

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

JUAN JOSÉ SAER DESDE JUAN JOSÉ SAER: UN ESCRITOR SIN ORILLAS

A Dissertation Presented

by

Luis A. García Martínez

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Language and Literature

Stony Brook University

May 2015

Copyright by
Luis A. Garcia Martinez
2015

Stony Brook University

The Graduate School

Luis A. García Martínez

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy degree, hereby recommend

acceptance of this dissertation.

Paul Firbas -Dissertation Advisor
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Adrián Pérez-Melgosa -Chairperson of Defense
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Lena Burgos-Lafuente
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Javier Uriarte
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

María Bermúdez Martínez
Professor, Departamento de Didáctica de la Lengua y Literatura,
Facultad de Educación, Economía y Tecnología. Universidad de
Granada.

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

Juan José Saer desde Juan José Saer: un escritor sin orillas

by

Luis A. García Martínez

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2015

This dissertation analyzes the work of the writer Juan José Saer (Serodino, Argentina 1937–Paris, France 2005) by identifying the correlation between his essayistic and narrative work, and thus focusing on the convergence zone between these two fields. Saer’s writings demonstrate a constant tension between the massive circulation and consumption of cultural products, including the genre of novel, and certain marginalized literature. Specifically, the thesis analyzes aspects that involve his conception of the theory of novel, the fiction as an *anthropological speculation*, the cultural industry, the role of mass media in literature, and the binomial concept of the reader and public, having in the horizon the works of Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Umberto Eco and Jose Ortega y Gasset, among others.

As the axis of both fields (his fictional and essayist writing), the thesis studies the hybrid text *El río sin orillas* (1991) where it converges a series of issues that are crucial for understanding Saer’s vision of literature. The presence of the river is iconic in Saer’s narrative. The form of the novel and the narration are in constant conflict in Saer’s literary works. The perception that his fictional and essayist work must be understood as complementary guides the whole body of this dissertation. The first two chapters cover the aforementioned topics. In the following two chapters, this project analyzes two novels, *El entenado* (1983) and *Glosa* (1986) under the optic of memory and experience. The thesis also reviews the work of criticism around Saer’s writings. Metaphorically speaking, Saer’s entire body of writing can be seen as a single text that has different expressions in the totality of his literary work. As a result, this project contemplates the difficulties of integrating fragmented narratives into a singular completed work.

A mi familia.

Table of Contents

Introducción.....	1
Capítulo 1: Zonas de convergencia entre la ensayística y la narrativa de Juan José Saer...31	
1. Crisis y representación	
2. Cultura y mercado	
3. El lector y el público	
Capítulo 2: El diccionario de Saer.....	91
1. Antropología especulativa: una poética literaria	
2. Antropología especulativa: las mentiras de la verdad	
3. Antropología especulativa: lo onírico y lo sexual	
4. El Autor y sus textos	
5. El ensayo como forma en <i>El río sin orillas</i>	
6. Saer y la ensayística latinoamericana	
Capítulo 3. : Los confines del otro mundo son las orillas del nuestro: los mundos de <i>El entenado</i>	152
1. Una aproximación crítica a la crítica de <i>El entenado</i>	
2. La figura de la alfombra	
3. Los tres segmentos narrativos	
4. Narración, narrador y resonancias de la <i>antropología especulativa</i> en <i>El entenado</i> y otros textos	
Capítulo 4. <i>Glosa</i> : los roquedales de la memoria.....	191
1. El lugar de la crítica	
2. Retrato del narrador	
3. Memoria y experiencia	
4. Memoria y fragmentos	
5. Punto final y punto social de una obra	
6. La novela, un mal necesario	
Conclusión.....	232

INDICE UTILIZADO DE ABREVIATURAS DE OBRAS DE JUAN JOSE SAER¹.

CC:	Cuentos completos 1957-2000. (2012).....	Seix Barral
CCI:	Cicatrices (1969).....	Editorial suramericana.
EAN:	El arte de narrar (1988).....	Universidad Nacional del Litoral.
ECF:	El concepto de ficción (1998).....	Ariel
ELE:	El entonado (2008).....	Seix Barral
ELR:	El limonero real (2008).....	Seix Barral
GLO:	Glosa (1988).....	Ediciones Destino.
LGR:	La grande (2005).....	Seix Barral
LIM:	Lo imborrable (1993).....	Alianza editorial.
LOC:	La ocasión (1988).....	Ediciones Destino.
LNO:	La narración-objeto (1999).....	Seix Barral
LNS:	Las nubes (2002).....	Seix Barral.
LPE:	La pesquisa (2002).....	Muchnik Editores.
LVC:	La vuelta completa (2001).....	Seix Barral
NNN:	Nadie nada nunca (1980).....	Siglo XXI Editores
RES:	Responso (1964).....	Jorge Álvarez editor.
RSO:	El río sin orillas (2003).....	Seix BarraL
TRA:	Trabajos (2006).....	Seix Barral

¹ La ordenación de los libros no corresponde ni al año de edición inicial ni a la editorial primigenia. Son las ediciones que han sido consultadas para este trabajo. Su orden es solo alfabético.

Acknowledgments

Agradezco a todos mis profesores del Departamento de Lenguas y Literatura de la Universidad de Stony Brook. Quisiera destacar la labor de mi asesor de tesis, el doctor Paul Firbas, por sus aportes conceptuales y por el fuego cruzado de opiniones que me ayudaron a enriquecer el trabajo. También quiero destacar la labor de la doctora María Bermúdez Martínez, cuyos comentarios, tanto conceptuales como estilísticos, hicieron que navegara hacia puerto seguro.

Introducción

Desde el momento en que habla, la crítica habla de sí misma.

Juan José Saer, *Sobre la Poesía* (1968)

Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma”.

Roland Barthes, *Ensayos críticos* (1964)

El título del presente proyecto de investigación “Juan José Saer *desde* Juan José Saer: un escritor sin orillas”, es a la vez una modificación y un guiño al título del libro *Juan José Saer por Juan José Saer* (1986) y una celebración de ese otro híbrido textual que es *El río sin orillas* (1991). Del segundo libro mencionado nos ocuparemos más tarde, en el capítulo 2, cuando analicemos las polivalencias de esta obra que en verdad resulta una *rara avis* dentro del conjunto de la producción saeriana. El primer libro mencionado, *Juan José Saer por Juan José Saer*, cimienta su estructura en materiales heteróclitos, todos de distintos registros, entre los cuales sobresalen escritos inéditos, o textos no recogidos en anteriores libros, lo mismo que apuntes autobiográficos. También están las respuestas que proporciona Saer a un cuestionario de preguntas enviado por María Teresa Gramuglio “a principios de 1984” y titulado *Razones*. El libro contiene al final un ensayo ineludible a la hora de estudiar la obra saeriana: “El Lugar de Juan José Saer” de la misma María Teresa Gramuglio.

Juan José Saer nació en Serodino, una provincia del estado de Santa Fe, Argentina, en 1937. Dejó una vasta obra narrativa entre novelas y cuentos, un libro de poemas, y cuatro libros de ensayos. Como él mismo lo explica en *Razones*, “sus padres eran inmigrantes sirios” que anclaron en Santa Fe en enero de 1949². “En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastine Norte”. En 1968, Juan José Saer se mudó a París -sin pasar por Buenos Aires que era por así decirlo la capital cultural de América Latina-; ciudad que no abandonaría hasta el día de su muerte ocurrida el 11 de junio del 2005. Estos breves datos biográficos recogen de manera sucinta su biografía. En “Una concesión pedagógica”, Saer mismo despacha sus datos personales en unas pocas líneas que resumen su vida, como si hiciera hincapié con el sumario de que lo verdaderamente importante era su obra.

No anima este trabajo el establecer respuestas taxativas a un núcleo de problemas, sino todo lo contrario: plantear interrogantes, cultivar dudas, expresar –si se quiere- verdades antitéticas. Nada más alejado del trabajo literario –tanto del crítico como del escritor- como la tarea siempre ingrata de formular exámenes exhaustivos con pretensiones de verdad. Todo acercamiento a la obra de un escritor se hace por lo general desde los límites oscuros de la metáfora, y lo que procura entonces es buscar un alumbramiento (así sea repentino) de todo aquello que no se dice a partir de lo que se dice; descubrir lo oculto que se parapeta tras la apariencia de lo verdadero. Es decir, teniendo siempre presente el silencio que se esconde tras la palabra. “El poema –la literatura- parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es” (Blanchot: 2002, 31). Pero pronunciar esta palabra es articular también su

² Uno de los protagonistas de su última novela *La grande* (2005), Nula, es también de origen sirio. Su abuelo Yusef resulta ser de Damasco. En la novela, el protagonista habla de la inmigración de su abuelo y de su infancia, de ciertas costumbres, en quizá una clara referencia directa a los orígenes del propio Saer.

silencio, de ahí que la palabra recomience siempre, en busca del origen. En tal sentido, toda obra artística resulta ser siempre sea una obra *inconclusa*, preñada de silencios. Si al narrador se le exige una alta dosis de “disponibilidad, de incertidumbre y de abandono” como bien dice Saer, ¿qué se espera entonces de la tarea del crítico? Seguramente aventurarse, con esa misma dosis de “disponibilidad, de incertidumbre y de abandono”, en “la espesa selva virgen de lo real” que constituye también la obra literaria (1998, 271).

Juan José Saer es uno de los escritores más estudiados en los departamentos de Literatura de las universidades, y menos leído por el grueso público. Es fácil comprobar la aseveración primera gracias a los copiosos estudios que existen sobre su obra; pero casi imposible dar cuenta de la segunda. Mal que bien, hay que reconocer que Juan José Saer no es, ni ha sido nunca un fenómeno de ventas. Su propia literatura *conspira* contra los tirajes masivos del mercado editorial y en especial, contra el fenómeno del *boom*. Si se lee a Saer hoy día, se le lee al conjuero de simposios literarios -el último del cual se celebró en el Salón del Libro de París en el año 2014, evento del que hablaremos más tarde-, pero también, y en mayor medida, gracias al trabajo al que ha coadyuvado la crítica. Baste detenerse en este último aspecto para darse cuenta de los numerosos estudios que ha suscitado su obra, donde sobre todo ya existen nombres que se han ido asociando al nombre “Saer” como a una marca de fábrica: Julio Premat, Graciela Montaldo, María Teresa Gramuglio, Alberto Giordano, Florencia Garamuño, Beatriz Sarlo, Dardo Scavino, Gabriel Riera, María Bermúdez Martínez, Miguel Dalmaroni, entre otros. Estos nombres conforman de algún modo, “los “clásicos”³ de la bibliografía saeriana.

³ El término aparece en la tesis doctoral de Rafael Arce “Juan José Saer: la felicidad de la novela (2011)”. La tesis de Arce fue convertida en libro con el mismo título: *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Argentina: Ediciones UNL, 2014. A partir de ahora citaremos tanto del libro como de la tesis, e indicaremos la fuente con el año.

Este aparato crítico en torno a la narrativa de Saer, trasmigrado en su mayoría del mundo académico, no solo enriquece y problematiza la lectura de la obra al querer des-problematizarla, sino también, de algún modo formula, teóricamente hablando, un *modo* de leer a Saer. En otras palabras, se lee a Saer desde el catálogo de categorías que han hecho carrera en el mundo académico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la crítica literaria en general carga con el inconveniente de figurar siempre como una mediación entre el texto y el lector, dando la impresión de que los textos por sí mismos no pudieran explicarse solos, y que el aporte de la crítica como tal fuera un gesto hermenéutico necesario. Tan necesario como ese otro gesto de amenaza que le hizo la muerte al joven jardinero persa en el memorable cuento de Jean Cocteau. Recordemos el cuento: un joven jardinero persa pide ayuda a su príncipe pues se ha encontrado con la Muerte. Aterrado se da cuenta de que la Muerte le ha hecho un gesto de amenaza. El príncipe le presta los caballos para que huya a toda prisa de ella. Al final el jardinero se da cuenta de que la muerte no le ha hecho ningún gesto de amenaza, sino de sorpresa. “Pues lo veía lejos de Ispahan esta mañana y debía tomarlo esta noche en Ispahan”⁴. De este modo, tanto el crítico como el escritor están intentando describir ese gesto. Agudamente, Maurice Blanchot tiene algunas páginas admirables al respecto en *L'espace littéraire* (1955) [El *espacio literario*, 2002], libro sobre el que volveremos más adelante.

Esta mediación que ejerce la crítica, induce a pensar que los textos *per se* tienen un lado oscuro necesario de iluminar. “Arrojar luz” sobre un texto podría ser el gesto de la crítica, aunque siempre con el inconveniente de que el gesto, como el del jardinero persa del cuento, haya sido mal interpretado. Con ello, no estamos proponiendo un relativismo absolutista (vaya

⁴ Cocteau, Jean, “El gesto de la Muerte”, 149, 150. En, *Antología de la literatura fantástica*. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Buenos Aires: Sudamericana. 1993.

oxímoron) sino una lectura en reversa: es decir leer desde la metáfora para llegar al sentido del texto, si es que eso es posible. En su libro *Criticism & Ideology* (1976) Terry Eagleton asume que “la crítica no es una tarea inocente y nunca lo ha sido. La crítica tiene una historia que es más que una colocación aleatoria de actos críticos. Si la literatura es su objeto, no es su único punto de génesis; la crítica no surge como una réplica espontánea al hecho existencial del texto, unido orgánicamente al hecho que ilumina” (1976, 17, nuestra traducción).

Eagleton plantea el hecho de que detrás de la crítica hay siempre una motivación ideológica. El texto mismo, dice él, no es la expresión de una ideología sea cual sea ésta -ni siquiera la expresión de una ideología de clase-, sino que el texto mismo *produce* ideología (1976, 65). Obviando el automatismo en el que ha caído cierta crítica marxista al procurar explicar –la más de las veces- la creación del texto como un reflejo ideológico de la superestructura de un modo de producción económico, consideramos junto con Bajtín que la novela como texto literario es una producción de diversos tipos de discursos sociales, con diversos lenguajes, diversos individuos y voces, artísticamente organizadas (Bajtín: 1981, 262).

En el caso de la obra narrativa de Juan José Saer se puede pensar que estos “discursos sociales” se expresan en sus ensayos, y que sus textos y sus pronunciamientos en tanto Autor tiene una correspondencia artística, y por qué no, una manifestación ideológica. De ahí que procuremos establecer “zonas de convergencia”⁵ entre lo uno y lo otro.

⁵ La expresión *zonas de convergencia* pertenece al vocabulario meteorológico. Se trata de dos masas de aire caliente que chocan entre sí produciendo una ascensión dinámica de las dos. Si las dos masas de aire tienen igual temperatura, la discontinuidad se llama *línea de convergencia*. www.lmmeteoven.org/zcit.html.

Rafael Arce escribe que habrá que “introducir también de Adorno la noción de *convergencia*: las artes confluyen en un punto de indagación común, que organiza tangentes entre ellas”. En, *Juan José Saer: la felicidad de la novela*, 2014, 37.

Leer en reversa significa pues, de algún modo, en el caso de Saer, buscar las convergencias metafóricas entre sus postulados formulados desde la ensayística y sus consiguientes reflejos en la obra narrativa. A veces, es tal la ardua intensidad del escritor, que su obra narrativa calca sus propias propuestas, llevando a la boca de algún personaje lo que ya él mismo escritor ha propuesto en un ensayo.

En cuanto a la exégesis de la crítica saeriana, ha sido muy útil disponer del corpus crítico “clásico” a la hora de emprender una nueva aproximación a la obra de Saer. Como decíamos al principio, esto de “nueva aproximación” no tiene ningún ánimo taxativo, sino más bien gestual. Muchas veces un trabajo metodológico apunta, no a la solución de una hipótesis de trabajo (que ya es de por sí una pregunta a comprobar) sino al hecho de llegar a otra pregunta: arribar a esa otra pregunta, tras larga jornada, es muchas veces la meta.

De otra parte, los múltiples abordajes han dotado a la narrativa de Saer de una *teoría* saeriana que ya resulta ineludible. La diversidad de enfoques, de perspectivas, de reflexiones, han contribuido a ampliar el campo de estudios de la obra del escritor, extendiendo de paso su significado. Y dada la complejidad del andamiaje, también esta teoría deja la sensación de que ya nada nuevo hay por decir, que al igual que Saer puso punto final a su proyecto narrativo que se inició con el libro de cuentos *En la zona* (1960) y lo culminó cuarenta y cinco años más tarde con *La grande* (2005) (aunque metafóricamente un proyecto inconcluso) pareciera que la narrativa de Saer ha sido diseccionada por la crítica de un modo totalizador.

Por su parte el mismo Arce ve una “convergencia de ciertos procedimientos de la novela saeriana con los de la narrativa cinematográfica. Esta convergencia, que se da sobre todo entre 1969 y 1980, es decir, entre *Cicatrices* y *Nadie nada nunca*, obedece a una convergencia similar en la obra de Alain Robbe-Grillet: la paulatina prerrogativa novelesca de *despersonalizar* al narrador” (2014, 30).

Ya es imposible estudiar a Saer sin hablar, por ejemplo, del libro de Julio Premat *La dicha de Saturno* (2002) o del mencionado ensayo “El lugar de Saer” (1986) de María Teresa Gramuglio. A Saer se le lee desde el “autotematismo reflexivo” o la autorreferencialidad (Premat); o por igual desde las meta-narrativas o desde el antirrealismo. Hay una cronología más o menos elaborada de obras que dividen el proyecto narrativo del escritor en etapas. Existe un Saer *inmaduro* y borgiano de sus primeros cuentos y su etapa argentina; pasando por un Saer “experimental” de su etapa francesa y del *Nouveau Roman*; hasta finalmente llegar a un Saer más o menos *legible* de sus últimas obras, como si el escritor fuera creciendo a la vez que desplegara su proyecto narrativo, o como si este proyecto tuviera una cierta linealidad ascendente, que va de lo ilegible a lo legible, de lo experimental a lo clásico, de lo primariamente borgiano y argentino a lo francés y el *Nouveau Roman*.

Un acercamiento muy útil a la obra de Saer resulta el que realiza en su libro Rafael Arce: *Juan José Saer: la felicidad de la novela* (2014) trabajo que hemos seguido de manera atenta. Y aunque Arce deja de lado la ensayística de Saer, en su trabajo promulga la necesidad de no seguir saturando la obra de Saer de sentidos, “contribuyendo a su ya notable inflación”, ni Saer puede “seguir siendo *interpretado*” ad infinitum con cada nuevo estudio sobre su obra, sino más bien la tarea es “des-sedimentar las constantes capas de significación que vienen a adherirse sin ningún conflicto (la crítica saeriana es una «conversación infinita», la síntesis instauro el consenso), desconstruir, en definitiva, la oposición que hizo posible su lectura y que, por lo tanto, volvió imposible la dimensión posible de su ilegibilidad” (Arce: 2014, 17).

Lo que la crítica llama “saga” o “ciclos”, Arce lo lee como un movimiento de tensión. Si la saga tiende a “la unidad”, a la ordenación de la obra narrativa en “bloques fijos”; los ciclos por su parte tienden a “la multiplicidad” puesto que son “móviles”, y agrupan solo a un cierto

número de novelas. Sin embargo, ni lo uno ni lo otro, “ni unidad ni multiplicidad: hay tensión, irresoluble por principio” (Arce: 2014, 19). Se puede ver la obra de Saer como una superposición de fragmentos –articulados por su propia gravedad interna- es decir, una obra que siempre conspira contra su propio centro, contra su propia unidad, contra su propia totalidad, en un movimiento de circularidad constante. La imposibilidad de esta unidad es su única posibilidad, lo que no se puede alcanzar, una búsqueda utópica si se quiere. Algo así como lo que decía Blanchot de que “el punto central de una obra es la obra como origen, el que no se puede alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar” (2002, 46).

La novela es por sí un género *inconcluso*, y una de sus principales características en su eterna reflexión sobre sí misma. “The novel is the sole genre that continues to develop, that is as yet uncompleted” (Bajtín: 1981, 3, 31).

De acuerdo con Bajtín, a diferencia de la épica, del teatro o de la lírica que históricamente cumplieron su cabal desarrollo, la novela moderna que se inicia con Miguel de Cervantes Saavedra y *El Quijote*, constituye todavía un género falto de autonomía, pues ha fagocitado los demás géneros, tomado de ellos aspectos importantes para delimitar su territorio⁶.

⁶ Bajtín establece que la novela tiene relaciones (“zonas de contacto”, las llama él) no solo con los géneros del día a día sino también géneros ideológicos (33). Una de las características fundamentales de la novela es la inadecuación del destino del héroe y la situación del héroe mismo. Existe una dicotomía entre el individuo que es o más grande que su destino o menos que su condición de hombre (37). Además, para Bajtín existen tres características básicas de la novela, que se pueden resumir del modo siguiente: estilísticamente es tridimensional, lo cual permite un enlazamiento a la conciencia; los efectos temporales coordinan la imagen literaria; La novela abre una nueva zona que maximiza el contacto con el presente en todas sus variantes. (11). La novela como totalidad es “a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice” (261). “The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized” (262). (M.M.Bajtín. *The dialogic Imagination*. Ed by Michel Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michel Holquist. Austin: The University of Texas Press, 1981).

La novela ha perdido y ha ganado. “Lo que ha perdido en narratividad lo ha ganado en descripción. Lo que ha perdido en movimiento lo ha ganado en imagen. Lo que ha perdido en *plot* lo ha ganado en pensamiento” (Arce: 2014, 18). Este conflicto, que Arce lo ve justamente en la fragmentación de toda la obra narrativa, toma su punto de partida paratextual en los pronunciamientos de Saer, en su discurso crítico-literario, que será analizado en el primer capítulo de este trabajo. Allí estableceremos *zonas de convergencias* entre algunos planteamientos que cabildaron la ensayística de Saer y que hicieron carrera en su obra narrativa. Pero también algunos conceptos que se reflejan entre una obra y otra. En especial, nos detendremos en la novela *Lo imborrable* (1992), obra donde se pone de relieve uno de los temas fundamentales que más prohicieron la ensayística de Saer: las relaciones entre el mercado, los mass-media y la literatura.

Pero además *Lo imborrable* resulta una novela interesante porque en ella destaca uno de los principales personajes de la saga saeriana, Tomatis, que aparece como un *vocero* de muchas de las ideas que conforman el universo saeriano. Tomatis entroniza la encarnación del escritor y periodista que no pertenece al *mainstream* literario y que denuesta de todo lo que promulga la cultura oficial. ¿Hasta qué punto esta oposición de Tomatis a lo socialmente establecido genera, por otra parte, su crisis existencial? ¿Cómo discurre este diálogo entre la crisis existencial del personaje y su representación en la novela? ¿Cómo leer *Lo imborrable* desde *La brisa en el trigo* -la novela subtexto de Walter Bueno que se halla enquistada en toda la obra? ¿Cómo establecer esta doble crítica especular desde la primera novela sobre la segunda novela? Si *La brisa en el trigo* es el epítome de la literatura comercial ¿cuál es entonces el papel de los medios masivos de comunicación y su relación con la literatura? ¿Cómo se relacionan el mercado y la cultura? ¿Qué elementos gravitan en torno a una problemática donde se aúnan temas tales

como el escritor y la tradición literaria; el mercado editorial; el papel de los *mass media*; la función del lector y del público; entre muchos otros?

Son preguntas que nos asaltan y que procuraremos situar en la zona limítrofe donde la novela y el ensayo encuentran un terreno común. Creemos que no se pueden obviar estos temas, sabedores de los niveles de impugnación y beligerancia a los que los sometió Saer. Por otra parte, desde sus ensayos Saer fue un incansable fustigador del status quo literario, sobre todo de aquello que despedía un tufo a manida receta con fines comerciales, a obras de un tono facilón y masivo. No debe extrañarnos, por tanto, que siempre desconfiara de la torrencial fuerza con la que irrumpió el fenómeno del *boom* de la literatura latinoamericana, más cercano él a aquellos escritores que el fenómeno editorial dejó fuera.

De modo que, el primer capítulo apuntará a estas zonas de convergencia entre su discurso crítico-literario y la obra narrativa, procurando ver reflejos de lo uno en lo otro. De ninguna manera, claro está, se está afirmando que exista una plataforma ideológica que sirva de sostén a estos dos campos –ensayos y obra narrativa-, o que lo uno sea dado para justificar lo otro. Existe una autonomía estética y pulsional en la narrativa saeriana que anularía cualquier tipo de presupuesto teórico en tal sentido. Lo que intentamos destacar son las filtraciones que se producen entre un campo y otro, habida cuenta de que, como bien apunta la crítica saeriana (María Teresa Gramuglio, María Bermúdez Martínez, Mirta E. Stern, entre otros), Saer siempre estuvo escribiendo un mismo texto, o *borrando* un texto con otro. Además cuando Saer escribe “sobre cuestiones literarias” lo hace “sobre sí mismo”. Es decir, pone de manifiesto su manera de concebir no solo su trabajo como escritor sino el papel de la ficción en el mundo actual. “Para decirlo de otro modo: en estos textos críticos se dibuja, como en un bajorrelieve de nitidez

asombrosa, la relación existente entre su proyecto literario, su idea de la novela y la construcción de su imagen de escritor” (Gramuglio: 2006, 730).

Es de todos conocidos el elemento pulsional en la estética literaria de Saer, lo mismo que su definición de la ficción como una *antropología especulativa*. Vale la pena detenerse en este último concepto y hacer el trabajo de espeleólogo procurando descifrar las claves internas que tal definición convoca, partiendo del concepto fundacional de antropología⁷ estructural de Claude Lévi-Strauss hasta descomponer las nociones de Verdad y Ficción, sus respectivos campos, y sus intersecciones en la ficción narrativa.

El capítulo segundo abordará fundamentalmente estos aspectos en lo que hemos denominado *el diccionario Saer* –una recopilación de términos utilizados en sus ensayos- que establecen una teoría de la *verosimilitud* de la ficción a la que Saer dedicó muchas de sus páginas; pero de igual manera el concepto saeriano de novela como una forma *menor* de la narración. ¿Qué significa *narrar* en Saer? ¿Cuáles son sus reservas estéticas contra la novela como género? ¿Cuál es su concepto de prosa? ¿Por qué Saer pese a criticar y oponerse a la estética de la novela, su mayor producción literaria surge precisamente dentro de ese contexto? ¿Cuáles son las zonas de convergencia -propósito caro a este trabajo- entre el autor y sus textos? ¿Por qué los ensayos de Saer son asumidos por la crítica de manera desdeñable, y sin embargo conforman un corpus teórico referencial a la hora de iniciar el análisis de su obra narrativa? Allí

⁷ Se ha atribuido a Jean-Jacques Rousseau la fundación de la antropología moderna a partir de sus *Discursos*, en especial *Ensayo sobre el origen de las lenguas* y sus estudios sobre el *hombre salvaje*. Roger Bartra contradice este parecer al destacar el carácter romántico de su concepción sobre el carácter científico que le han atribuido: “Los hombres salvajes de Rousseau no son los otros: son los mismos que ya conocemos. No vienen del exterior de la cultura europea: son sus criaturas. Su hombre salvaje no es el otro: es él mismo. En este sentido Rousseau no puede ser considerado como el fundador de la antropología, sino como el gran reconstructor de un antiguo mito. [El mito del *homo sylvestris*]. Que el mito se haya alojado posteriormente en el seno de la antropología moderna es otro problema, que sin duda debe inquietarnos” (Bartra, Roger. *El mito del salvaje*. México: FCE, 2011, 401).

cobra singular importancia la figura del Autor como propietario intelectual de sus textos, pero también los dominios, la autonomía y la independencia de los textos mismos. Hay estudios canónicos sobre el papel del Autor, entre ellos el muy famoso de Roland Barthes, *La muerte del Autor*, y la respuesta de Michel Foucault a Barthes, *¿Qué es el Autor?*, que creemos vale la pena repasar.

Aunque resulte problemático afirmarlo, Saer dejó, por así decirlo, una *política* de la literatura en sus cuatro libros de ensayo⁸ así como una *poética literaria* desplegada a lo largo y ancho de su obra como narrador. La poética literaria ha sido analizada ya desde sus múltiples aristas: Saer ha sido catalogado, periodizado, leído desde la tradición literaria argentina, o desde sus filiaciones literarias –Antonio di Benedetto, Juan L. Ortiz, Borges, William Faulkner, Alan Robbe-Grillet, el *Nouveau Roman*, entre muchos otros. Resulta imposible acercarse a la obra narrativa de Saer desde una óptica académica sin sentir el peso del abundante aparato crítico que rodea su obra. Si se nos permite una metáfora deportiva un tanto fuera de lugar, diríamos que así como hay jugadores de fútbol que son estrellas de sus clubes, pero absolutos troncos en su selección nacional; así hay escritores que brillan en el firmamento de los departamentos de lenguas, y que son poco leídos por el grueso público: Juan José Saer o José María Arguedas pertenecen a esta última categoría.

En el caso de Saer, los estudios sobre esta *política* de la literatura esgrimida por él mismo, hay que decir que el material en tal sentido resulta en cierto modo escaso. Es decir, la crítica toma algunos conceptos (casi con pinzas quirúrgicas, con total asepsia como si no quisiera contaminarse) tales como el de ficción como una *antropología especulativa* o las dicotomías

⁸ *El concepto de ficción* (1997), *Una literatura sin atributos* (1988), *La narración-objeto* (1999), *Trabajos* (2005).

entre narración y novela como fundamento a muchos de sus estudios. Sin embargo, el aspecto querellante en Saer, la virulencia y el ánimo polémico del autor ha sido desechado en su mayor parte; aunque desde luego, no sin razones de peso.

Se nos podrá objetar que ese rubro es demasiado *problemático*, por lo propagandístico o ideológico. O incluso que muchas de las afirmaciones lanzadas por Saer carecen de rigor académico y peor aún, están huérfanas de todo fundamento y obedecen más, en consecuencia, a la emoción fustigante del caballero combatiente que al crudo raciocinio del intelectual sesudo.

Sus pronunciamientos críticos están avalados, en su fuero interno, por una misión personal; digamos que una suerte de cruzada contra la mediocridad del mercado y de la industria cultural, y que él mismo en 1999 promulgó así, como una declaración de principios: “renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial” (1999, 12).

Se entiende pues las sobradas razones por las cuales la crítica ha mirado estos materiales ensayísticos de Saer con cierta reserva, y hasta con cierta asepsia. Y sin embargo, si están desligados de su producción autoral, si en ellos anida lo heteróclito y lo disperso, lo negligente y lo inexacto, lo combativo y lo sin rigor, ¿por qué Saer se tomó el trabajo entonces de catalogarlos, por no decir de recoger estos materiales en forma de libros a lo largo de su vida? Consciente de estos altibajos, atento a la desigualdad de estos materiales, disímiles por decir lo menos, Saer también se preocupó de *justificarlos*: a cada libro le endosó un prólogo explicativo.

La crítica saeriana y los nombres que han ido ocupando un lugar preponderante en ella, siempre han mirado con ciertas reticencias estos materiales heterogéneos. No en vano, Alberto Giordano afirma que ellos representan “el grado menos reflexivo de la crítica como reflexión”

(Giordano: 2010, 2). Pero también resulta hartamente curioso que sean estos materiales, como decíamos, las fuentes que muchas veces alumbran el trabajo de la crítica saeriana. No hay crítico que no haya buscado en estos cuatro libros de ensayos de Saer, inferencias para explicar la obra narrativa. Sin ir muy lejos, la citada ficción como una *antropología especulativa* ha servido como telón de fondo para comprender ciertas claves de escritura de la novela *El entenado* (1983), pese a que el famoso concepto salió en 1989, es decir seis años después de la novela. Aunque, claro, se podrá aducir que tal concepto estaba ya implicado en la novela.

La vasta obra de Saer -donde convergen varios géneros (doce novelas, cinco libros de cuentos, un volumen de poesía, y cuatro libros de ensayos)- ha ido ganando adeptos con el paso del tiempo, como si fuera un proyecto de escritura que requiriera de cierta distancia de su momento inicial, para ir luego decantándose en un espacio que ya resulta imperecedero en las letras hispanoamericanas. La obra de Saer se ha movido a una velocidad diferente a la de los fenómenos editoriales de América Latina, especialmente al fenómeno del llamado *boom* latinoamericano. Pasada la fiesta, en la última década de fin de siglo, la obra de Saer ha ido cobrando importancia, así como ganando lectores, aunque una cosa no sea necesariamente consecuencia de la otra. A veces ocurre que es todo lo contrario. Recientemente, en el Salón del Libro de París 2014, celebrado entre el 21 y 24 de marzo, Argentina fue el país invitado de honor. Además de celebrar el centenario del nacimiento de Julio Cortázar, a Juan José Saer se le dedicó una ponencia “J. J. Saer, el abismo y la zona”⁹. Junto a la del conocido poeta Juan Gelman, el programa oficial destacaba el reconocimiento de la obra del gran escritor santafereño.

⁹ De acuerdo con el programa oficial, la ponencia debía celebrarse el día 22 de marzo, con el siguiente panel: Martín Kohan, Ricardo Piglia, Ricardo Mosner, Annie Morvan, Laurence Gueguen-Saer y Gérard de Cortanze. Sin embargo, se produjo una agría polémica entre varios escritores con los organizadores del Salón del Libro, negándose a asistir Ricardo Piglia. Algunos otros fueron excluidos como Beatriz Sarlo, Martín Caparros, Rodrigo Fresán, entre otros. Piglia hizo público su descontento con los

La obra narrativa de Saer con sus propios ejes temáticos (tránsito balzaciano de personajes; literatura adscrita a una zona específica; escritura que habla de un objeto y de sí misma; o autorreferencialidad; o antirrealismo) ha dado lugar a que la crítica fije una periodización en la narrativa de Saer. Periodización que Arce resume, con ojo crítico, de la siguiente manera: “No es difícil deducir de la periodización de la crítica una matriz de tipo dialéctico: las etapas «realista» y «experimentalista» dan paso a la etapa de «síntesis» de poética constituida (...) La voluntad de síntesis atraviesa entonces la crítica” (2014, 14, 15). Ya sabemos que no se trata de acuñar nuevos términos en ese movimiento perpetuo de *interpretar* la obra de Saer que tanto reprocha Arce a la crítica. Sin embargo, creemos que existen correspondencias más sutiles entre las obras, insertadas en el tejido narrativo mismo, y más allá de los lineamientos de esta periodización ya establecida; correspondencias que, por así decirlo, vienen a fundar una geografía íntima de colores y de sonidos; una zona donde se establece una cronología precisa de días de la semana o de estaciones del año, que nada o poco tiene que ver con la *temporalidad* narrativa de la obras. Hay una *temporalidad* narrativa en Saer construida de regresiones y proyecciones en el marco de sus novelas, pero también existe una temporalidad definida, hecha de *estaciones del año* y *estados del tiempo*, digamos, en toda su obra.

En gran parte de la correspondencia entre la prosa y la lírica saeriana cobra vital importancia en la representación de estos fenómenos. No hay novela de Saer donde no se pongan de manifiesto descripciones meteorológicas y estaciones del año. La imagen que se proyecta de estos fenómenos está ligada, o deviene más bien de factores ambientales, como si el lugar y el

organizadores del evento en una nota enviada a través de su agente al diario El Clarín días antes del evento. Ver www.clarin.com/sociedad/Continua-Piglia-participar-Salon-Libro_0_1103289705.html (Fecha de consulta: Abril 10, 2014).

clima, como si la luz o la temperatura, como si la estación del año y la topografía del terreno dieran lugar a una nueva sinestesia poética. En tal sentido, no solo basta narrar la historia, la situación y los personajes, o lo que Gabriel Riera llama “el acontecimiento”¹⁰, sino que estos elementos cobran vital importancia a partir de la puesta en escena de estos fenómenos físicos. Lo que la crítica llama “narrar la percepción” (Montaldo)¹¹ o negarla (Riera), es también producir una imagen que habla, una imagen autónoma de la narración misma, una llamarada súbita de color e imagen poética, coloreada por la lluvia o el sol de los fenómenos atmosféricos.

Una de las presencias más reiterativas de Saer en su narrativa es el río. Ricardo Piglia destaca además el asado como el núcleo utópico de la narrativa saeriana. Pero el río está presente en casi toda su obra como una fuerza que agrupa lo que su propia narrativa desagrupa o fragmenta: historias y personajes. En su caudal navegan indios y colonizadores, inmigrantes y criollos, gauchos y la propia familia de personajes saerianos. El río los vincula y los hermana a una región determinada. Ese río es el río de la Plata, y en algunos casos también el Paraná.

El tercer capítulo versará sobre estos aspectos teniendo el río como horizonte en su novela *El entenado* (1983) y el híbrido *El río sin orillas* (1991). Más allá de sus complementos temáticos o de las referencias directas a Juan Díaz de Solís, los Colastiné, la fundación de Buenos Aires, la tradición del gaucho y la pampa, la literatura argentina, las oleadas de inmigrantes que sacudieron al país en el siglo XIX y principios del XX, la dictadura militar de 1974 y la guerra sucia; lo que transita impertérrito ante estos acontecimientos es el río como una

¹⁰ “El acontecimiento de la narración es de naturaleza tal que la narración misma es narración del acontecimiento”. Gabriel Riera. Fidelidad al Acontecimiento: De la Narración en Saer (Historia, Memoria y Trauma en “Glosa”) *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29 N°. 57 (2003), 91.

¹¹ Graciela R. Montaldo dedica en su libro en *Juan José Saer: El limonero real* (1986) un estudio a la percepción en la narrativa de Saer, especialmente en la entrada titulada “El espacio de la percepción”.

gran presencia especular donde se refleja, no ya la belleza de Narciso sino el monstruo de la Gorgona, que Saer no duda en denunciar.

Uno de los ejes del tercer capítulo es la importancia de la memoria sobre la experiencia. Hasta donde sea posible, se hará una breve documentación crítica de este y otros aspectos de la narrativa saeriana (el autotematismo; la autorreferencialidad; el papel de la percepción; las soluciones sin continuidad de su prosa, o la continuidad sin soluciones de su obra narrativa en general; el carácter fragmentario y disperso de sus novelas; las rupturas temporales y espaciales, etc.) teniendo presente lo que Julio Premat, María Teresa Gramuglio, Graciela Montaldo, Brian Gollick, María Bermúdez Martínez, entre otros, han expresado al respecto. Pero, de otra parte, se trabajará de manera articulada la lectura de *El entenado* estableciendo los segmentos narrativos que la asemejan con la novela de aventuras, aunque también es cierto que la lectura crítica de *El entenado* excede tal categoría.

La aparente antinomia prosa/lírica o novela/poesía que la crítica ha destacado como lo *ilegible* en la narrativa de Saer, y que ha sido saldado como *prosa poética*, Rafael Arce lo ve como uno de los problemas que “atraviesa la reflexión teórica y crítica del siglo XX” (2014, 11). En Saer, sin embargo, tanto prosa como lírica comercian carnalidades, comparten un lecho común. No se trata de hablar de una exclusión tajante entre lírica y prosa, estableciendo de modo arbitrario una frontera entre novela y poesía: habría mejor que averiguar correspondencias, construir un terreno común de encuentro, buscar en la obra misma esos felices encuentros o zonas de convergencia entre la una y la otra.

Creemos que en la descripción del tiempo meteorológico y las estaciones del año que pautan sus novelas -bellas descripciones cromáticas por decir lo menos- y donde el narrador saeriano prolijamente se detiene a contemplar o a describir, contribuyen enormemente a

homologar narrativa y poesía; hay que estar atentos a esas irradiaciones poéticas de la prosa de Saer (paleta de colores del cielo, meses del año, días de la semana, estaciones, lluvias, etc.) cuya pigmentación de elementos naturales en conjunción con el discurrir del tiempo, alimentan el terreno común, o por lo menos aúnan una zona de convergencia que disuelve esta aparente antinomia entre prosa y poesía. Los ejemplos son innumerables, pues la *materia* de su prosa está hecha de tales descripciones poéticas. Baste citar unas primeras líneas de su última novela *La grande* (2005) para comprobarlo.

El cielo, la tierra, el aire y la vegetación son grises, no con el tinte acerado que el frío les da en mayo o en junio, sino con la porosidad tibia y verdosa de las primeras lluvias de otoño que no bastan, en la zona, para abolir el verano insistente y desmedido: los dos hombres, que caminan, ni lentos ni rápidos, a poca distancia uno detrás del otro, llevan todavía ropa liviana (LGR: 11).

Las nominaciones del narrador de elementos naturales (el cielo, la tierra, el aire, la vegetación), son permeados no por el clima frío de ciertos meses (mayo o junio), sino por el espesor hueco de la lluvia de otoño, cuya presencia no basta para borrar ese verano que terco se resiste a marcharse. Y todo para decirnos que los dos hombres (Nula y Gutiérrez) llevan “ropas livianas”.

Es como si el Saer-poeta y el Saer-narrador tuvieran su propia *zona de convergencia* allí. Tales descripciones escapan –son fognazos, llamaradas, iluminaciones- a la manera de imágenes poéticas que se desprenden de la narración misma. A veces las pigmentaciones de la imagen, los sonidos no corresponden a la realidad de la narración, sino que se hilvanan a partir de la memoria, no del narrador, tampoco de la historia, sino del paisaje mismo que se describe. Son descripciones *autónomas* cuya materia es la sinestesia. El paisaje perturba los sentidos, casi

que los contamina poéticamente, y es un elemento crucial que a cada momento intercepta la vida de los personajes. Muchas veces, la sola contemplación del paisaje, como un extrañamiento de la realidad, llega a enmudecerlos. Se trata de un paisaje que a cada momento produce incertidumbre, no por los elementos que lo configuran, sino por todos aquellos que los desconectan de la realidad misma.

Nombrar lo real es problemático porque siempre hay algo que escapa, un fragmento poroso que no se detiene, y que burla la vigilancia del poeta. Queda la perplejidad y la incertidumbre como armas, la mirada neutra que percibe su propia extrañeza. La venganza resulta quizá de una dosis de súbita plenitud. Los versos del poema “El Graal”, de su libro *El arte de narrar* (1988), lo atestiguan;

El mar destila incertidumbre,
la montaña perplejidad; y el propio
cuerpo no abandona, por nada
del mundo, su secreto. (...)

La mirada rebota, espesa;
ni reconoce ni interroga (EAN: 134).

En *De los álamos*, el poeta da testimonio de la extrañeza y a la vez precariedad de nombrar lo real, pero a la vez esa incapacidad o carencia bien puede llevar a la plenitud.

Ahora
 ahora real
 de un todo
 sin en sí
todo él [el árbol, el álamo, los álamos, el paisaje de los álamos]
 por fin
exterior
Extrañeza

Después
casi de golpe
plenitud (EAN: 128).

La geometría de los versos finales –una escalera que desciende, con sus respectivos rellanos- nos hunde en una espiral de pletórica totalidad -esa que produce la revelación de lo real-, pero luego de ello sobreviene para el sujeto de la enunciación, como una caída en el abismo, la descolocación y la extrañeza final. Entre el sujeto de la enunciación y el objeto enunciado hay un abismo, porque la plenitud no dura, porque nuevamente el ciclo del poema vuelve a recomenzar, a querer abarcar lo real, hecho que produce la extrañeza y luego, casi de golpe, el espejismo de la plenitud pasajera.

Así, en esta suerte de descolocación, de extrañeza de lo real, es donde se produce el momento poético de la narración saeriana. Solo la autonomía de la descripción -que intenta abarcar al paisaje y a los personajes-, ralentiza la velocidad de la prosa de Saer, la detiene. Al punto de que la crítica habla de un no-narrar. Esta *ilegibilidad*, o incluso “autorreferencialidad”¹² procura siempre una prosa injertada de elementos poéticos, una prosa que se contempla así misma –esta vez sí como Narciso en el espejo de agua- atornillada en sus propias repeticiones y regresiones, en la prolijidad y la delectación morosa de sus frases. Habida cuenta de que no hay nada malo en ello, la prosa de Saer aspira a la belleza que ella misma despliega, se contempla a sí misma.

¹² María Bermúdez Martínez, analizando el lugar de Saer desde la escritura y la tradición literaria argentina, especialmente de Macedonio Fernández y Borges, de salida define la autorreferencialidad “como uno de los rasgos evidentes y definitorios del universo saeriano” y sugiere necesariamente una lectura de conjunto para captar “el fundamento de su búsqueda estética”. (Bermúdez Martínez, María. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 2001, 9).

Volviendo a *La grande* (2005), luego de que Nula y Gutiérrez observan el río (otro gran elemento del paisaje en Saer, como decíamos), el narrador expresa esa confusión y desconcierto, esta descolocación: “Igual a que si la hubiese emitido algún otro, su propia voz [la de Nula] le ha parecido extraña, no durante su fugaz existencia sonora, sino en la vibración sin ruido que dejó en la memoria al desvanecerse, a causa quizás del silencio que se ha instalado desde que el chasquido de los pasos contra el suelo arenoso dejó de oírse”. Y mientras Gutiérrez, por otra parte, contempla la lluvia (el paisaje de la lluvia) la mira desde “una región extrasensorial” donde la imaginación y la memoria juegan un papel fundamental: se contempla un paisaje que resulta poético porque su descripción no corresponde meramente al paisaje sino al “horizonte empírico” que rodea a los personajes (LGR: 19, 31).

A diferencias de las descripciones líricas de los versos citados, quizá en las descripciones de la prosa, Saer encuentra la salida a la problemática de su propia narrativa, a sabiendas de la servidumbre y limitaciones que la prosa impone al escritor. Hay que recordar que él mismo llegó a considerarla un “instrumento de Estado”¹³. En estos escapismos descriptivos llevados hasta sus últimas consecuencias, provistos de imágenes saturadas de pigmentos imposibles, de sensaciones térmicas, de fenómenos meteorológicos capaces de descomponerse en luz, sonido y color, de regiones extrasensoriales, conforman en la prosa de Saer lo que Gastón Bachelard denomina “la emergencia del lenguaje”, un lenguaje poético “que está siempre por encima del lenguaje significativo” (2000, 15).

Sin embargo, además de estas *zonas de convergencias* entre lírica y prosa que se despliegan con total intensidad en las descripciones del narrador saeriano, existen además

¹³ Saer, Juan José. *La narración-objeto*, 1999, 57.

correspondencias *estructurales*, suertes de ejes narrativos, osamentas por así decirlo en las cuales se sostiene la narración misma, y que hacen uso de los fenómenos arriba mencionados como si marcaran derroteros a seguir. Así, por ejemplo, si se analizan en detalle los capítulos sin números o entradas en la novela *La ocasión* (1987) el lector se da cuenta de que la estructura de la novela está regida por las estaciones del año, y que la novela –en tiempo real- transcurre más o menos en lo que dura el ciclo de esas estaciones. De esta manera la primera entrada sucede en invierno, cuando el protagonista Bianco otea la llanura de la cual es, en gran medida, propietario. La segunda entrada, sucede en el verano, cuando se produce la primera conversación entre Garay López y Bianco en la ciudad de Buenos Aires. En la tercera entrada hay una seguidilla de estaciones: primavera/verano/otoño. Bianco conoce a Gina y se casa con ella. Se produce además la obsesión de Bianco al no saber si Gina y Garay López mantuvieron o no relaciones sexuales. La cuarta entrada (la historia de la Violadita y Waldo) rompe el ritmo de las estaciones, es casi una historia separada del nudo narrativo de la novela misma. La quinta entrada es el otoño. Preñez de Gina, angustia de Bianco por no conocer la paternidad del niño, epidemia que asola el pueblo. La sexta entrada es la culminación de la historia de la Violadita y su hermano menor Waldo.

¿Y no está estructurada de igual forma, tomando como base el ciclo de las estaciones, ese híbrido que además es una honda metáfora de la llanura y la pampa argentina, *El río sin orillas* (1987)? ¿Y estos vínculos con el ciclo de las estaciones no se vuelven a presentar, más allá de sus núcleos anecdóticos e históricos, en *El entonado*? ¿Y en *Cicatrices* (1969), no es

acaso la lluvia¹⁴, el hilo conductor de los capítulos? ¿No está estructurada *La grande* (2005) a partir de siete días?

Son apenas algunos ejemplos. En el cuarto capítulo, de manera recurrente o *saeriana*, volveremos sobre la preponderancia de la memoria sobre la experiencia examinando la novela *Glosa*. Nos interesa la omisión de un eje en la obra y el aspecto *rizomático* que se despliega allí, tomando como punto de partida algunas definiciones expresadas por Gilles Deleuze y Félix de Guattari, aunque justo es reconocer, no de manera sistemática y profunda. No estamos proponiendo un estudio deleuziano sino destacando algunas correspondencias de los conceptos de Deleuze-Guattari, aplicables en un marco muy general a la novela. Resulta muchas veces que algunos conceptos son de *talla grande* y se acomodan a cualquier cuerpo. Lo que sí nos interesa subrayar son algunas de las ideas de Maurice Blanchot, sobre todo las correspondientes a su libro *El espacio literario* (2002), cuya versión original fue publicada en francés en 1955. Aspectos tales como el espacio y los límites de la obra; la finitud y la muerte en contraposición con un proyecto narrativo que en Saer tiende la dispersión; la memoria como agente en *Glosa*; todos son aspectos que serán discutidos.

En Blanchot, las palabras “ausencia”, “soledad” o “lo interminable” que acompañan sus reflexiones sobre *La mirada de Orfeo* de Rilke o *Igitur* de Mallarmé, o sobre el joven Kafka, tienen siempre un valor positivo; la ausencia produce presencia, el Ser que está “en el fondo de la

¹⁴ Rafael Arce también da cuenta de esta *meteorología* literaria en la obra de Saer. Vincula novelas de la saga gracias a este factor. “El tiempo estacional mojonera, igualmente, la singular cronología de los ciclos que componen y descomponen la saga”. Existe una alternancia “del tiempo estacional: *La vuelta completa* transcurre durante el paso del verano al otoño. *Glosa*, en primavera, una estación rara en la saga. *Lo imborrable*, en invierno. *La grande*, vuelve al otoño.” Esta alternancia de estaciones y de días y noches “pone en tensión la cronología, la corroe”. Ver Rafael Arce, 55.

Es decir, el tiempo meteorológico y el tiempo cronológico están en conflicto en la narrativa de Saer.

ausencia de ser”¹⁵ produce el Ser. En Blanchot, la pérdida del Ser es ganancia. La verdad de la obra se halla en la exclusión de esa verdad. Para que el arte exista se necesita de la presencia de la muerte. El escritor se debe enteramente a su obra, que no tiene límites, lo que sí tiene límites es el libro que escribe. La esencia de la soledad tiene su paliativo en la fascinación que produce la escritura. Como decíamos, tanto el crítico como el escritor están tratando, cada uno *desde* su propio lugar, de interpretar el gesto y de tratar de no equivocarse como el jardinero persa del cuento de Cocteau. Pero esencialmente, también hemos echado una mirada (que no la de Orfeo) al narrador de esta extraordinaria novela, una de las mejores –sino la mejor- en nuestra opinión de Saer.

Hay escritores que son de culto, casi asociando la palabra *culto*, al hecho singular de que son escritores que tienen pocos lectores, o que por lo menos la circulación de sus libros transitan en contravía de los llamados *best sellers* del mundo editorial. Saer no fue ajeno a tal fenómeno. Como gran polemista, libró su guerra personal contra las tendencias del Mundo editorial. Deudor de Theodor W Adorno y Max Horkheimer, sobre todo de *Dialéctica del Iluminismo*, hay que reconocer que ciertas opiniones suyas tienen un lado volcánico y arrastran el sedimento del indignado. Como se ha dicho, su labor de ensayista –aunque tal categoría en Saer resulte un tanto exagerada, pues sus cuatro libros de ensayos son más bien una miscelánea de pronunciamientos y tomas de posiciones, a veces sin ningún rigor *ensayístico*, sino más bien llevado por razones de orden pasional- convocan una aguda reflexión que muchas veces se extiende a su obra narrativa.

¹⁵ Blanchot, *El espacio literario*, 26.

En relación a este tópico, la velocidad de escritura de Saer parece desacompañada con la velocidad que imponía el mercado, como si sus libros tuvieron un ritmo muy diferente al compás dictado por los circuitos de distribución comercial, una obra narrativa alejada de las prisas asignadas por las tendencias del momento editorial, y en especial con la corriente estilística y temática que dictaminó el *boom*.

Ello no quiere decir que Saer sea, por tal hecho, un escritor desconocido, pero si marginal¹⁶ en relación al *boom* como fenómeno editorial. Como se sabe, la relación de Saer con el fenómeno editorial del *boom* fue siempre problemática, sobre todo con el llamado *Realismo mágico* que llegó a convertirse en un slogan publicitario para todo lo que tuviera que ver con la hipérbole y la inflación simbólica y desmesurada de situaciones fantásticas en la narrativa de García Márquez, y como una metáfora política de América Latina para el consumo europeo¹⁷.

¹⁶ El término *marginal* ha de manejarse con cuidado. El mismo Saer niega el concepto de “centro” y se pregunta: “¿dónde queda y qué es el centro respecto del cual un escritor vendría a ser marginal?” Saer diferencia “la cultura oficial” donde los medios están codificados en razón del criterio cuantitativo que “es de orden industrial, no estético”. (*Juan José Ser por Juan José Saer*. Buenos Aires. Ed. Celtia. 1986, 12,13). Por otra parte, en su ensayo “Literatura y crisis argentina” (1982) repasa el hecho de la tradición y la marginalidad en relación a los medios de difusión masivo y el mercado.

¹⁷ Alejo Carpentier en su ensayo-conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso” analiza los falsos presupuestos de ambos términos, y aclara además el concepto de *Realismo mágico*. Él prefiere, ante todo el concepto de “real maravilloso”. Para Carpentier a América no llegó ni el estilo gótico ni el románico, sino una forma del barroco llamado el plateresco. No fue el barroco sino el barroquismo producto de la simbiosis y del mestizaje de América lo que echó raíces aquí. En cuanto a lo “maravilloso” no hay que equipararlo a lo admirable, pues “lo feo, lo deforme y lo terrible también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso” (128). Carpentier prefiere hablar de lo real maravilloso, pues en América “lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano”. Así, lo que en España se escribió en América se vivió, y Carpentier pone como ejemplo los libros de caballerías en consonancia con ciertas crónicas de Indias. “Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadis de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* el primer libro de caballería auténtico. (130). Para Carpentier lo real maravillosos es lo insólito, y nuestra historia contemporánea está lleno de este hecho. Como él mismo dice, la revolución cubana puede ser leída como el epitome de lo real maravilloso: la primera revolución socialista en el país “peor situado para propiciarla” es ya un hecho insólito. (Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. México. Siglo veintiuno editores, s. a. 1981, 128, 130).

El término de realismo mágico, fue acuñado en los alrededores del año 1924 o 1925 por un crítico alemán llamado Franz Roth en un libro publicado por la *Revista de Occidente*, que se titula *El realismo mágico*. En realidad lo que Franz Roth llama realismo mágico, es sencillamente una pintura expresionista... Y lo barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana, la que se ha dado en llamar actualmente la “nueva novela” latinoamericana, la que llaman algunos la del *boom* –y el *boom*, ya lo he dicho, ni es una cosa concreta ni define nada- es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco (Carpentier: 1981, 128, 135).

Más allá de todo eso, y como si existieran conexiones temáticas y psicológicas que rebosaran el encasillamiento de tendencias del *boom*, existe una tipología de personajes que se comportaran de un mismo modo o que obedecen a ciertas caracterizaciones telúricas, propias de la región de América Latina. No resulta arriesgado afirmar, por ejemplo, que en la novela que se ha venido mencionando páginas arriba, *La ocasión*, -un caso verdaderamente excepcional en la narrativa de Saer- las dos partes que componen la historias de Waldo y la Violadita, y la feria taumatúrgica que realizó el Sargento con estos dos personajes, hay visos de ese famoso realismo mágico garcíamarquiano.

Creemos no estar delirando con la afirmación anterior. Pero estos personajes disparatados, casi mesiánicos capaces de transformar con su poder personal pueblos enteros y situaciones ¿no es uno de los componentes esenciales del mundo de García Márquez? Tal es el caso del niño Waldo convertido en mago de ferias que atrae multitudes –al igual que en el cuento de García Márquez *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, o el mismo personaje

multitudinario de la Cándida Eréndira; o incluso el tratamiento que procura Mario Vargas Llosa en su novela *La Guerra del fin del mundo* a Antonio Vicente Mendes Maciel, más conocido como El Consejero, ese personaje desorbitado-, el niño Waldo que es un prodigio y que adivina el futuro y pronostica catástrofes recitando dísticos octosílabos. Pero además, en cierto sentido, escritores anteriores del *boom*, como Onetti; o ya perteneciente al *boom* como García Márquez; influenciados por Faulkner, utilizaron a su vez personajes que saltaban de una novela a otra, tal como lo hizo Saer. Y tal como lo hizo Saer, su narrativa también permanece anclada en un lugar específico. No estamos buscando similitudes ni queriendo probar nada, tan solo mencionando que hay ciertos elementos narrativos que escapan a un *molde* editorial, y que existe una identidad de problemas en América Latina que trascienden y son recogidos en el gabinete literario latinoamericano.

Juan José Saer publicó su primera colección de cuentos *En la Zona* en 1960, siete años antes que allí mismo, en la Argentina, y a través de una editorial argentina (editorial Suramericana) García Márquez publicara *Cien años de soledad* (1967), quizá la obra más reconocida del *boom*.¹⁸ Fue el público argentino quien primero leyó o por lo menos compró *Cien años de soledad*. Como es sabido, la edición completa de la obra de 8000 ejemplares se agotó en pocas semanas. Esto para señalar que, al igual que la obra narrativa de Saer diera la impresión de una velocidad distinta a la velocidad del mercado, ella misma, zonificada por así decirlo en una región definida de la Argentina –la provincia de Santafé, Colastiné norte, Rincón, etc.- anduviera por fuera no solo de los circuitos comerciales, del consumo y la expansión de la industria cultural, sino de la velocidad de su público lector. Quizá este anonimato temprano de

¹⁸ También Saer había publicado dos novelas para ese entonces, *Responso* (1964) y *La vuelta completa* (1966).

Saer no se debiera a la ilegibilidad de la obra sino al dictamen editorial imperante. “Como señala Miguel Dalmaroni, el relativo anonimato de Saer en el período en el que publica sus primeros libros no se debió tanto al desconocimientos de críticos y de lectores como a la dificultad de lectura de una obra que se ajustaba mal a los parámetros estéticos que entonces eran predominantes (2010, 635)”¹⁹.

Saer parece ser de esos escritores ajenos al canto de sirenas del mercado editorial, cuya obra requiriera de cierta distancia, y su proyecto narrativo estuviera dirigido a circuitos de consumo todavía inexistente al momento de escribirlo. No obstante, en el 2005, el año de la muerte del escritor, Saer gozaba ya de un amplio prestigio, y algunas de sus obras habían conocido una extensa divulgación comercial, no al punto de ser considerado como un fenómeno masivo de ventas, pero si un escritor reconocido en el ámbito hispanoamericano.

Para concluir, permítasenos regresar al propósito inicial que anima este trabajo: el de establecer en Saer *zonas de convergencia* entre su labor como ensayista y su obra literaria. O en otros niveles, *zonas de convergencia* entre un texto literario y otro. Esta alternancia de presupuestos y opiniones del escritor, de esencia variopinta y registros disimiles, está presente en la construcción de su poética. Son afinidades que no desmienten el carácter beligerante, a veces doctrinario, pero sobre todo estético con el que Saer elabora sus propios materiales narrativos. Resulta curioso que muchas de las formulaciones del Saer-ensayista sigan siendo discutidas por los personajes del Saer- escritor. Estas conexiones no son siempre palpables ni evidentes, pero eso no significa que no dejen de estar vivas en sus obras. Son vínculos que

¹⁹ Citado por Rafael Arce. Tesis doctoral, 2011, 12.

cristalizan, a nuestro entender, el proyecto narrativo de Saer. Baste citar como ejemplo la lapidaria afirmación que hace el médico Garay López en *La ocasión* (1988) al definir el arte:

“-Error, cher ami. El arte no es materialista ni espiritualista: únicamente es”. (LOC: 69).

Y contrastar esta opinión con la que hace Saer desde otro registro, ya como ensayista:

“Una narración no es ni verdadera ni falsa; simplemente *es*.” (2006, 20).

Las semejanzas no solo son conmovedoras, sino apabullantes. Recuerdan aquella otra de Maurice Blanchot. “La obra –la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inconclusa: es” (2002: 18). Pero por igual, estas correspondencias se dan, de manera poética, entre un texto y otro. Lo que queremos indicar es que las *zonas de convergencia* no solo se establecen entre sus pronunciamientos desde el nivel ensayístico y la obra narrativa, sino entre un texto y otro. El mismo Garay López, para seguir con el ejemplo citado, en clave borgiana, expresa lo siguiente, refiriéndose al río de la Plata: “A los que vinieron de Europa a descubrir este río, los indios se los comieron” (LOC: 105) Y el narrador de *El río sin orillas*, casi como si continuara la frase de Garay López, en otro registro, aduce: “No se trató de una batalla, sino de un encuentro casual: como hubiesen podido hacerlo con una liebre, con una manada de avestruces o de guanacos, los indios, que iban y venían todo el tiempo por la región guerreando, huyendo de tribus más poderosas o buscando medios de subsistencia, cayeron sobre una pequeña expedición capitaneada por el propio Solís, que había desembarcado en la costa uruguaya con fines exploratorios” (RSO: 52,53).

En conclusión, no se trata de homologar una fraseología, sino de destacar ejes temáticos que se repiten procurando una ilusión de circularidad. Si tomamos las correspondencias que

serán estudiadas en el capítulo tres -como ya se ha dicho-, hay señales claras de la problemática que embarga la industria cultural en *Lo imborrable*. Y el hecho mismo de que personajes transiten de una novela a otra, o de un cuento a una novela, o incluso, que una novela contenga la semilla argumental de otra –lo que la crítica ha dado en llamar saga- muestra el terreno común donde se erige un proyecto narrativo singular. Quizá lo *ideológico* de este proyecto narrativo esté contenido, a la manera de un recipiente, en ese corpus ensayístico al que se ha hecho referencia. Quizá la unidad de la saga y su verdad sean precisamente al final su falta de verdad. Quizá lo apremiante de Saer proceda del hecho utópico al que aspira todo buen escritor: escribir una obra, no escribir libros. O para decirlo mejor con palabras de Blanchot “El escritor escribe un libro, pero el libro todavía no es la obra; la obra solo es obra cuando, gracias a ella, la palabra ser se pronuncia en la violencia de un comienzo que le es propio; acontecimiento que se realiza cuando la obra es la intimidad de alguien que la escribe y alguien que la lee” (2002, 18).

Establezcamos pues con Juan José Saer un pacto de intimidades. Solo así el escritor puede de verdad escribir su obra y el lector, como compensación, verse en su humana condición reflejado en todo lo leído. Eso solo puede hacerse con un escritor verdadero, un escritor sin orillas.

CAPÍTULO 1

ZONAS DE CONVERGENCIA ENTRE LA ENSAYÍSTICA Y LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ SAER

Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura.

Adorno y Horkheimer,
-La industria cultural-

La totalidad del arte no es de orden ideológico sino pulsional. El artista no adhiere a la causa del irracionalismo sistemático sino pone a prueba, en la multiplicidad de sus pulsiones, el racionalismo imperante. La obra de arte es una especie de móvil en el que el sentido cambia de intensidad y de lugar a cada lectura, ya que también la lectura es una actividad pulsional.

Juan José Saer
-Literatura y crisis argentina.

1. Crisis y representación.

En la novela *Lo imborrable* (1993), Carlos Tomatis, el personaje principal, emerge de una crisis personal que lo ha llevado al último escalón de su vida tras la agonía y muerte de su madre. La novela se abre con un analepsis externa: el recuerdo o la evocación de un evento anterior del que el lector inicialmente no tiene la menor idea. “Pasaron, como venía diciendo un momento, veinte años: anochece” (LIM: 9).

Los personajes de Saer no solo poseen una historia y un núcleo social al que son perdurables y fieles, sino que evolucionan o decaen emocionalmente de un texto a otro, como si Saer estuviera siempre escribiendo un texto único, una misma novela, y de esa totalidad emergiera el orden deseado que las particularidades de cada obra narrativa terminarían por negar.

Cada novela de Saer es un “peregrinaje”, un “recorrido parcial”, una “marcha errante hacia el proyecto, el cual, como un espejismo, se muestra con engañosa precisión para diluirse rápidamente con cada acercamiento y recomponerse de nuevo, nítido, como una meta siempre renovada en una distancia nunca alcanzable” (Gramuglio: 1986, 266).

Este alfa y omega lo conforman su primer libro de cuentos *En la zona* (1960) y su última novela *La grande* (2005), y ni siquiera con la desaparición física del escritor, el proyecto concluye, pues su última novela (como una metáfora de este movimiento perpetuo de escritura) también queda inconclusa. De modo que el conjunto de la obra de Saer está asentado siempre sobre una escritura fragmentaria, inconclusa, conspiradora de la unidad, donde cada texto es un *continuum* no necesariamente lógico, quizá una trasposición que va encontrando su lugar –termino clave en la narrativa de Saer- en el conjunto general de la obra.

Las novelas y cuentos son piezas que la gravedad interna de totalidad de la obra atrae. Pero paradójicamente, los intentos de buscar en Saer “una gran estructura narrativa”, “un modelo” donde finalmente quepan todos los relatos, todas las novelas, no son solo un movimiento de caprichosa agrupación, sino además, en un plano más general, una contradicción que vulnera los resortes mismos de los textos. Los textos son desiguales, pero su semejanza la obtienen de pertenecer a una totalidad. ¿Cómo devolver la individualidad a un texto? O para preguntarlo en clave Roland Barthes “¿Cómo plantear pues el valor de un texto?” (2004, 1) Barthes, desde luego, se refiere a un sistema general de relatos y a la inutilidad de buscar un modelo que los represente en su totalidad. Para él, lo que determina el valor de un texto no es ni la ciencia ni la ideología sino la práctica de la escritura.

La totalidad de toda obra literaria dialoga con cada uno de los textos que la conforman, pero a la vez dialoga con otros sistemas mayores, como la lengua, o con otros textos ajenos a su

propia totalidad; y digamos también que con toda una tradición literaria que los representa. En tal sentido, hablar de un proyecto narrativo en Saer siempre tiene algo de problemático, pues eso significa que se es capaz de establecer y direccionar un modelo general que abarque o explique el proyecto en su totalidad, y que acabe con “la diferencia” de cada uno de los textos. Si utilizo el término “proyecto” es por pura comodidad explicativa, dando la idea de una generalidad que no siempre es unitaria, ni tiene tampoco por qué existir. Si Saer escribió un solo texto, o la *marcha* hacia un solo texto, como bien apunta Gramuglio, solo disponemos de la multiplicidad de su obra nada más, gravitando como si fueran pedazos dispersos (personajes, situaciones) que el lector tuviera la obligación de juntar, pues cuenta solo, como dice María Bermúdez Martínez, con “múltiples tentativas parciales”.

Del mismo modo, el universo que conforman sus textos aspira a ser una obra “total” resuelta en múltiples tentativas parciales. Pero, frente a sistemas totalizadores que también utilizan esa estructura, Saer abogará por el fragmento precisamente como negación de la progresión de la intriga y de la linealidad espacio-temporal.

(Bermúdez Martínez: 2001, 110)

Así, cada narración saeriana constituye “una tentativa parcial”, de acceder a ese “texto único”, y cada narración se construye sobre las ruinas (en el buen sentido de la palabra) que van dejando los textos anteriores. Lo que constituye el conjunto de la obra de Saer –incluso ya con la posibilidad de formular un dictamen final con la muerte del escritor- son *restos*; líneas cruzadas; imágenes que se abren; reflexiones metaliterarias; movimiento cifrados; argumentos truncos; personajes y situaciones que se desbordan de una obra a otra; pero también obsesiones que se repiten y que ritualizan una ceremonia de escritura neurótica lo mismo que pulsional. El resultado es una tentativa siempre presente en toda su obra no del *qué* representar sino del *cómo*

representar, o para ponerlo en sus propias palabras: "...el problema capital que se plantea la literatura es el de *cómo* representar. No el de *qué* representar, sino el de *cómo*" (1998, 186). Y que por extensión se traduce en su propia obra narrativa, no en un *qué* narrar sino en un *cómo* narrar.

La pregunta por el *cómo* está en el centro de toda la obra narrativa de Saer, en algunas novelas más que en otras, de ahí que sobre el conjunto de su obra, la crítica haya trazado líneas que las agrupan de acuerdo a su grado de complejidad, como si toda la escritura fuera un movimiento de clarificación y búsqueda de "un sentido huidizo", de cómo traducir ese *cómo* representar en un *qué* representar. De hecho, como se verá más adelante, esa pugna de Saer con ciertas formas narrativas, especialmente con la prosa y la novela, tiene mucho que ver con ello.

O sea que la obra, caracterizada por una definición problemática y progresiva de un sentido huidizo, ha alcanzado hoy una transparencia de la que carecía hasta hace poco años (Premat: 2002, 14).

La sensación que queda al leer la afirmación anterior de Premat, es que la obra de Saer a medida que se escribe, se explica a sí misma, como si al final hubiera que juntar todas las claves que permitieran dilucidar el sentido total. Se puede equiparar entonces a un conjunto de huellas a seguir que conduzcan al lugar del crimen.

Cabe destacar que la afirmación anterior de Premat fue hecha cuando aún el escritor estaba vivo, y una de sus obras más importantes *La grande* (2005) aún no estaba en el horizonte de la crítica. Pero si realizamos una antología de los principales presupuestos críticos lanzados por los estudiosos de la obra de Saer, buscando articular una *totalidad*, tendremos entonces que acusar un largo catálogo de opiniones que procuran englobar la obra y que van desde una "relación dramatizada con el sentido" (Premat: 2002, 14); hasta una obra que se "caracteriza por

la anulación de género... que muestra una fuerte tendencia a la fragmentación... usa la intertextualidad como instancia productiva” (Corbatta: 2005, 44); pasando también por el hecho de las designaciones que establece la escritura de Saer, designaciones donde “la cuestión del ser y la del nombrar son, para Saer, equivalentes” (Sacavino: 2004, 11) y donde “lo único que se puede narrar es lo que se percibe, la única forma de narrarlo es recogiendo los datos dispersos que la percepción proporciona” (Montaldo: 1986, 40).

Pero también, la crítica saeriana ha señalado que Saer siempre “narra conociendo la imposibilidad de la narración clásica y al *mismo tiempo* reconstruyendo nuevas condiciones de narración (Sarlo: 2007, 294); o tiene presente que “la cuestión de la representación de lo real es central en la literatura de Saer...” (De Grandis: 1994, 421); o por otro lado, que “en Saer lo que se escribe no es la percepción, sino lo que la interrumpe. Esta interrupción pertenece al régimen del acontecimiento de lo real: aquello que *fuerza* al lenguaje a producir una imagen o un nombre en exceso con respecto a las leyes ordinarias de la comunicación o, si se quiere, un referente” (Riera: 2003: 93). Estamos pues de lleno en el campo de lo que Arce llama *interpretar* a Saer, cuando se trata precisamente de lo contrario. Citamos un último pronunciamiento que arroja un carácter didáctico y totalizador, pues da cuenta de “los protocolos teóricos” de la narrativa de Saer:

La constitución del sujeto gnoseológico, las coordenadas espacio-temporales, el flujo del recuerdo como materia de conocimiento, los límites del lenguaje y la cuestión de la otredad, son algunos de los protocolos teóricos con que se arma, muchas veces, la ficción saeriana (Berg: 2002, 137).

Finalicemos pues, este compendio de posiciones que ha establecido, para bien o para mal, la crítica. Lo que sí deja claro, esta larga e incompleta antología de juicios -algunos abiertamente

contrapuestos, otros repetitivos-, sobre la obra narrativa de Saer *es* justamente lo problemático que resulta su intento de englobarla, su resistencia a ser definida. En una entrevista concedida a Ana Basualdo, el mismo Saer dijo:

Cada novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrarse del todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos, la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que comprimen el tiempo estirado en otros fragmentos (novelas) o viceversa (Basualdo: 1988, 12,14).

Así, pues, *Lo imborrable* (1992) –al igual que los demás los textos narrativos de la llamada saga saeriana- como novela constituye tan solo un momento parcial (“un fragmento”) en ese movimiento hacia el texto único que mencionamos anteriormente. Ese “texto único”, compuesto de fragmentos abiertos, inacabado, establece y formula también, en cierto sentido, la utopía de Saer: la búsqueda de la totalidad, el arquetipo único que contenga, en una cadena de eslabonamientos textuales, su mundo narrativo.

La crisis existencial que sufre Tomatis en *Lo imborrable*, y que ya fue anunciada, como bien lo afirma Julio Premat, a lo largo de varias obras es uno de los aspectos conductores de la narrativa saeriana. ¿De qué orden es esta crisis? Volveremos sobre eso más adelante. Por el momento, baste repetir lo que dice Premat:

Uno de los episodios fundamentales de la novela saeriana. Anunciado en “La mayor”, con la descripción de un estado de ánimo y una incapacidad expresiva melancólicos, y en *Glosa*, como un horizonte verosímil para el personaje, la crisis depresiva es narrada por

él mismo en *Lo imborrable*, después, por supuesto, de haberla superado (otra vez el relato de lo temido es el medio de afirmar la superación de la experiencia del derrumbe) (Premat: 2002, 153).

Nótese en el párrafo citado, la terminología de Premat: “novela saeriana” “episodios fundamentales” “Anunciado en... y en...” que da una idea de este constante movimiento traspositivo, de esta dispersión de personajes y situaciones, como si lo que latiera en el fondo, no fuera un proyecto narrativo único sino una utopía de la escritura: una narración que buscara afanosamente su propio objeto.

¿Y cuál sería, vamos a preguntarnos, este objeto tan elusivo? ¿Qué lo hace tan intermitente y huidizo como un amante a quien le tienden una celada? ¿Cómo llegar a apresar su sentido tan esquivo? Creemos que este desgobierno radica, por una parte en el fórceps que impone la convención literaria a la narración; y por otra, en el movimiento infinito al que aspira todo relato. Precisamente en uno de sus ensayos “La narración-objeto”, Saer da cuenta primeramente de las diferencias fundamentales entre el discurso y el relato, como si el discurso fuera todo lo que estuviera acabado -el reino de la episteme- y el relato -lo que siempre hay que construir, lo del movimiento incesante, lo inacabado. Mientras el discurso tiende a la conceptualización, “mediante una serie de universales”, el relato se va construyendo, es una manera de “simulación de lo empírico”, y su valor reside en su capacidad o no de representación. El objeto tan buscado surge, pues, de la yuxtaposición de “una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje y cierto número de marcos convencionales que suministra el género elegido (anécdota, crónica, epopeya, etc.)” (Saer: 1999, 18).

Quizá allí reside otro punto de tensión en la narrativa saeriana que hace juego con lo mencionado previamente: esa pugna contra ciertas convenciones narrativas, ese duelo formulado

entre la narración vista como “un modo de relación del hombre con el mundo” (Saer: 1986, 19), y la novela definida como “un simple género literario”²⁰ (1986, 19); entre la prosa asumida como un “instrumento de Estado” (Saer: 1999, 57) y la lírica como la única posibilidad real del lenguaje narrativo. En Saer, ello puede ser resumido como la “lucha” entre “el acontecimiento y el sentimiento” (Saer: 1998, 151).

Lenguaje y convención, podría ser, la alquimia que produjera el objeto “que está en el centro de todo relato de ficción” (1999, 17). Una de las principales características de la prosa de Saer, es, como hemos venido afirmando desde el principio, la puesta en escena de esta tensión nunca resuelta, la constante confrontación entre narración como un torrente infinito, un río sin orillas; y la novela como su cauce que intenta contenerlo; entre la prosa como lo represivo y ordenado, y la lírica como la posibilidad última de convocar la anhelada libertad. Volveremos sobre este punto, cuando arribemos a otro de los famosos conceptos de Saer en el capítulo 2, que la crítica ya ha vuelto popular: el de considerar la ficción como una *antropología especulativa*.

Por el momento, retomemos el núcleo central de la novela *Lo imborrable*: Tomatis lleva meses con el ojo pegado al televisor. Duerme a punta de somníferos y tranquilizantes. Vive en compañía de su hermana, y bebe un promedio de cuatro o cinco litros de vino diario. ¿Qué tipo de crisis existencial es ésta? No solo melancólica en el sentido prematiano de la palabra: es decir como una mezcla de lucidez y pesimismo de origen pulsional y freudiano. Es también una crisis metafísica: el hecho innegable de un cierto *extrañamiento* del mundo; de un estar por fuera de

²⁰ Saer define en muchas entradas su concepto de novela. Se podría decir que la raíz de la diferencia entre narración y novela reside en el hecho de que “la novela no es más que un período histórico de la narración, y la narración es una especie de función del espíritu. La novela es un género literario.” “La narración, de la que la novela no es quizá más que un momento, trabaja un campo preciso: lo infinito” (Juan José Saer. *El concepto de ficción*. Buenos Aires. Ariel, 1998, 174, 290). Visto esto así, se da por sentado que la narración es un fenómeno a-histórico, que sufre períodos de historización, y la novela es uno de ellos.

todo lo presente; de vivir la existencia como si estuviera representada por un constante “continuo y discontinuo”; o como si esa existencia fuera también –honda metáfora de la narrativa de Saer– un mundo fragmentado.

Aunque parezca mentira, soy yo y estoy aquí, en lo que fluye continuo y discontinuo a la vez, por decirlo de algún modo, el desenvolvimiento o la expansión que no para, adentro puro o pura exterioridad, pero único y continuo y discontinuo a la vez sobre todo, de lo que no alcanzo a ver más que lo fragmentario... (LIM: 46).

Su madre ha muerto tras larga agonía. Tomatis arrastra unos tres meses de encierro (en los cuales solo se ha aventurado por el barrio, presa de un terror incierto, para volver de nuevo a su reclusión). Una tarde decide salir a cumplir una cita para visitar a su hija, Alicia, de ocho años, que vive con su madre, Haydée.

Tomatis y Haydée (se trata del tercer matrimonio de Tomatis que termina mal) se han divorciado. Mientras va caminando por la vereda, Carlos Tomatis se topa con dos personajes: Alfonso y Vilma Lupo. La pareja trabaja para una distribuidora de libros, Bizancio Libros, donde Alfonso hace las veces de distribuidor general y Vilma es la asesora cultural.

Trabajosamente sobrio, recuperándose de su tercer divorcio y en litigio con su ex mujer respecto de su hija Alicia, Tomatis ha renunciado a su trabajo en el diario pero sigue escribiendo y constituye el objeto de atención y seducción de Alfonso y Vilma Lupo (...) quienes a cargo de una distribuidora de best sellers, quieren ponerlo como director de una publicación literaria (Corbatta: 2005, 109).

El párrafo anterior resume, en buena medida, las primeras páginas de la novela. Centrándonos en la frase retrospectiva que inaugura (¿o clausura otra obra? El lector no lo sabe, está obligado a leer otra novela para *saberlo*), *Lo imborrable* (“Pasaron, como venía diciendo

hace un momento, veinte años: anochece”), analepsis que por otra parte deja una temporalidad abierta y que además ha obligado, por ejemplo, a Beatriz Sarlo a formularse, como si se refiriera a un texto fantasma, las siguientes preguntas: “¿Dónde está ese momento que *Lo imborrable* no incorpora sino como blanco que precede al comienzo del texto? ¿Dónde está el tiempo que no ha sido escrito todavía? ¿Qué hizo en ese tiempo Tomatis, el narrador y personaje de *Lo imborrable*?” (2007, 291). Centrándonos como decíamos en esa frase inicial que tiene la velocidad y el silencio de un haiku, hay que decir que el espacio vacío -el texto ausente, digamos- obliga a hacer una lectura en consonancia con el núcleo narrativo de otras novelas, y sobre todo con la temporalidad de *Glosa* –obra de la que, por otra parte, nos ocuparemos en el cuarto capítulo.

Esta temporalidad “comprimida o estirada”, capaz de ir aglutinando nuevos textos en un movimiento incesante de escritura y reescritura, permea sus propios contenidos, instalando una cronología interna propia y dispersa a la vez, que vulnera los resortes de la linealidad diacrónica, totalmente desfasada de la publicación misma del texto. Si pasaron veinte años, *Lo imborrable* –como bien dice Beatriz Sarlo- comienza en 1981, veinte años después de fecha del encuentro de Tomatis con Leto y el Matemático que se produce en *Glosa*.

No solo hay una trasposición de personajes y situaciones, sino una temporalidad rota que no obedece a una linealidad espacio-temporal, y que no es por así decirlo una flecha del tiempo, porque sus propios presupuestos narrativos -la manera como se va aglutinando la materia de *La gran obra*, el “texto único” – entorpecen esta temporalidad. ¿Cómo buscar pues la totalidad –la esencia misma de la narración- cuando los elementos que la forman –la obra traducida en novela, en cuento, en un libro de poemas- tienden, por su propia naturaleza en Saer, a la dispersión? Es –vuelvo con otra frase de Saer- “una lucha” entre el acontecimiento y el sentimiento.

Rafael Arce destaca que la temporalidad saeriana se arma en ciclos, uno de los cuales lo conforman *La vuelta completa*, *Glosa*, *Lo Imborrable* y *La grande*. En esta tetralogía “el tiempo de la historia es aparentemente breve en relación con el tiempo del discurso (pero esto es algo que puede decirse de todas las novelas de la saga): transcurren, respectivamente, en cinco días, cincuenta minutos, cuatro y siete días” (2014, 54). Arce establece una tensión entre el tiempo cronológico de la saga y el tiempo pre-cronológico de los ciclos, teniendo en cuenta que su abordaje a la narrativa de Saer lo hace, agrupando ciertas obras en ciclos, desde la perspectiva del narrador fenomenológico.

Si acompañamos a Carlos Tomatis (periodista y escritor) en su caminata –lo cual obliga también al lector a desplazarse con el personaje- hacia la casa donde vive su hija Alicia –y en saltos retrospectivos, Tomatis va reconstruyendo el fracaso de sus tres matrimonios, y el origen indeterminado de su crisis, no ya solo metafísica y existencial sino, nos damos cuenta ahora, sexual; crisis que por otra parte el mismo personaje asemeja a términos tales como “agua negra” “último escalón” ; crisis que por otra parte Tomatis asegura se inició desde el momento mismo de su nacimiento.

... La caída escalera abajo, el agua negra y helada empapándome las botamangas del pantalón, empezó el día mismo de mi nacimiento, con el primer vagido ciego, la certeza de que cada uno de los malentendidos que, sin siquiera ser tenidos en cuenta, darían montones de argumentos de operetas y de comedias americanas, son como martillazos en la cabeza del candidato a hombre, a tal punto que, más que seguro, el estado natural termina siendo el aturdimiento, la somnolencia a travesada de tanto en tanto por manotazos de pánico, la neuralgia (LIM: 61).

Desde luego, resulta demasiado socorrido hacer un diagnóstico de esta crisis –la depresión psicológica de Tomatis; la muerte de la madre; “la “castración” simbólica de Tomatis y su recuperación mediante la *terapia* sexual a la que lo somete Vilma sin ella saberlo; “el aura de una relación incestuosa desplazada”-, como lo dice Julio Premat en su libro *La dicha de Saturno* (2002), bajo la perspectiva del sujeto melancólico y la referencia crítica que proporciona el psicoanálisis. Pero como el mismo Premat aduce, tal análisis podría resultar reductor, pues no hay que “preguntarse cuáles son los contenidos inconscientes de un texto... sino preguntarse cuáles son las especificidades en la representación de esos contenidos” (2002, 25)

Y más adelante, refiriéndose en detalle a la novela *Lo Imborrable*, añade: “El interés sería de todos modos limitado: la puesta en evidencia en sí misma de un deseo incestuoso en la trama de una obra literaria equivale a enunciar un secreto a voces” (2002, 349).

Como en casi todas las novelas de Saer, el nomadismo de sus personajes, sea en automóvil como en *Cicatrices* (1969) en *La Grande* (2005), o en *Nadie Nada Nunca* (1980); sea a pie como en *Glosa* (1985) o *La Grande*; sea a caballo (como en *Nadie Nada Nada* o *La ocasión* (1987) opera como el eje principal por el cual circula narración. Hay una velocidad en los personajes de Saer mientras se desplazan que da al lector una sensación de lentitud narrativa, como si los espacios fueran siempre más extensos que el momento de su enunciación, como si el acto de narrar y el espacio que se narra fueran incongruentes, o como si los personajes inmersos en tal contradicción estuvieran siempre sometidos a una tensión exterior a ellos mismos. Esta inercia en el desplazamiento de los personajes, solo es detenida mediante la narración de ese desplazamiento, al punto que existe un desfase entre la movilidad y su enunciación.

Entre los propios personajes, el espacio en que se mueven, y la narración (que en muchos casos da cuenta de ella misma: es decir de la propia narración), la triada asume en Saer un

mecanismo refractario, circular y reflexivo. Se narra atando cabos que se dejaron sueltos, pero que posibilitan nuevas aperturas. O mejor, para utilizar un término de Mirta E. Stern, se narra *borrando*, como si el proceso general fuera el de “borrar” el texto más que el de narrarlo, y a medida que se “borra” ir reflexionando sobre lo borrado, porque lo borrado volverá a aparecer, casi en un movimiento cíclico, inútil y repetitivo, como la piedra en el mito de Sísifo.

Por consiguiente, por un lado, el narrar se inscribe en toda la producción de Saer dentro de un movimiento circular y progresivo que, por momentos, se aparta de la legalidad de la espiral, acercándose abruptamente a su eje primigenio para reflexionar sobre él desde la reescritura. (...) En principio cada relato se presenta enunciando su función de borrar parcialmente otro trazo mediante su reinscripción en una nueva trama textual (Stern: 1984, 17, 19).

Durante su caminata, Tomatis encuentra a estos dos personajes mencionados previamente (Alfonso y Vilma Lupo) que son “un dispositivo”, no solo porque sus gestos y opiniones se corresponden y complementan entre sí, sino porque son parte de un mecanismo mucho más global y complejo: el mercado de los libros. Analizando el catálogo de los autores que promocionan Bizancio Libros, se puede establecer de inmediato el lado comercial de la empresa; lo cual quiere decir, en materia literaria, saber de qué pata cojea la mesa. Entre esos autores destacan nombres como los de Agatha Christie, André Maurois, Manuel Gálvez Morris, Pearl S. Buck, Vicky Baum y Somerset Maugham, todos “escritores de cuarto orden”, según la apreciación literaria de Tomatis. El motivo que ha reunido a estos tres personajes (Tomatis, Alfonso, y Vilma) es puramente comercial: los representantes de Bizancio Libros están interesados en que Tomatis trabaje con ellos.

La propuesta de Bizancio Libros, sin embargo, de llevar cultura a la sociedad argentina mediante esta operación de edición de libros no dista mucho de otra operación comercial: la de la promoción desde la cultura oficial del escritor de best sellers encarnado en la figura de Walter Bueno y de su novela *La brisa en el trigo*; novela contra la que, por otra parte, Tomatis ha escrito un brulote.

Si nos atenemos a los mecanismos de representación intertextual que menciona Premat, se está en presencia de un texto (*Lo imborrable*) que habla de otro texto (*La brisa en el trigo*), y sobre el cual los personajes del primero (*Lo imborrable*) ejercen una crítica literaria y política del segundo texto (*La brisa en el trigo*). “Es decir que esta lectura nos sitúa, de nuevo, en la amplia orbita de lo intertextual (un tipo de relato, un tipo de discurso sobre el relato) y en lo verificable (una situación política dada, ciertas características del mercado editorial en las sociedades occidentales)” (Premat, 2002, 346).

Premat ve en estos dos textos, independientes entre sí, una “doble lógica narrativa”: por un lado una ficción comercial, frívola (*La brisa en el trigo*); y por otra el desgarramiento de la represión política y los abismos de locura y de muerte representados en los personajes (*Lo imborrable*) (2002, 347)²¹.

²¹ Jorgelina Corbatta ve un diálogo de Saer no solo entre la novela *Lo Imborrable* y el subtexto *La brisa en el trigo*, sino “una reescritura del Aleph de Borges” Para ella “El Aleph” es el modelo que usa Saer para escribir *Lo Imborrable*. “El tono paródico dominante, cierta mezcla de grosería y de lo sublime, la contraposición de un escritor de mérito (el narrador/Tomatis) en oposición a un arribista ignorante y sin ningún sentido del ridículo (Carlos Argentino Danieri/Walter Bueno), el valor connotativo de los nombres, el discurso metatextual acerca de las formas de representación de la realidad (...) parecieran ser demasiadas coincidencias para no aventurar la afirmación de que “El Aleph” es el modelo de Saer en esta novela” (Jorgelina Corbatta. Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria. Buenos Aires, Corregidor, 2005, 113).

Guardamos cierta distancia con la afirmación de Corbatta. Eso significaría que la novela de Saer es una novela en *clave* eminentemente borgiana. Hay dos ensayos de Saer “Borges novelista” y “Borges como problema” que saldan la deuda saeriana con Borges.

Es decir, si lo miramos bien, se trata de la crítica a un texto comercial (*La brisa en el trigo*) desde un texto serio (*Lo imborrable*). En un plano más general, ello nos remitiría entonces considerarlo un texto *abismado*, en el sentido de la *mise in abyme*²² que establece Lucien Dällenbach²³: es decir como una reduplicación especular del texto dentro de otro texto sin vinculación aparente. Quizá lo que mejor lo ilustre sea, en cierto sentido, el juego de las famosas matrioshka rusas. Pero, para que haya ensimismamiento de un texto en otro no necesariamente tienen que pasar por ser iguales, sino que debe existir un referente exterior al que se remita. Para citar un ejemplo, es imposible leer algunos poemas de Rubén Darío sin pensar en Verlaine. O si llevamos este mismo razonamiento a otra esfera, habría que recordar aquella extraña “inquisición” de Borges, titulada “Kafka y sus precursores”: allí se pone de manifiesto ciertas correspondencias secretas entre las obras más allá de una influencia o lectura directa, como si cada escritor creara sus propios precursores. En tal caso el *relato especular* sería de una temporalidad no lineal: se estarían produciendo obras cuyo referente todavía no se ha escrito, o no dependen de la voluntad de los hombres.

En cuanto al autotematismo presente en las ficciones de Saer, donde no solo se relata, sino que además se habla del relato como objeto, exponiendo los mecanismos internos de elaboración del texto, Permat señala que se “acumulan imágenes de la propia creación” y una “ficcionalización del acto de escritura”; pero más allá de eso, existe también un elemento fundamental que es “lo pulsional en la construcción literaria” y que deviene “de lo perceptivo, el despliegue de sensaciones, el contacto con las sustancias”. Aquí se conjugan pues varios

²² La expresión, como se sabe, es de Andre Gide. Saer hace referencia a ella en el ensayo “Zama”, por lo cual consideramos útil pensar en ella. “La *mise en abîme* que Gide describe en su diario, en una página de 1893: ‘me desagrada que en una obra de arte se reencuentre traspuesto, a escala de los personajes, el tema mismo de la obra’” (1998, 51).

²³ Lucien Dällenbach. *El relato especular*. Trans. Ramón Buenaventura. Madrid: Ed Visor, 1991.

factores (imágenes de la propia creación, ficcionalización del acto de escribir, lo perceptivo y sensitivo) que apuntan a esencialmente a dos centros. Por una parte “una exposición autorreferencial obsesiva” y por otra “la omnipresencia de lo perceptivo” conforman estos dos centros fundamentales de la producción literaria de Saer. Para Premat, la dimensión afectiva en la obra de Saer resuelve de algún modo el autotematismo de su prosa, la vuelve inteligible y desproblematiza la representación literaria (Premat: 2002, 16).

Es clara para Premat la oposición entre autotematismo y dimensión pulsional en la narrativa de Saer. Saer siempre escribe una secuencia de “relatos primarios” que tocan los orígenes del lenguaje.

Los orígenes de hombre, que están determinados por estas dos series [el proceso que separa al niño de la relación dual con la madre, y las etapas del conflicto edípico] de acontecimientos de los cuales el adulto no tiene ninguna traza en la memoria, ocuparían el centro del relato primordial que la obra saeriana reproduce (Premat: 2002, 27, 28).

Nótese que el acercamiento crítico de Premat a la totalidad de la obra de Saer, no parte de la obra en sí –es decir de la textualidad de la obra- sino de otra *zona de convergencia*: los metadiscursos del psicoanálisis a tono con los pronunciamientos desde la ensayística que hace Saer sobre la importancia de lo pulsional en la creación literaria.

La introducción que hace a su libro *La dicha de Saturno* y que titula “Leer a Saer” somete su análisis a “lo pulsional” convocando –mediante una lectura freudiana y el concepto del sujeto melancólico, - no al análisis de los contenidos inconscientes del texto –algo en verdad, imposible de lograr sin caer en un reduccionismo mecánico y facilón, porque si lo pensamos bien sería como aplicar símbolos y conceptos psicoanalíticos preestablecidos a la psicología de los personajes y las situaciones afectivas que viven en la ficción-, sino por el contrario, *cómo* se

representan estos contenidos en el texto, “no la revelación en sí de lo fantasmático en una ficción, sino la comprensión del proceso que lleva del fantasma a la literatura” (2002, 25).

Sin embargo, el psicoanálisis juega un papel fundamental –como herramienta de interpretación hermenéutica y literaria- en el discurso de Premat. Es, se puede decir, su marco metodológico con el cual aborda las ficciones de Saer:

El psicoanálisis modela ciertos aspectos de la metafísica saeriana. (...) En la obra, la percepción recurrente del sujeto como un ser escindido (en donde se juegan permanentemente conflictos entre la conciencia, la voluntad, la inteligencia y un fondo pulsional), no es una pura representación de experiencias, sino también el desarrollo de una hipótesis sobre el ser y la razón que se origina en el pensamiento freudiano (Premat: 2002, 33, 424).

Saer mismo parece saludar el procedimiento de analizar ciertas ficciones bajo la luz del diván freudiano. En su ensayo “La invención de Morel” acota lo siguiente, refiriéndose a la novela de Adolfo Bioy Casares:

La tentación del examen psicoanalítico es grande: la aparición del narrador en la isla es una especie de nacimiento. (...) El contenido psicoanalítico del relato es tan evidente, que el lector se pregunta si no es consciente o deliberado (1998, 167).

Pero también, justamente es lo que hace Saer en su ensayo “Tierras de la memoria” al analizar la obra de Felisberto Hernández: intentar una lectura psicoanalítica: “Cuando se lee a Felisberto Hernández, la tentación de la interpretación psicoanalítica es grande. (...) ¿Felisberto leyó a Freud?” (1998, 135, 136). Ello da una muestra de que para Saer, el psicoanálisis siempre estuvo presente en su horizonte crítico, y solo lo que valida una interpretación freudiana del texto de un autor, es precisamente que el autor haya leído a Freud.

Peter Loewenberg, en un poderoso ensayo titulado “Psychoanalysis as a Hermeneutic Science” ya menciona el hecho de que el mismo Freud tiene en el horizonte interpretativo las polivalencias que arroja el análisis de un texto. A diferencia de la hermenéutica filológica, la hermenéutica psicoanalítica va más allá de las intenciones conscientes. La herramienta fundamental del Psicoanálisis deviene del hecho, no de suprimir subjetividades, sino justamente de utilizarlas. “Así como un poema o un texto de ficción puede ser entendido desde diferentes puntos de vista, un síntoma, sueño, comportamiento, o fantasía puede tener más de un significado” (2000, 100, nuestra traducción). Quizá esta multiplicidad de sentidos provenga de las asociaciones libres, ese flujo de recuerdos al que se somete el paciente y que el psicoanalista debe prestar atención porque allí se encuentran las pistas que lo llevan a descodificar el trauma. A tono con lo anterior, es cierto que se pueden establecer un cuadro clínico del estado mental del que emerge Tomatis en *Lo imborrable*, un diagnóstico psicológico que el personaje arrastra, y que tiene antecedentes en otras novelas de Saer. Se puede hacer una lectura, atendiendo a este comportamiento que salta de una obra a otra, para componer un análisis psicoanalítico teniendo presente, por sobre todo, que el psicoanálisis es un tratamiento para neuróticos.

Debo suponer, sin embargo, que sabéis que el psicoanálisis constituye un especial tratamiento de los enfermos neuróticos”. (...) En el psicoanálisis “los procesos psíquicos son en sí mismos inconscientes, y que los procesos conscientes no son sino actos aislados o fracciones de la vida anímica total. (...) El tratamiento psicoanalítico se limita exteriormente a una conversación entre el sujeto analizado y el médico. El paciente habla, relata los acontecimientos de su vida pasada y sus impresiones presentes, se queja y confiesa deseos y sus emociones. El médico escucha, intenta dirigir los procesos mentales del enfermo... (Freud: 1979, 9, 11, 17).

¿Y quién más neurótico que Tomatis?²⁴ Si algo arrastra Tomatis en toda la novela es su neurosis: impulsos que se repiten, actos ceremoniales como el de vestirse y salir a dar un paseo se convierten en problemas complicadísimos (y hay que recordar en Tomatis esa fobia que tiene de salir a la calle), escenas que remachan un lado afectivo no resuelto (el amor hacia su hija; sus tres matrimonios fallidos; su vida sexual *in suspense* hasta la llegada de Vilma Lupo; su costumbre de acostarse con la madre de su amigo, como lo hace en *Cicatrices*).

Si se sigue esta línea de análisis, debemos admitir que Tomatis es un personaje neurótico, con una vida familiar destrozada: de su primer matrimonio, le queda una noche de bodas desastrosa en la que no pudo desvirgar a su mujer por ser demasiado estrecha de partes; su segunda esposa se suicida (aunque ya vivía con otro hombre); y su tercera esposa es... quién lo creería, ¡una psicoanalista! , manejada por una madre tiránica. El plato entonces está servido. Precisamente en su trabajo “Freud o la glorificación del poeta” (1973), Saer establece cierta similitud entre el análisis terapéutico y el análisis literario, entre los métodos del psicoanálisis y los métodos de la narración y la poesía: ambos trabajan con el lenguaje.

El psicoanálisis no investiga los fenómenos psíquicos sino el discurso que estima representarlos. Los juegos de palabras, la trasmisión oral de los sueños, el dialogo analítico, la asociación libre, son el trabajo específico del material analítico, después de haberlos sido, durante siglos, para la poesía (Saer: 1998, 161).

De modo que Tomatis tiene, como dice María Bermúdez Martínez, un “yo” escindido.

²⁴ La neurosis tiene también un componente literario: es, como dice Roland Barthes, “lo único que permite escribir (y leer)”. Tomatis es un escritor, casi por antonomasia, un neurótico. Dice Barthes: “La neurosis es un mal menor: no en relación a la “salud” sino en relación a ese “imposible” del que hablaba Bataille (“La neurosis es la miedosa aprehensión de un fondo imposible, etc”) pero ese mal menor es el único que permite escribir (y leer)”. (Roland Barthes. *El placer del texto seguido de Lección Inaugural*. Trans; Nicolás Rosa y Oscar Terán. México: Siglo veintiuno editores. 10º ed., 1993, 13).

Así, Carlos Tomatis se nos va a presentar en *Lo imborrable* con un “yo” escindido a causa de una serie de experiencias negativas que le han arrastrado al escalón más bajo de la condición humana. En *Lo imborrable* asistimos al momento en que empieza a recomponer su vida después de la pesadilla (2001, 53).

Y mientras Bermúdez Martínez hace acopio de la “inadecuación” de los personajes saerianos al mundo como sujetos escindidos, sin mencionar el psicoanálisis en su análisis, Julio Premat apunta que las relaciones entre psicoanálisis y literatura “son inhibitoras” pues metodológicamente plantean dificultades irresolubles. Una de ellas, y la que más llama la atención es la siguiente: “Al interpretar un texto desde un punto de vista psicoanalítico, ¿a quién se interpreta? ¿Qué inconsciente? ¿Se “psicoanaliza o se “diagnostica” al autor?” (Premat: 2002, 24).

Baste decir que, desde luego, no se puede equiparar a la literatura a una *asociación libre* en el sentido psicoanalítico del término –ni tampoco leerla como tal-, sino que la literatura es ante todo una producción textual y una *antropología especulativa* en el sentido que le da Saer, donde convergen ciertas convenciones tanto del lenguaje artístico como del género literario²⁵.

²⁵ Aunque el problema tiene sus orígenes en la *Poética* de Aristóteles, fue Benedetto Croce el primero que llamó la atención sobre lo problemático del concepto de “género” en su libro de la *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1977, trad en español), el libro salió originalmente en italiano en 1902. Para Tzvetan Todorov, en su libro *Les genres du discours* (1978), existe traducción al español como *Los géneros del discurso* (2012, última edición) un género, sea literario o no, no es otra cosa sino la codificación de las propiedades del discurso. Para Todorov en el análisis del discurso (que no está hecho de oraciones) sino de articulaciones de sentidos, la interpretación está determinada por la oración que es pronunciada y por el proceso de enunciación de la oración. (*Modern Genre Theory*. Edited and Introduced by David Duff. London, Longman, 2000, 198).

En *Razones*, un cuestionario de preguntas enviado por María Teresa Gramuglio, Saer tiene una entrada titulada “Los géneros”. Allí escribe: “...la noción de género se ha ido circunscribiendo. En la actualidad, son categorías que engloban los grandes géneros, poesía, novela, ensayo, teatro, las que tienen real vigencia. Podríamos también hablar de nuevos géneros como la novela policial, la de ciencia ficción, el teatro de boulevard, etcétera... Pero en tanto que géneros pertenecen a la infraliteratura” (Juan José Saer. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Ed, Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Celtia, 1986, 14).

Por otra parte, una de las mayores preocupaciones de Saer reside en el hecho de la representatividad de lo real mediante la literatura. “Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar” (1998, 175).

La literatura crea una visión, una imagen de lo real, no lo real, del mismo modo que crea una imagen del pasado, no el pasado. Se puede decir que la literatura es una mediación, no siempre acertada, entre la imagen de lo real que procura construir y la realidad. En el caso de Saer, lo que se procura muchas veces es justamente *borrar* la realidad, y al procurar borrarla lo que queda es una narración a medias, trunca, un *a medio borrar*. “Narrar se sostiene en la ilusión –imposible- de que por fin sea posible borrar la realidad. De ahí que el título de su novela *Lo imborrable* aluda al horror y a lo que no se puede narrar, a lo real mismo” (Piglia: 2010, 91). Pero también lo *imborrable* tiene la significación de un componente histórico y social: “eso que pasó y que no se debe borrar bajo ningún concepto”²⁶. La presencia del ser humano ha transformado la realidad, al punto que “eso me parece que es imborrable porque introduce tal cambio en el universo que el universo sale totalmente transformado...”²⁷

Lo *imborrable* puede ser leído también como un episodio *traumático*: la escritura de un “único texto” que resulta imposible; la ritualización de *borrar* un texto mediante otro texto²⁸; la presencia de los personajes que asumen el peso de una realidad que también los *borra* o terminará por *borrarlos*.

²⁶ En Reportaje a Juan José Saer, entrevista con Horacio González. Revista Lote N° 10. Versión on line www.elortiba.org/saer.html Fecha de consulta: Enero 25 del 2014.

²⁷ En Reportaje a Juan José Saer, entrevista con Horacio González.

²⁸ Mirta E Stern. “Construcción y teoría de la ficción narrativa”. *Hispanamérica*, Año 13, N° 37 (1984), 20, 21.

Pero siempre nos movemos en el terreno de la representación de lo real. El personaje de *A medio borrar*, Pichón Garay, por ejemplo, no borra la realidad argentina cuando se marcha a París, sino que es él quien se borra cuando se ausenta de ella. “Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros, lo que, mientras camino hacia la estación, va quedando atrás, retrocediendo, sino yo, más bien lo que se borra, gradual, de esas esquinas, de esas calles” (CC 173). Pero así como Ricardo Piglia sostiene que es imposible borrar la realidad mediante el acto de transformarla en narración, así también es imposible para la narración llegar a construir una representación de lo real.

No se construye ningún pasado sino que simplemente se *construye* una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso (Saer: 1998, 48).

De modo que la literatura no construye la realidad como tampoco es capaz de borrarla del todo –siempre todo queda *a medio borrar*–, sino que por el contrario construye una visión de la realidad, una imagen que puede ser o no representativa de lo real. Se trata en cierto sentido de una realidad parodiada. Allí, después de todo, reside su estética: es decir en la tensión entre el mundo empírico que intenta representar, y el propósito inmanente de conservar su propia identidad como arte. T. W. Adorno lo señala muy bien:

There is not aesthetic refraction without something being refracted; no imagination without something imagined. This holds true particularly in the case of art's immanent purposiveness. In its relation to empirical reality art sublimates the later's government principle of *sese conservare* as the ideal of the self-identity of its works; as Schoenberg said, one paints a painting, not what it represents. Inherently every artwork desires

identity with itself, an identity that in empirical reality is violently forced on all objects as identity with the subject and thus travestied (1997, 4).

Se pinta una pintura: no lo que representa. La representación de lo real está en el centro de *Lo imborrable*. Hay en *El río sin orillas* (1991) una afirmación contundente, como si Saer dialogara consigo mismo en varios textos, y también en sus ensayos:

El fin del Arte no es representar lo Otro, sino lo Mismo. El terreno propicio para lo otro son, aunque aparezca a primera vista contradictorio, lo accidental y el estereotipo: lo accidental porque no expresa más que las contingencias exteriores, la resolución puramente técnica de los actos humanos, y el estereotipo porque es la cristalización estilizada, ya independiente de lo imaginario, de esos accidentes (RSO: 219).

Precisamente la crítica que hace Alfonso desdice ese camino: para él la novela carece de validez porque *no representa* la realidad, es decir Alfonso confunde “copiar lo real” con “inventarlo”. Confunde también el concepto saeriano de ficción y verdad: “(...) La ficción no necesita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción” (Saer; 1998, 12) Pero por otra parte, no se trata de que el texto sea verdadero sino verosímil, categorías sobre las que volveremos adelante cuando nos aproximemos al concepto de ficción como una *antropología especulativa*.

Claro que en la crítica de Alfonso hay que reconocer que existe un componente personal y anecdótico: su maledicencia hacia el trabajo de Walter Bueno no deviene de lo que representa o no la obra en sí con relación a la realidad, sino en lo que esconde: resulta que en la novela *La brisa en el trigo* se relata de manera soterrada el propio adulterio de la mujer de Alfonso con el autor de la novela. Alfonso formula sus juicios con el dolor del cornudo y no con la veracidad ni la objetividad del esteta. En tanto crítico, aquí el pobre Alfonso supura hiel por la herida.

La crítica puede ser leída entonces, como un rechazo de Saer sobre los alcances de la representatividad de lo real en la literatura. No se trata de una parodia –y hay que notar que lo paródico también está en el centro de la narrativa de Saer -, no al menos en el sentido que lo formula Claudio Magris:

La auténtica parodia no se burla del texto parodiado, de su grandeza inalcanzable, sino de sí misma, de su propia inferioridad y lejanía respecto al modelo, de su propia incapacidad –o de la incapacidad de toda su época- de elevarse por encima del canto alto y fuerte del poeta clásico (2004, 52).

Evidentemente para Magris la parodia tiene siempre un aspecto positivo, contrario al de una mascarada: se trata de una relectura e imitación de una obra mayor, siempre desde una obra menor, que la única vía que tiene de compararse con su modelo es a través de la parodia. En ese contexto no se puede leer *Lo imborrable* como una parodia de Saer sobre cierta literatura que intenta representar lo real de una manera fotográfica, porque si seguimos con el postulado de Adorno, una fotografía es una fotografía, no la realidad que representa.

En *Nadie nada nunca* (1980) el narrador expresa: “Aquí desde luego, todo es desierto, pero no hay lugares desiertos. Nadie ha visto nunca un lugar vacío. Cuando uno lo mira, ya no está vacío –uno mismo es el que mira, la mirada, el lugar. Sin uno, no hay mirada ni tampoco lugar” (NNN: 201). La observación que hace Adorno de Schoenberg, de que se pinta una pintura no lo que representa, recuerda un poco entonces el cuadro de René Magritte *Ceci n’est pas une pipe*, y que dio lugar a un ensayo del mismo nombre de Michel Foucault. Es cierto que existe allí un conflicto entre la palabra y la cosa, entre el objeto y la palabra, cuyo análisis excede el propósito de estas páginas. Sin embargo, se puede colegir, contradiciendo el postulado de Schoenberg, que Magritte no pinta una pipa sino la representación de una pipa. O también

que no pinta ninguna de estas dos cosas –ni el objeto ni su representación–, sino una pintura –que vendría a ser un objeto totalmente distinto. O para ponerlo en contexto con Saer y la mediación de la realidad a través de la mirada, que no pinta una pipa sino una *visión* de la pipa, y que al pintar la pipa pinta también su propio proceso de pintura o de representación.

Pero más que a Magritte, valdría la pena observar mejor el cuadro de Diego Velásquez, *Las meninas*, el *súmmun* de la representación, un cuadro que se contiene a sí mismo, al mundo que lo rodea, y al propio observador que lo mira.

Las meninas, en el que la representación está representada en cada uno de sus momentos: pintor, paleta, gran superficie oscura de la tela vuelta, cuadros colgados en el muro, espectadores que miran y que, a su vez, son encuadrados por los que miran; por último, en el centro, en el corazón de la representación, lo más cerca posible de lo esencial, el espejo que muestra lo que es representado, pero como un reflejo tan lejano, tan hundido en el espacio irreal, tan extraño a todas las miradas que se vuelven hacia otra parte, que no es más que la duplicación más débil de la representación” (Foucault: 2007, 299).

Es lo más cercano al *Aleph* borgiano, donde todo está contenido en un solo momento, incluso el propio observador. O quizá la representación de lo real esté, como asegura Graciela Montado²⁹, en Saer en los datos que la percepción proporciona, hecho que nos hace recordar, para concluir con lo pictórico, el cuadro *Maternidad* de Juan Pablo Castel, el protagonista de *El túnel*, la memorable novela de Ernesto Sábato. Para Juan Pablo Castel lo importante del cuadro no era su totalidad, sino tan solo una parte -la ventanita dibujada al extremo izquierdo del cuadro que dejaba ver una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Y su interés por María Iribarne Hunter deviene del hecho de que ella fue la única espectadora que se fijó en ese detalle.

²⁹ Ver, Graciela R. Montaldo. *Juan José Saer: El limonero real*. Argentina: Hachette, 1986, 40.

Así pues en *Lo Imborrable* no hay que confundir, como hace Alfonso, uno de los personajes de la novela, la realidad textual con el realismo, o como dice Saer en su ensayo “Borges Novelista” no hay que caer en “la representación realista de lo real” (1998, 284).

2. Cultura y mercado.

Sin proponer un exhaustivo análisis textual de *Lo imborrable*, vale la pena precisar, así sea de paso, algunos términos de esta “doble lógica narrativa” a la que se refiere Premat, y que bien podrían clarificarse mediante el término “discurso narrativo”(*Discours du récit*) de Gerard Genette.

Gérard Genette en su libro *Narrative Discourse, An Essay in Method* (1980, trad. en inglés)³⁰ define este “discurso narrativo” como “a study of the relationships between narrative and story, between narrative and narrating, and (to the extent that they are inscribed in the narrative discourse) between story and narrating” (1980, 29). Es un modelo triádico donde se presentan tres instancias [la historia (story), la narrativa (narrative) y la narración (narrating)] relacionadas. De las relaciones de estos tres elementos surge, según Genette, el sentido del texto.

³⁰ Genette da cuenta de lo problemático y ambiguo con lo que la crítica se refiere a los discursos concernientes a la narrativa (*narrative, récit*) y la narratología (narratology). Él establece primeramente tres acercamientos: un primer significado muy general de *narrative* vendría a ser el discurso oral o escrito que relata una serie de eventos, pero también los discursos que el héroe recita dentro del texto. Un segundo significado, menos común, sería el de referirse a *narrative* como una sucesión de eventos, reales o ficticios, tomadas como el conjunto de estudio de acciones o situaciones tomadas en sí mismas, obviado el medio de análisis. Y un tercero, aparentemente el más antiguo de todos los acercamientos, referirse a un evento, pero no al evento que es contado sino al hecho que alguien lo cuente: el acto narrativo en sí mismo. (1980, 25).

Para ponerlo en perspectiva, la historia sería el contenido narrativo, los hechos o eventos que son narrados, los acontecimientos que se relatan. El relato sería el discurso a través del cual la historia se hace texto. Mejor dicho, lo que llega al lector. Y la narración es el *modo de producción* mediante el cual la historia se hace relato, o el acto mismo de escribir lo que se cuenta. Haciendo un uso muy general de estas categorías, podemos colegir que en el caso de *Lo imborrable* se podría hablar de “un doble discurso narrativo” si atendemos a *Lo imborrable* como novela donde se encuentran presentes estas tres instancias (historia, relato y narración), y el hipertexto *La brisa en el trigo*, donde el relato llega al lector a través de la lectura de *Lo imborrable*. Pero no solo al lector, sino a los propios personajes de la novela (Tomatis y Alfonso) que a su vez se convierten en lectores de *La brisa en el trigo*. Así los personajes (Tomatis y Alfonso) hacen una crítica de este hipertexto, conformando un doble juego especular, pues nosotros en tanto lectores hacemos una doble crítica: de *Lo imborrable* y de *La brisa en el trigo*.

Pero de igual manera, aunque no se disponga del texto *La brisa en el trigo* sino que solo llegamos a él mediante otro texto *Lo imborrable*, Julio Premat es capaz de formular también una crítica al hipertexto, colocándose en el mismo plano de los personajes (Tomatis y Alfonso), y en el plano de crítico cuando analiza *Lo imborrable*. Claro está que nosotros tampoco podemos escapar a este dédalo de dobleces y a este doble juego crítico.

Estamos pues en presencia de una crítica real a la novela de Saer *Lo imborrable*, pero por igual, estamos en presencia de una crítica a la novela dentro de la novela *La brisa en el trigo*. Asumir desde este trabajo la crítica a *La brisa en el trigo* es de algún modo, como decíamos, colocarnos al nivel de los personajes de *Lo imborrable*. Lo que quizá nos diferencia de ellos en

este procedimiento, es que los mismos personajes (Tomatis y Alfonso) nunca serán capaces de formular un análisis textual de *Lo imborrable*.

En tal sentido, la novela *Lo imborrable* opera en dos niveles. Un primer nivel que remite a un discurso narrativo propio, donde es válido establecer un canon y una poética saeriana; y un segundo nivel donde la novela de Walter Bueno tiene su propio discurso narrativo que nos proyecta a otros discursos metaliterarios: la posibilidad de que el arte pueda o no ser representado; la estética de una obra comercial y su masivo consumo en el mercado; la situación del escritor afecto al régimen militar; la problemática entre cultura y mercado.

Así, Walter Bueno (que ha muerto en un accidente de tráfico) es presentado en *Lo imborrable* como el típico escritor comercial, representante de la literatura oficial, con un programa de televisión afecto a los militares del régimen, con una corte de lectores entre los que se cuentan no solo militares sino obispos y lectores sin memoria histórica.

La literatura oficial no es iluminadora sino funcional, y su interpretación del mundo es excedida y englobada por la administración que la protege. (...) La literatura oficial puede ser identificada por esa coincidencia secreta con los lineamientos de las consignas imperantes; apenas se dismantelan sus tópicos, su filiación ideológica y sus ilusiones de independencia, la obra entera se desmorona y su falsa unidad no puede ser reconstituida (Saer: 1998, 100,101).

Atendiendo a las *zonas de convergencia*, ¿no se trata la anterior cita de un diagnóstico crítico a novelas como las de Walter Bueno hecho por el mismo Saer desde otro lugar? Estamos hablando de generalidades, claro está, dentro de lo particular. Estamos hablando de correspondencias y filtraciones, no siempre hechas de manera específica. ¿No calca, en resumidas cuentas, la novela de Walter Bueno el típico concepto de lo que el propio Saer

considera literatura oficial? En su brulote, Tomatis se queja además de que por un lado exista “la gente inteligente, culta y honrada”, y por el otro “Walter Bueno con sus militares sanguinarios, sus animadores de televisión, sus obispos, y sus lectores ignorantes y sin memoria”, (LIM: 25), es decir la cultura dividida en dos bandos: una cultura oficial, representante del status quo; y otra marginal, por fuera de los circuitos masivos de propaganda y de venta. ¿Cómo concibe Saer esta marginalidad? ¿Desde qué punto de vista esta marginalidad significa un grado de resistencia contra canales comerciales de distribución? ¿Es toda literatura masiva, mala literatura por el simple hecho de ser masiva? Por supuesto no podemos contestar a estas preguntas taxativamente homologando marginalidad con calidad literaria.

Se es marginal cuando no se escribe sobre temas exigidos por la demanda, cuando no se adoptan las formas y los géneros probados y aceptados por el consumidor, cuando no se es capaz de producir en gran escala para satisfacer las necesidades del mercado, cuando el producto que se elabora no puede ser recuperado y reelaborado con otra dimensión del complejo industrial, como cuando se transforma la basura en calefacción. (...) Ser marginal significa substraerse voluntariamente, por razones morales, del campo de la oferta y la demanda (Saer: 1998, 109).

Es importante resaltar que la *actitud* de Tomatis en *Lo imborrable* en relación al “complejo industrial” y a los mecanismos de publicidad que generan los medios masivos de comunicación, son una declaración de principios, una oposición “por razones morales” como escribe Saer en el párrafo citado anteriormente.

Para poner esta afirmación en perspectiva, y seguir estableciendo *zonas de convergencia* entre la ensayística de Saer y aspectos significativos de su obra narrativa, hay un ensayo titulado “Literatura y Crisis Argentina” (1982) donde Saer reflexiona largamente sobre el hecho de lo

que significa ser “marginal”. ¿*Qué* y *quién* determina lo marginal? Es justamente “la tradición oficial” la que establece “a los marginales”. En tal sentido se es marginal en relación a un centro que puede ser, incluso, el de la tradición convertida ya en estereotipo de consumo. Y sin embargo se puede afirmar, por otra parte, que se es marginal cuando no se escribe *dentro* de la cultura oficial, del mismo modo que si no se escribe lo que se promulga *dentro* de la cultura institucionalizada.

Se trata de una homogeneización de fórmulas tanto artísticas como ideológicas. Tomatis es un escritor marginal (como lo fue Saer, en cierto sentido, en relación al centro *oficial* del *boom*). Llama la atención, desde luego, esta declaración de principios de Saer al establecer la oposición a la cultura oficial como una suerte de combate moral que asume el artista en general “contra las formas aceptadas por el consumidor” (1998, 109), como si el escritor tuviera el deber ontológico de oponerse a los requerimientos y las ideas preconcebidas de antemano por el mercado.

Aunque sigue una línea totalmente distinta en su libro *La dicha de Saturno* (2002), que hace una lectura de *Lo imborrable* desde una óptica freudiana³¹, Julio Premat establece también *zonas de convergencia* entre la novela de Saer y ciertos postulados críticos del escritor en sus ensayos. No solo Premat establece una línea directa entre *Lo Imborrable* y el ensayo “El

³¹Es decir, Premat encuentra una línea argumentativa, no solo en *Lo Imborrable* (para la cual ya tiene un análisis edípico, pulsional, y melancólico) sino también en la intertextual *La brisa en el trigo*, donde la triangulación amorosa de los personajes (de ambas novelas) cobra no solo un “aura de relación incestuosa desplazada” sino que existe un correspondencia entre la recuperación de la sexualidad de Tomatis, la muerte de su madre que le produce cierta “castración” de orden simbólico, y su recuperación de la sexualidad gracias a la relación con Vilma. (348, 349). Así mismo resulta iluminadora la lectura de Premat sobre el realismo y la falta de representación de lo real, que es un punto de partida para analizar la actitud tanto de Alfonso (que se queja de la falta de realismo en su crítica a *La brisa en el trigo*) y la de Tomatis (que es más que todo de orden político y de falencias literarias de la obra). (Julio Premat. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002).

concepto de ficción” al punto de sugerir que ciertos episodios de la novela resultan ser la corroboración de cierta hipótesis de Saer, sino que además salta, felizmente, de la intención secreta de un personaje (Alfonso) a la de Saer mismo.

A nosotros, los lectores, se nos invita a asociarnos a la censura del libro [*la brisa en el trigo*] y al rechazo del sistema de verificación realista que propone Alfonso: el postulado subyacente en este episodio consiste en afirmar que el relato se sitúa en una esfera de verdad específica, diferente de la del mundo material (que es por otro lado, una hipótesis que Saer desarrolla con vehemencia en el ensayo “El concepto de ficción”... (Premat: 2002, 346).

Premat encuentra una línea argumentativa entre la novela *La brisa en el trigo* y cierto postulado de Saer. Más adelante, como decía, salta de la intención de un personaje (Alfonso) a la intención de Saer:

Además, la mala fe inherente a la crítica de Alfonso (su intención de denunciar la falsedad para esconder lo verídico) ¿no está proponiendo una visión caricaturesca de la relación con el sentido de Saer? (2002, 348).

Lo que se está señalando – e insistimos en ello, pues es uno de los puntos nodales de este trabajo-, son las *zonas de convergencia* que se producen entre la obra narrativa del escritor y sus pronunciamientos desde la ensayística, aunque como hemos venido mencionando, este apelativo de” ensayístico” al corpus variopinto de pronunciamientos recogidos en los cuatro libros de ensayos de Saer, resulte exagerado. Creemos que Premat lo resume de modo magistral:

Los ensayos de Saer retoman, una y otra vez, una teorización sobre las dificultades para determinar el grado de verdad o falsedad de cualquier relato o texto literario (2002, 350).

Pero volviendo a la definición de *cultura oficial*, la novela de Walter Bueno aparece “como el paradigma de una literatura aborrecida: previsible, comercial, escrita con recetas narrativas tradicionales, construida en función de las expectativas del público y con una estética conservadora simétrica a la imagen de colaboración del autor (...) con el régimen militar” (Premat: 2002, 153).

Si hubo alguien que primeramente comenzó a analizar las relaciones entre Arte moderno y producción industrial, entre Arte y sociedad, e hizo un pormenorizado análisis de la Industria cultural, ese fue T. W. Adorno. Uno de los planteamientos capitales en el pensamiento adorniano es el concepto de libertad en el Arte. ¿Cómo puede haber libertad en el Arte si no hay libertad en la totalidad? ¿Puede haber libertad en una obra construida “en función de las expectativas del público” “previsiblemente comercial”, como dice Premat, y abiertamente suscrita por un régimen dictatorial?

Aunque el principio de la autonomía en el Arte resulta siempre problemático, dado que el solipsismo artístico es una figura imposible (el arte proviene del mundo empírico y vuelve a él) en contraposición a teoría de *l'art pour l'art*, por razones opuestas no quiere decir que su función sea la de plegarse sin contradicción al mundo empírico.

Georg Simmel en el libro que escribió sobre Rembrandt ya nos advierte que el valor de una obra no proviene de un valor añadido, sino de su propio objeto. Utilizado de manera amplia el mismo ejemplo con el que Simmel ilustra lo anterior, la pieza de un mal dramaturgo no es buena porque introduzca en su obra personajes históricos que ya el espectador conozca debido a otro conocimiento histórico previo de esos personajes. Una obra que tenga como protagonista a Napoleón, por ejemplo, no es una obra de calidad en razón del famoso personaje, ni del conocimiento histórico previo que tenga el público, sino en razón de la obra.

El principio de que el objeto de la obra de arte sea indiferente tiene el sentido legítimo de que las significaciones y los valores que el objeto posee dentro de otros órdenes no artísticos, no deben añadirse al valor estético de la obra, puesto que le son indiferentes (Simmel: 1950, 199).

En el caso de *Lo imborrable*, el brulote de Tomatis contra la novela de Walter Bueno, apunta al hecho de la obra se plegue a un orden artístico de valores, por si decirlo, *añadidos*. Lo que le da poco valor a la obra de Bueno es justamente el hecho de que la obra *añade* valores preestablecidos de antemano por los circuitos comerciales y los mass-media, además del hecho de que complegue a los valores de la cultura oficial.

Poniendo en solfa lo anterior, es la vieja discusión sobre la representación de lo real y el papel de la literatura que, en nuestro caso, hemos venido desarrollando desde antes; y dicho sea de paso, conforman el corazón de muchos de los ensayos de Saer.

Si colocamos el tiraje de los miles de ejemplares de *La brisa en el trigo*, su consumo comercial y sobre todo, su difusión a través de los medios masivos de comunicación, estamos en presencia de lo que Adorno llamó “la pérdida de la auto-comprensibilidad del arte”, que en la edición en castellano de *Teoría estética* (2004), el traductor Jorge Navarro Pérez titula como “desartización del Arte”, y que la edición en inglés cataloga como “loss of its-self evidence”, todo ello como consecuencia de la industria cultural.

Esto puede constatarse con la mayor claridad en el arte inferior, en el entretenimiento de antaño, que hoy está administrado, integrado y remodelado cualitativamente por la industria cultural. (...) Las personas embaucadas por la industria cultural y sedientas de sus mercancías se encuentran más acá del arte: por eso perciben su inadecuación al proceso vital de la sociedad de hoy (pero no la falsedad de éste) con menos tapujos que

quienes todavía recuerdan lo que en tiempos fue una obra de arte. Apremian la desartización del arte (Adorno: 2004, 46).

En la última novela de Saer, *La grande* (2005), Nula, el protagonista, es un vendedor de vinos que, ayudado por su esposa Diana, selecciona veros del *Rubayatas* de Omar Kayam “para utilizarlos con fines publicitarios”.

Pero a él y a Diana no les costó mucho esfuerzo entender que el tono de tolerancia ecuménica que reina en el discurso oficial, en todos los rincones del planeta, tiene las mismas características que la publicidad comercial (LGR: 174).

En sintonía con lo anterior, hay que declarar, sin embargo, que para Adorno una cosa es el origen del Arte y otra muy distinta su esencia. Pensar que existe un Arte mejor que otro, o que las antiguas obras de Arte eran superiores a las presentes, es juzgar mediante “un romanticismo tardío”. (Adorno: 2004, 21). Desde luego, existe un arte menor, convertido en mercancía cultural que es igualado a un bien de consumo como cualquier otro por la industria cultural. Hemos venido citando a Adorno, porque si uno compara la volcánica prosa ensayística de Saer y la fogosa prosa de Adorno, al menos eso comparten. Muchas veces la crítica a la que se abocan los dos tiene un tinte más de orden moral que real. Defienden posiciones más ontológicas que políticas. De hecho, la crítica de Tomatis, desde *Lo imborrable* a *La brisa del trigo* es abiertamente política, pero tiene sin duda un cúmulo de connotaciones morales. Y si nos tomamos la libertad de pensar en Saer como su *alter ego*, bien puede extenderse la apreciación también al escritor.

Revisemos un poco las lecturas de Saer sobre Adorno, o las huellas de Adorno en Saer.

En su último libro de ensayos, *Trabajos* (2005), Saer escribe: (Nótese que se trata del *último* Saer que siempre guardó una fidelidad a los presupuestos adornianos).

En literatura, la hegemonía de los imperativos industriales ha hecho del relato su producto más inmediata y masivamente comercializable, de modo que cada otoño y cada primavera los grandes centro editoriales (...) lanzan una avalancha de mercancía narrativa inepta y efímera (...) [sujetas] a las leyes inflexibles del crecimiento industrial (2005, 117).

En su ensayo “Posmoderno y afines”, escribe:

El arte es marginalizado y para los productos industriales, la publicidad masiva y omnipresente y la *comunicación empresarial* dirigida a los medios, donde ya está sugerido de antemano lo que hay que decir del producto, vuelven superflua la crítica (2005, 15).

“Crítica superflua”, escribe Saer. Pero es que toda crítica literaria a un producto preconcebido de antemano, a una receta comercial, resulta superflua. Lo mismo piensa Tomatis en *Lo imborrable* cuando dice:

El libro es tan insignificante [se refiera a la novela *La brisa del trigo*, ese producto comercial de Walter Bueno avalado por los medios de comunicación masiva de la dictadura militar] que no hubiese valido la pena ocuparse de él, si Waltercito no se hubiese convertido en un escritor oficial y, en su trabajo de periodista, en propagandista de la dictadura (LIM: 24).

Tomatis pues se ocupa de la novela de Bueno, no por la novela en sí, cuya crítica resulta superflua, sino del autor de la novela. Y más adelante, analizaremos el papel del Autor y el de la Obra.

Pero si seguimos revisando en sus ensayos, podemos notar varias las entradas de Saer sobre el pensamiento de Adorno, en su trabajo “Sobre la cultura europea” que data del año 1985, escribe:

De su producto más alto, la razón, en la que se confiaba para la instauración del reino de la libertad, Adorno y Horkheimer han demostrado en las páginas definitivas de la Dialéctica de la *Aufklärung*, que se ha convertido en el principal instrumento de servidumbre (1998, 91,92).

He aquí un Saer enfático con frases del estilo de “páginas definitivas” al referirse a la obra de Adorno y Horkheimer, y en párrafos que permean el trabajo de estos dos filósofos de la Escuela de Frankfurt, escribe:

Si consideramos la cultura de masas en relación con lo que se llama alta cultura, en este caso específico con la literatura, podremos ver más claramente la complejidad del problema, la relación real que existe entre los *media* y lo imaginario, del que podemos considerar a la literatura como una expresión privilegiada (1998, 197).

Si nos hemos detenido en esta larga sucesión de citas de Saer es tan solo para mencionar estas *zonas de convergencia* entre la postura ideológica que recorre la ensayística de Saer por una parte; el pensamiento de Adorno-Horkheimer por otra; y ciertas páginas de su obra narrativa donde se condensan.

La historia de *La brisa en el trigo* es la historia banal de un adulterio, la mascarada de la novela *Madame Bovary* de Flaubert, y un pastiche comercial. Se puede decir, que lo que está en el centro de *La brisa en el trigo* es “literatura sobre el adulterio”. Se recordará que lo que narra la novela es un triángulo amoroso entre una joven maestro de nombre Wilfrido, una señora también

maestra entrada en años llamada Alba, y el marido de la mujer. Al final sucede el desenlace trágico: el suicidio de Alba que evoca el suicidio de Emma Bovary.

La literatura sobre el adulterio que llena el periodo victoriano del siglo XIX y de los comienzos del XX es hoy apenas inmediatamente imitable tras la disolución de la pequeña familia de la alta burguesía y el relajamiento de la monogamia: solo en la literatura vulgar de las revistas ilustradas sigue arrastrando una vida débil y vuelve de vez en cuando. También hay que decir, en sentido contrario, que hace ya tiempo que lo auténtico de Madame Bovary, hundido otras veces en su contenido, ha sobrevolado por encima de su ocaso” (Adorno: 2004, 23).

Pero, además, con lucidez Premat entronca, no solo dos novelas de Saer (*Lo imborrable* y *Glosa*) sino además dos hipertextos (*La brisa en el mar* y *El viento en Florida*), que son sinónimo de lo intrascendente y comercial, o lo que Adorno llamaría “arte inferior”, ese que mero entretenimiento y “que hoy está administrado, integrado y remodelado cualitativamente por la industria cultural” (Adorno: 2004, 46).

El juicio sobre la estética y los valores ideológicos subyacentes de *La brisa en el trigo* debe ponerse en correlación con *El viento en Florida*, ese largometraje que un personaje de la oligarquía local y futuro dirigente del régimen militar comenta en *Glosa*: los mismos recursos narrativos remanidos, la misma falsedad estructural, los mismos efectos previsibles son puestos de relieve en el relato del argumento de película... Frente a lo que “cuenta” en la novela (lo que de veras se cuenta), los episodios y discursos sobre *La brisa en el trigo*, además de proponer una leve complicidad a los lectores (sobre estéticas perimidas y efectos nefastos del mercado en la producción literaria), también funciona

como un “divertimiento” (en todos los sentidos del término): es lo que no tiene importancia (Premat: 2002, 345, 347).

Premat habla de “estéticas perimidas”³². Es un término del vocabulario legal³³ argentino, uruguayo y colombiano que se puede traducir como “vencimiento de términos” cuando en un debido proceso la demanda de las partes no prospera. Tiene la connotación de “expirar”, “caducar”. Lo mismo que de “obsoleto”. Es decir de estéticas obsoletas, expiradas o caducas. Pero también cuando la estética de la obra de arte (en este caso una obra literaria) resuelve la contradicción inherente a su estética y a su mundo empírico -para seguir con la señalización de Adorno- mediante un recurso vencido, expirado, u obsoleto, lo resuelve mediante un divertimiento o un pastiche. Más que una contradicción entre la estética del arte y el mundo empírico lo que se produce es una reconciliación de ambos, mediante las formulaciones de clichés, que es justamente lo que hace la industria cultural, concepto sobre el que se volverá más tarde.

Los clichés de resplandor reconciliado, que el arte difunde a la realidad, son repugnantes no solo porque parodian el concepto enfático al modo burgués de arte y lo encasillan entre las celebraciones dominicales dispensadoras de consuelo (Adorno: 2004, 19).

Pero justamente *Lo imborrable* opera en sentido contrario a *La brisa en el trigo*, es decir lo que pone de manifiesto es justamente la falsa reconciliación (comercial, ideológica, política) que existe entre la mascarada (para no usar el término parodia) de una obra hija de la industria cultural (*La brisa en el trigo*) con la sociedad argentina, y una obra que resume su contradicción

³² El término *perimido* ya lo utiliza Saer en su ensayo “Zama” (1973), y lo vuela a utilizar en “La selva espesa de lo real” (1979).

³³ El DRAE define *perimido*: (del Lat, *perimere*, destruir) tr. *Arg, Col, y Ur*: Caducar el procedimiento por haber transcurrido el término fijado por la ley sin que lo hayan impulsado las partes. Pero como adjetivo, el DRAE lo define como argentinismo con significado de “obsoleto”.

y que la denuncia, *Lo imborrable*. Y planteado esto así, ¿no puede leerse esta crítica de Tomatis y Alfonso a *La brisa en el trigo* como un planteamiento *ensayístico* del mismo Saer (es lo que hace de algún modo Premat cuando cita “El concepto de ficción” al uso con la obra) desde *Lo imborrable*, pero presuponiendo una *zona de convergencia* mayor entre la ensayística de Saer y su obra narrativa?

En *La ocasión* (1987), por ejemplo, hay una caricaturización de la irracionalidad de la metafísica -y un casi ensalzamiento del positivismo del siglo XIX-, mediante la ridiculización y humillación que sufre Bianco, el personaje principal. Es cierto que no hay allí una teorización (como si lo hay en *Lo imborrable*) sobre lo que se critica, pero el exilio del personaje en la Argentina para preparar un recurso teórico (que nunca llega) contra los positivistas franceses que lo humillaron, puede ser leído en este sentido. Es decir, la obra narrativa de Saer *formula y plantea* algunas ideas que el escritor de algún modo ha desarrollado desde sus ensayos, aunque desde luego no se trata de un registro mimético, sino mediante estas *zonas de convergencia* mencionadas. El hecho mismo de leer *El entenado*, por ejemplo, como lo hacen Gabriel Riera o Arcadio Díaz Quiñonez³⁴ bajo la lupa del concepto que Saer elaboraría de ficción como una *antropología especulativa*, bien para negar las aproximaciones o corroborarlas, valida el procedimiento de establecer *zonas de convergencia* entre su obra narrativa y su obra ensayística. Esta *zona de convergencia* se formula en *Lo imborrable* mediante la crítica realizada a un subtexto comercial, a un subproducto cultural (*La brisa en el trigo*), y tiene, como se ha venido afirmando desde el principio, dos comentaristas. Por una parte, Tomatis que justifica su acto de escribir el brulote contra la novela (y Saer desde la novela) como un acto político y moral para

³⁴ Ver el ensayo “Las palabras de la tribu: *el entenado* de Juan José Saer” En Arcadio Díaz Quiñonez. *El arte de Bregar*. Ensayos. San Juan: Ed. Callejón, 2000.

Ver el ensayo “La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”? (Una lectura de *El entenado*)”, de Gabriel Riera 1996 en *Hispanic Issue* (Mar., 1996) Vol. 111. N° 2. 368-390.

diferenciarse “de los reptiles” (la dictadura militar, la propaganda oficial, la cultura oficial)³⁵; pero otra Alfonso, el distribuidor de Bizancio Libros, que ataca la novela por su falta de realismo, y este hecho singular –su rechazo a la obra de Bueno por motivos diferentes- ha juntado a Tomatis y a Alfonso en el papel de críticos literarios. Lo que se resalta aquí no es la validez de la crítica de Tomatis ni de Alfonso, sino la metáfora que engloba esas críticas y que se formula desde un texto matriz: *Lo imborrable*.

La estética de *Lo imborrable* no es una “estética perimida” para usar el concepto de Premat, como sí lo es la estética de *La brisa en el trigo*. Tan es así, que mientras Premat analiza el valor de las críticas tanto de Tomatis como de Alfonso con meridiana claridad, saltando de ellas y fundamentándolas con postulados de Saer en “el concepto de ficción”, el planteamiento formulado en este ensayo es el de contraponer los niveles de tensión que operan entre el texto principal *Lo imborrable* y el sub texto *La brisa en el trigo*, a la luz de ciertos planteamientos de Saer desde la ensayística.

Una de las mayores dificultades estriba en el hecho de que la crítica feroz que formula Alfonso a *La brisa en trigo* tiene motivaciones personales. El adulterio relatado por Walter Bueno y el posterior suicidio de la mujer, concuerdan con el adulterio y posterior desenlace de la mujer de Alfonso. Además, todos han vivido en la misma ciudad. Así que la supuesta crítica de Alfonso a la novela por su falta de realismo, se cae por su propio peso al comprobarse que,

³⁵ María Bermúdez Martínez tiene una idea parecida. Ella aduce que Tomatis escribe su brulote “contra ese modelo de sociedad” dominada por el régimen militar, pero lo más importante es que el ataque de Tomatis a la novela de Bueno no es un ataque a la novela en sí (que si hace, por ejemplo, Alfonso, al criticarla de falta de realismo) sino “a la propia figura del autor, modelo de “escritor oficial”. Es decir, de acuerdo con la idea de Bermúdez, da la impresión de que la crítica de Tomatis de la novela no tiene una motivación literaria sino política. (María Bermúdez Martínez. *La incertidumbre de lo real. Bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2001, 196).

Esta idea me parece importante porque diferencia de algún modo la literatura como representación y propaganda, promulgada por los *media*, de la literatura como imaginación y experiencia verdadera del escritor.

justamente, la novela narra -haciendo ecos de *Madame Bovary*- una infidelidad real: la de la mujer del crítico literario con el autor de la novela Walter Bueno. Lo que Alfonso crítica en la corrección que hace de la novela de Walter Bueno es “la falta de realismo del relato, es decir su inadecuación a un referente –y podemos suponerlo, su falta de rigor en la aplicación de un proyecto literario de corte realista” (Premat: 2002, 346).

La crítica de Tomatis, por su parte, es una crítica adorniana: arremete contra los medios masivos de comunicación y la industria cultural. Gracias a estos medios, la cultura se ha banalizado al punto de volverse un objeto de consumo masivo, desprovisto de su carácter de unicidad, o de lo que Walter Benjamín llamaría “aura”. De todas las afirmaciones de Tomatis -que embiste, no solo contra la cultura oficial sino también contra ciertos premios literarios (el Pulitzer, el Goncourt) y las listas de bestsellers (la del New York Times, del Clarín, del Express), es decir las que dictan los medios masivos de promoción comercial y comunicación-, hay una afirmación que llama la atención: “La televisión es la sombra en la que se amparan los mediocres para proferir sus idioteces al abrigo de oídos inteligentes” (LIM: 26).

Lo imborrable se publicó en 1993 y a todo lo largo de la obra campea la idea -un lugar común entre los intelectuales de los años sesenta-, de que la televisión embrutece, de que los programas de televisión están dirigidos a una gran masa de público sin educación, o con una educación estandarizada por la cultura oficial. La idea hizo carrera a tal punto que se articuló la metáfora de “la caja boba” para referirse al aparato televisivo. Se trata de, para utilizar un término de Claudio Magris ante esas ideas que permean la sociedad sin ningún valor, “fórmulas que hacen época”³⁶ y que de no estar en guardia contra ellas, acaban en lo cómico.

³⁶ Saco el término de un poderoso ensayo de Magris “Utopía y desencanto”. Ideas como la promulgada por Francis Fukuyama en 1989 del fin de la historia, y que Magris dice de este tipo de ideas que hacen carrera en la sociedad, deberían “haber encontrado acomodo en el *Diccionario de lugares comunes y de*

En su ensayo “La literatura y los nuevos lenguajes” datado de 1969 (ensayo sobre el que se volverá más tarde) Saer escribió: “El mundo que nos propone la televisión, por ejemplo, es un mundo sin fisuras que trabaja nuestras carencias de modo tal que no las vivimos como carencias. Es un sistema de enajenación” (1998, 217). De algún modo, una de las lecturas que pueden hacerse de *Lo imborrable* es a través de los mecanismos de incorporación que realizan los *media* sobre la literatura despojándola en consonancia de su aspecto singular e imaginativo y volviéndola genérica o serializada.

Preso de la ira ante tales hechos, Tomatis escribe un brulote atacando la novela *La brisa en el trigo* (“el best seller de la década”) del escritor Walter Bueno (un escritor oficial, ensalzado por el régimen militar argentino) que vende su obra por millones gracias a la banalización y al complot “religioso-liberalo-estalino-audiovisualo-tecnocrático-disneylandiano”. Tomatis escribe el artículo más por poner en evidencia el adormecimiento mental de la sociedad, que por verdaderamente ocuparse de la novela de marras, que no merece, según Tomatis, por ser tan insignificante el libro ocuparse de él, “si Waltercito no se hubiese convertido en el escritor oficial y, en su trabajo de periodista, en propagandista de la dictadura” (LIM: 24).

De cualquier modo, hay casi una puesta en escena en la novela de Saer, entre la diferencia de lo que significa ser un escritor oficial y comercial y un escritor ajeno a las fórmulas del mercado. Esta diferenciación excede, claro está, la que estableció Premat desde la óptica del realismo, y de la problemática de la representación en Saer. El epítome por así decirlo de este patético escritor oficial y comercial es Walter Bueno. Su obra, gracias al impulso de los medios audiovisuales por un lado, e ideológicos al estar avalado favorablemente por el régimen militar por otro, ha conquistado millares de lectores.

idioteces de Flaubert”. Claudio Magris. *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Trad. J.A. González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2004, 9.

Por el contrario, el epítome del escritor por fuera del circuito de la cultura estandarizada es Carlos Tomatis ³⁷. Existe por tanto una divergencia entre lo que es la novela como un sub producto y la novela como obra de arte. “*La idea que Walter Bueno se forja de la novela y el camino elegido por toda novela lograda son divergentes*” (sic) es la declaración de principios que hace Tomatis en su brulote. No deja de ser perturbador las similitudes anacrónicas como si existieran patrones estéticos fijos que aun siguieran vigentes, entre la afirmación que hace Tomatis de Walter Bueno, y la literatura hoy día, por ejemplo de Paulo Coelho, que es el epítome de lo comercial (y al que Saer dedicó algunas alusiones).

La comparación, desde luego es totalmente anacrónica. Ni Walter Bueno es una representación de Paulo Coelho ni Paulo Coelho lo es de Walter Bueno, pero ambos comparten, en cierto modo, la noción de que el *valor* literario de una obra se mide por su *valor* comercial y por su circulación como un producto de consumo masivo en el mercado. Cuanto más sencilla sea la obra dirigida al “hombre común” (LIM: 26) mucho mejor. Pero la sencillez es sinónimo de serialización. De lo que se trata aquí es de resaltar ese patrón estético, donde lo comercial y en cierto modo oficial, desprecia toda obra que no se ajuste a los estándares del mercado. El éxito de la novela *La brisa en el trigo* es una metáfora del modo cómo opera en los consumidores la industria de los subproductos culturales:

La primera edición agotada en tres días, las reimpressiones sucesivas de tiraje cada vez mayor, y también las ediciones de bolsillo, la edición del Club de Lectores, la edición de lujo en tela, ilustrada por algún dibujante cotizado, la edición española y la edición

³⁷ En un momento de la novela, el personaje Alfonso le dice a Tomatis: “Usted -es decir “yo”, o sea Carlos Tomatis-, que es un artista verdadero y un intelectual ponderado, tiene la obligación moral de demoler ese producto comercial pretendidamente representativo” (LO: 220).

mejicana, la edición polaca y la edición portuguesa (25.000 ejemplares en Brasil), el guion de la adaptación televisiva... (LIM: 160).

Las cifras son signos inequívocos de cómo Saer pinta en *Lo imborrable* la industria cultural. Baste citar por último la mascarada que realiza del sector comercial y la circulación de los libros de literatura, así como de los compradores, en el inciso de la novela titulado “una tipología paroliana”. No solo existe un “público” sino una tipificación de compradores de libros que rozan la caricatura y el ridículo.

En el mencionado ensayo escrito en 1969 al que ya nos hemos referido, “La literatura y los nuevos lenguajes”, escrito casi dos décadas antes de la publicación de la novela *Lo imborrable*, Saer se ocupa de las relaciones problemáticas entre la literatura y los *media*. Se trata de un ensayo de varias páginas (de longitud desacostumbrada) donde se pone de relieve, en primer lugar, las potencialidades pedagógicas de los *media*, sobre todo en el plano de la educación. Aquí, en tono panegírico Saer destaca las bondades de los *media*, pone de relieve su aspecto positivo. ¿No se han valido ciertos escritores (Bioy Casares, Borges, etc.) y directores de cine (Glauber Rocha, Humberto Mauro, etc.) para establecer nexos entre el cine y la literatura? ¿No han sido muchos literatos –entre ellos el mismo Saer-, primero críticos de cine y guionistas? ¿Acaso las obras más importantes de la literatura no han sido llevadas tanto a la pantalla grande como a la pantalla chica? Pero además, no solo eso: el cine ha incorporado a su lenguaje elementos del lenguaje literario, y la literatura ha hecho lo mismo con el lenguaje cinematográfico.

El predominio de lo visual y de la acción, antes que de la reflexión y el análisis, caracterizan a la mayor parte de la nueva narrativa latinoamericana, y eso se debe, fundamentalmente, a que muchos autores se han formado, por decirlo así, inmersos en la

estética del cine, sobre la que han reflexionado al mismo tiempo como público y como creadores (Saer: 1998, 207,208).

Sería injusto no reconocer, pues, de acuerdo con este orden de ideas expuestas por el mismo Saer en las primeras páginas de su ensayo, la irreversibilidad del proceso. Los *media* juegan un papel determinante en el cine, en la literatura y en el periodismo. De hecho, la literatura norteamericana que además tuvo una gran influencia en la literatura latinoamericana, especialmente en los escritores del llamado *boom*, conservó relaciones exitosas con el periodismo, comerciando lenguajes y floreciendo cada uno sin estorbar al otro.

Pero hay un momento del ensayo citado, donde Saer da un viraje repentino: de lo adlativo y apologético, pasa como por ensalmo a lo crítico y censor; y es como si la primera parte fuera tan solo el pretexto para llegar con contundencia a la segunda: es decir, a señalar el lastre de los *media* sobre la literatura.

Así, mientras la literatura apunta al mundo de la imaginación, los *media* lo hacen hacia el “fantaseo” mecánico y facilón. Lo que Saer debate, en resumidas cuentas, es el hecho de que los *media* despojan de su carácter singular a la obra de arte y la vuelven genérica, estandarizada. No hay allí experiencia sino un modelo acartonado de experiencia que recuerda las postales con las que el Matemático, en *Glosa*, describía las ciudades de Europa donde había vivido.

Pero el núcleo central del ensayo, y quizá uno de los postulados más importantes de la poética de Saer, es el siguiente: “La adopción voluntaria de lo moderno implica una distancia respecto de la modernidad” (1998, 203). Esto vale para todo. El lenguaje literario procede de la internalización de la experiencia y no viceversa porque de lo contrario resultaría un lenguaje artificial, falseado, construido a partir de recetas y de la prefabricación de un modelo para el consumo masivo. “Una novela plagada de televisores, automóviles, cinematógrafos y aviones a reacción no es

necesariamente más moderna que *Zama*, de Antonio Di Benedetto, que transcurre en la última década del siglo XVIII pero que fue escrita alrededor de 1950” (1998, 203)³⁸.

Lo que está en el centro de la discusión es la dicotomía entre lo moderno y la modernidad. Saer desde luego se distancia de la afirmación que formula Alejo Carpentier sobre el papel de la técnica y la carencia de nuevos lenguajes. ¿Qué implica que una obra sea moderna? ¿Por qué lo moderno no significa para nada que su asunto tenga que ver con la modernidad? Para Adorno, por otra parte, lo moderno sucede mucho antes que la modernidad.

El concepto de lo moderno se remonta cronológicamente mucho más atrás de la modernidad en tanto que categoría de la filosofía de la historia... Es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes (2004, 71).

Sin querer adentrarnos en los meandros de una discusión que nos desviaría del propósito inicial, es notorio que un novelista como Alejo Carpentier, cuyos libros como dice Saer “están prácticamente contruidos sobre la obsesión del pasado” (1998, 203), se haya ocupado de temas como la técnica en relación con la novela y la necesidad de crear nuevos lenguajes acorde con los tiempos.

³⁸ Es importante destacar que la afirmación de Saer va contra los postulados de Alejo Carpentier, quien en una serie de conferencias, recogidas en el libro *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, pero en especial la conferencia “Papel social del novelista” formula afirmaciones tales como que el lenguaje de la técnica supera al lenguaje del novelista y a partir de allí el escritor cubano hace un panegírico a la aviación comercial “que no ha inspirado aun la gran novela...El novelista de nuestra época se siente , bajo muchos aspectos, retrasado a su época...”. Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México. Siglo veintiuno editores, 1981, 39.

Creemos que Carpentier de algún modo confunde *moderno* con *modernidad* y Saer llama la atención sobre esto.

Pero si bien los medios de comunicación de masas crean un público; la literatura por su parte crea lectores (y hay en Saer una diferencia que será estudiada más adelante). Si pensamos en Barthes sería un doble divorcio. Los mass-media anulan al lector en privilegio del público, de igual manera que la institución literaria lo hace entre el Autor del texto y el lector. “Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector” (Barthes: 2004, 2).

No parece excesivo afirmar que este divorcio problematiza la noción de *cultura de masas* vista como una forma de “anticultura” en manos del mercado y del público consumidor. Baste decir que las alarmas de Saer están más próximas a denunciar el desmantelamiento que impone el mercado sobre la cultura, y como contrapeso a ello, a la necesidad de búsquedas metafísicas como si el artista fuera, en suma, un iluminado; y en últimas, a lo que Adorno y Horkheimer denominaran como *industria cultural*.

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto –el armazón conceptual fabricado por aquél- comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón.(...) El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. (...) La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta (...) [La industria cultural] trata por igual al todo y a las partes. (2001, 166, 170).

Mediante su afán totalizador, la industria cultural mató el detalle, lo que dotaba de *unicidad* a la obra de arte. O en palabras más sencillas: el estilo. En su afán de serializar las semejanzas, ese nuevo *estilo* (caricatura de estilo) que impone la industria cultural, acaba con ese

imprimátur que es el estilo, o es “la negación del estilo” visto como “los impulsos autónomos” de la propia obra. Más concretamente lo que Adorno y Horkheimer parecen reclamar a la obra de arte es la independencia que debe existir entre el individuo creador y la sociedad, la puja concreta entre lo interior y lo exterior, entre la forma por un lado y el contenido por el otro, con el fin de no dejarse reducir a mera calcomanía. La mediocridad de toda obra de arte es, precisamente, su afán por “asemejarse a la otras”. De modo que, si aplicamos ese planteamiento a la novela de Saer que estamos analizando, se pone de manifiesto el hecho de que *Lo imborrable*, precisamente por su carácter disímil y contradictorio, funge como la obra par excellence, y *La brisa en el trigo* como la caricatura.

En cuanto a los postulados de Adorno y Horkheimer, de una dureza y extremismo que llama la atención, lanza en ristre contra el poder de la *media* como causantes de este proceso de desacralización (especialmente el desempeñado por la radio, la televisión y el cine hollywoodense) del Arte, se produce cuando ambos pensadores se hallan ya instalados en Norteamérica y los dos se encuentran de cara con el fenómeno mediático del capitalismo estadounidense. Y reconocer también el hecho de que el ensayo data de 1969.

Pero el discurso crítico-literario de Saer, décadas después, no dista mucho de las concepciones de Adorno y Horkheimer. Si para Althusser la escuela fue, en su momento, la gran trasmisora de la ideología en los inicios del capitalismo³⁹; el nuevo transmisor ideológico del capitalismo corporativo sería la *media* que estandariza no solo la recepción de la cultura sino los gustos (“materiales estéticos”, les llama Adorno) y los modos de acercarse a los productos culturales.

³⁹ Althusser diferencia entre aparatos ideológicos del Estado y aparatos represivos del Estado. El aparato *escolar* es el aparato dominante en el capitalismo. “Pensemos que el aparato ideológico que ha sido colocado en posición dominante en las formaciones capitalistas maduras (...) es el aparato *ideológico* escolar” Louis Althusser. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, 13. Web.

Para concluir, se puede afirmar que los monopolios culturales, de acuerdo con Adorno y Horkheimer, desempeñan un papel subordinado, son “débiles y dependientes”, a las necesidades de la industria. Adorno se queja -como Saer frente al *público*-, de que la radio solo produce *oyentes*, seres amorfos, entregados “autoritariamente a los programas” emitidos, sin “ningún sistema de réplica”⁴⁰. Ambos suman posiciones contra los mecanismos (Adorno, la industria; Saer, el mercado) que estandarizan la cultura gracias al manejo de (Adorno, los consumidores; Saer, el público) los grandes conglomerados humanos.

3. El lector y el público.

Como si se tratara de un magma donde se entremezclan ficción e ideas personales del Autor, Juan José Saer escribió una serie de textos diversos titulados *Argumentos* (1969-1975). En uno de ellos titulado “De una discusión literaria” se lee lo siguiente:

Miembros de una comisión de cultura, discutimos la posibilidad de difundir y reactualizar para el público de la ciudad la obra de un clásico, digamos Cervantes. Partimos de la idea básica de la importancia del Quijote, producto de dos datos fundamentales. El primero, por decir así de orden histórico, es la envoltura en el interior de la cual nacemos y a la cual llamamos mundo, una de cuyas partes es la opinión general de que el Quijote es una obra maestra. (Otra de sus partes es el Quijote, naturalmente) El segundo dato es nuestra lectura del Quijote. Me gusta comparar esa lectura a las veces en que me he quedado

⁴⁰ Las nuevas tecnologías donde se incluyen las redes sociales y el internet, así como el sistema de réplica de la mayoría de los periódicos del mundo bajo el título de “comentarios” donde los lectores expresan sus ideas, cambia de hecho la dinámica. La función de las redes sociales y el papel activo de los internautas en la transmisión de la información *no oficial* son un fenómeno nuevo que merecería un estudio detallado.

jugando con un espejo horas, haciendo refractar contra su cara lisa la luz solar y llenando la habitación de manchas móviles de luz y de destellos deslumbrantes. (CC: 176).

Dejando de lado la terminología filtrada aquí de “difundir” “reactualizar” “público” “producto” “orden histórico” se puede colegir, sin exagerar, que la experiencia como lector es diferente a la historicidad del libro que se lee. Que el *Quijote* sea una obra de arte, o un clásico de la literatura, depende de su perdurabilidad histórica por una parte, y de una construcción social por otra: la anuencia general de que el *Quijote* es una obra maestra. Esta aprobación común pasada de generación en generación es una construcción del público, en tanto que el *Quijote*, como experiencia de lectura, una función eminente del lector. Lo que el público construye del *Quijote* es un estereotipo: lo que construye el lector es una experiencia.

La figura a la que hace acopio el narrador que escribe estos *Argumentos*, no solo es una metáfora especular y lúdica -el juego que produce la luz de la lectura en el lector, refractada a su vez en el mundo- sino también una propagación deslumbrante de una experiencia personal e iluminadora. Leer es un juego de luces que alumbran, no solo al que lee, sino por igual al mundo. Leer es, en cierto sentido, como un salir de la oscuridad.

Esta peculiar experiencia es totalmente distinta, por ejemplo, a la que se produce bajo la formación estandarizada del concepto de público, si se tiene en cuenta precisamente que esta estandarización –modelamiento colectivo- es instaurado socialmente por factores ajenos –la industria cultural, digamos- a la que la obra literaria está sometida por el mercado; en tanto que la experiencia como *lector* obedece a un juego especular y estético, de iluminación personal.

Ello recuerda ciertas páginas de Barthes, que diferencia entre un texto de placer y un texto de goce, y para quien el lector de un texto es una suerte de “contra-héroe en el momento que toma su placer”. Se tratara de una relación lúdica, entre el lector del texto y el autor del

mismo cuyo encuentro se realiza en un “espacio de goce”. Para ponerlo en contexto, este “espacio de goce” está reservado para el lector, no para el público. Si se sigue con una metáfora sexual (y lo hacemos porque Barthes habla del Kamasutra), la escritura sería la cama donde se acoplan el autor del texto y el lector del texto. Y el público, la muchedumbre voyeur que presencia, siempre desde lejos, el acto sexual. Solo la escritura garantiza ese “espacio de goce” entre el lector y el autor. El placer del texto es “ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas -pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo” (Barthes: 1993, 10,12, 29).

Buscando *zonas de convergencia*, Barco, el protagonista del cuento *La tardecita* decide leer un texto de Petrarca, *La ascensión del monte Ventoux*. Lo hace básicamente por dos razones: porque es un texto corto que no leía hace años, y porque quiere terminarlo antes del mediodía, pues espera la visita de Tomatis para el almuerzo. El narrador nos aclara que aquello que cuenta “desde el punto de vista de las leyes del melodrama que imperan hoy en lo que podríamos llamar el mercado persa del relato” (CC 56) ni siquiera llega a historia –y aquí podríamos establecer con semejante afirmación una nueva *zona de convergencia* entre la ensayística (industria cultura, mercado, etc) y la obra narrativa de Saer. El caso es que Barco está leyendo a Petrarca, y lo hace bajo la experiencia *placentera* a la que alude Barthes.

Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado: desde cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llamita oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector (CC: 57).

De modo que la experiencia del lector frente al texto es lo más cercano a una catarsis, un acto de trascendencia, un juego de espejos y luces proyectados sobre el mundo. O para ponerlo de una manera sensual, en palabras de Barthes, aquel que conjuga como experiencia el texto de placer y el texto de goce, termina por ser un lector perverso, puesto que disfruta de su cultura y tradición, pero al mismo tiempo la desarticula; es decir es un lector doblemente escindido, “un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso” (1993, 25).

En su ensayo, “Santuario. 31 (1996)” Saer define esta experiencia como si se tratara de una fagocitación entre el escritor y el lector:

Toda lectura es interpretación, no en el sentido hermenéutico, sino más bien musical del término. Lo que el lector ha vivido le da al texto su horizonte, su cadencia, su *tempo* y su temperatura. Texto y lector viven una vida común, en la que cada uno se alimenta del otro (1998, 42).

Definición que bien puede extrapolarse al momento de escritura, a la iniciación textual que lleva a cabo el protagonista de *El entenado*, cuando escribe la historia de los indios Colastiné y su propia historia. Esta duplicación que apunta hacia lo *especular* –el escritor que se encuentra reflejado en el lector y viceversa- es la única condición que da sentido y consagra la actividad. Lo que interesa al narrador de la historia es procurar escribir el texto –para el cual él, sin saberlo al principio, a la manera de una misión le ha sido encomendado- de la historia de los Colastiné para que en el lector de esa historia, al igual que el mundo que allí se describe, no desaparezca para siempre; que esta existencia quede sellada, o al menos garantizada, mediante la letra, mediante el texto. Así pues, el cautiverio que padeció el personaje-narrador es justamente una preparación para escribir el texto, para que ese texto que describe un mundo –aunque ese mundo

ya no exista y se pierda para siempre- siga *viviendo* en el lector. Y esa es, después de todo, la función de la literatura.

De mí esperaban que me duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos. (...) que fuese, ante el mundo, su narrador (ELE: 163).

Hemos hablado hasta ahora de las experiencias del lector. ¿Y bajo qué criterio abordamos las prácticas de lectura del público? En una entrevista realizada por Daniel Link, en 1999⁴¹, Saer expresa lo siguiente:

Al pensamiento crítico se le niega su necesidad a partir del presupuesto de que el público nunca se equivoca. Yo pienso, por el contrario, que el público siempre se equivoca, sobre todo porque se habla de público como si se tratara de clientes. Contra ese clientelismo, tiene que trabajar la crítica. [Y más adelante]: al público se le ofrecen siempre los mismos contenidos y valores dados de antemano. Sobre todo, contenidos de redención, como en el caso de Paulo Coelho.

Es cierto que la contundencia de Saer, agudo polemista, procede de la diferencia que estableció Adorno entre Arte ligero y Arte serio. El arte ligero estaría abocado a un proceso de masificación de los productos culturales, pero sobre todo a la idea de cierto triunfalismo y comodidad. Sin intentar igualar categorías que pueden resultar peregrinas, y teniendo en cuenta que las aproximaciones no deben eliminar las diferencias, creo que El *lector* de Saer se acerca,

⁴¹ *Radar libros/página 12*. Buenos Aires. 14 de noviembre de 1999.

en tanto *dissenter*, a lo que Umberto Eco (conocida es la antipatía de Saer por Eco)⁴² llamó lo “apocalíptico”, un ser solitario que busca la alta cultura, el refinamiento de una literatura rigurosa, ajeno por completo a los cantos de sirena de la publicidad y el mercado. Al público, esa *bête noire*, solo le sería reservado su condición de “integrado”. “La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos *sobre* la cultura de masas; la imagen de la Integración emerge de la lectura de textos *de* la cultura de masas” (Eco: 1984, 13).

Sin embargo, afirma Eco, una de las contradicciones fundamentales entre lo “apocalíptico” y lo “integrado”, es que, justamente al encontrarnos en un universo regido por las comunicaciones de masas, lo “apocalíptico” se ve abocado, para formular su protesta o su denuncia, en usar también los medios (la radio, la televisión, los periódicos, etc.) que pertenecen a la cultura de masas. Por tanto, Eco se pregunta: “¿hasta qué punto no nos hallamos ante dos vertientes de un mismo problema, y hasta qué punto los textos apocalípticos no representan el producto más sofisticado que *se ofrece al consumo de masas?*” (1984, 13).

Más que una fórmula que plantea oposición, Eco ve en estas dos tendencias, una complementariedad. De hecho, la industria cultural surge con la invención de la imprenta, con la producción en serie de libros destinados a un consumo mucho más amplio, pero más concretamente se cristaliza con el surgimiento del periódico, un producto destinado a salir diariamente, y que precisa de un vasto público alfabetizado que lo consuma. De este modo la

⁴² “Con Umberto Eco, las amas de casa del mundo entero han comprendido que no corren ningún peligro: el hombre es medievalista, semiólogo, profesor, versado en lógica, en informática, en filología. Este armamento pesado, al servicio de “lo verdadero”, las hubiese espantado, cosa que Eco, como un mercenario que cambia de campo en medio de la batalla, ha sabido evitar gracias a su instinto de conservación, poniéndolo al servicio de “lo falso”. Lo que desaprueba Saer de Eco no es exactamente lo falso, sino la falsificación en la que éste incurre, en los lugares comunes, como atribuir a Proust un “interés desmedido por los folletines”. (Juan José Saer. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998, 14, 15).

“Industria cultural se nos presenta como un sistema de condicionamiento con los que todo operador de cultura deberá contar, si quiere comunicarse con sus semejantes” (Eco: 1984, 18)

Así pues, para seguir con la distinción entre *lector* y *público* que establece Saer –y criticar el esencialismo de Saer desde los postulados de Eco- el semiólogo italiano precisa que “el libro, al crear un público, produce lectores que, a su vez, van a condicionarlo” (1984, 17). O lo que es lo mismo: al estar regidos por una sociedad donde los medios de comunicación son ya de por sí masivos, entre uno y otro existe una relación, quiérase o no. No aceptarla sería manejar “conceptos fetiches” (Industria cultural, cultura de masa), término acuñado por Eco para los conceptos descontextualizados de los acontecimientos históricos.

Hemos dejado de lado, en la exposición de estas diferencias (lector-público; sociedad – hombre-masa⁴³), el aspecto político del tema, pues la verdad excede los propósitos de este trabajo. Sin embargo, bien vale la pena indagar la génesis del concepto lector-público, al menos en Hispanoamérica, en el polémico libro de José Ortega y Gasset (polémico no solo por el título que desmiente en cierta forma su propio contenido, sino porque ha servido a varias causas; o de sus tesis se han apropiado tanto liberales como falangistas en España, del mismo modo que demócratas y conservadores)⁴⁴, *La rebelión de las masas* (1929).

⁴³ Uno de los propósitos de Alfonso, personaje secundario de *Lo Imborrable*, es educar con su empresa Bizancio Libros, al hombre-masa. El personaje es tratado por Saer de modo paródico igual que la misión que la empresa se propone: “Alfonso, de humor festivo, y obstinadamente fiel a sus opiniones, se embarca en una apología detallada del arte como factor principal, son sus palabras, de la educación del hombre-masa” LI, 217.

⁴⁴ “*La rebelión* es, entre otras cosas, un análisis histórico de la relación entre masas y minorías, una obra de pensamiento social y de crítica cultural, un diagnóstico de la vida pública, un ejercicio de antropología filosófica o caracterología, una serie de profecías cumplidas con pasmosa exactitud, y un *tour de force* ensayístico”, 52. Para una semblanza de la recepción que tuvo el libro en Hispanoamérica, y las polémicas que desató en diarios de diferentes países, ver la Introducción de Thomas Mermall, en *La rebelión de las masas*, Madrid: Ed. Castalia, 1998.

Los postulados de este libro están orientados exclusivamente hacia una problemática europea, sus presupuestos fundamentales contienen una visión eurocéntrica; y sin embargo es notorio el manejo de categorías que bien pueden extrapolarse a distintos discursos, entre ellos, el literario del que nos ocupamos. Es de todos conocidos las características del *hombre-masa* ortegassiano, en contraposición con las características de la *minoría selecta*, ambas categorías presentes en cualquier sociedad. La fragmentación del saber, obra de la ciencia y la tecnología, las constantes ramificaciones en menudas especializaciones⁴⁵, coloca al científico, de acuerdo con Ortega y Gasset, en la encarnación del *hombre-masa*. Un hombre que “maneja las técnicas de la vida moderna”, pero que, en suma, no es educado, pues ignora “el conjunto del saber”⁴⁶. La creciente especialización en Ortega y Gasset, la estandarización en Adorno y Saer, parecen ser los males capitales de los que adolece, tanto los *consumidores* en Adorno, el *público* en Saer y el *hombre-masa* en el pensador español. Del *hombre-masa* Ortega y Gasset apunta; “un tipo

⁴⁵ En relación a las especializaciones, encuentro el siguiente párrafo del Saer joven, cuando todavía vivía en la Argentina: “Por suerte, hemos nacido en un país semicolonial, donde la mayoría de las cosas están todavía por hacerse; este hecho nos impide padecer las limitaciones de la especialización y nos enfrenta a una perspectiva rica, desde un punto de vista intelectual, como no pueden tenerla ninguno de los escritores de los países coloniales (...) Por fortuna, si surge de entre nosotros un escritor verdaderamente grande, el claustro de la especialización no podrá ahogarlo: el escritor es el espejo de su tiempo... (...) Entre el escritor, el filósofo y el científico, no hay casi diferencia, desde un punto de vista general, yo diría desde un punto de vista teológico y moral: los tres poseen la misma pasión por la realidad, por las mismas razones, que son la insatisfacción ante un conocimiento heredado injustamente y la necesidad de ampliar el dominio de la conciencia humana” (Juan José Saer, Papeles de trabajo, *borradores inéditos*. Introducción Julio Premat. Seix Barral. Buenos Aires: 2012, 100). En cierto sentido, tanto el discurso de Saer como el de Ortega y Gasset, cada uno en su particular esfera recoge ese sentimiento.

⁴⁶ “Pues bien: resulta que el hombre de ciencia actual es el prototipo del hombre-masa. Y no por casualidad, no por defecto unipersonal de cada hombre de ciencia, sino porque la ciencia misma –raíz de la civilización- lo convierte automáticamente en hombre-masa; es decir, hace de él un primitivo, un bárbaro moderno” (José Ortega y Gasset. *La rebelión de las masas*. Ed. Thomas Mermall. Madrid: Ed. Castalia, 1998, 216).

De modo que, reducido al estrecho campo de su saber, el hombre-masa pierde el horizonte enciclopédico, producto de su especialización, o lo que Ortega y Gasset llama *la barbarie del “espacialismo”*.

de hombre hecho de prisa, montado nada más que sobre unas cuantas y pobres abstracciones y que, por lo mismo, es idéntico de un cabo de Europa al otro (...) El hombre-masa es el hombre cuya vida carece de proyecto y va a la deriva” (Ortega y Gasset: 1998, 105, 164).

Muchos de los conceptos de Ortega y Gasset son, en nuestra opinión, más de orden moral que social o político, como aquel que se desprende de su afirmación de que la sociedad humana es, por su esencia misma, una sociedad aristocrática. Es necesario recalcar, sin embargo, que para Ortega y Gasset, la masa como tal no tiene el valor de clase social. “Masa”, dice “es todo aquel que no se valora a sí mismo –en bien o en mal- por razones especiales, sino que se siente “como todo el mundo”, y, sin embargo, no se angustia, se siente a sabor al sentirse idéntico a los demás” (1998, 133).

De modo que si un obrero humilde se “valora a sí mismo” -una valoración en el plano de la autoconciencia-, por este hecho, se diferencia de los demás, deja de ser masa. Ya Thomas Mermall ⁴⁷ notaba las ambigüedades que recorren algunos conceptos de Ortega y Gasset, y de hecho calificaba *La rebelión de las masas* como “un ejercicio de antropología filosófica” (1998, 20). Ya en el “Prólogo” que escribió el pensador español a los franceses, Ortega y Gasset se queja de la velocidad de los tiempos, de las realidades móviles que parecen dejar atrás los conceptos, de las reservas que se deben tener hacia el lenguaje, y sobre todo del hecho, por tanto, que embarga una responsabilidad de orden moral para el escritor de “no publicar libros superfluos” (1998, 95).

Tanto Ortega y Gasset, Umberto Eco y Juan José Saer fueron ante todo, escritores y ensayista comprometidos con los problemáticas más acuciantes de su tiempo –y sobre todo

⁴⁷ “Es difícil no ver cierta ambigüedad en el tono del autor. Incluso el título del libro es ambiguo”. En, Mermall, *La rebelión de las masas*, 1998, 20.

escritores de artículos periodísticos- ganados por la fragmentación y la dispersión de sus ideas. En el caso de Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* apareció, como se ha mencionado en 1929, seis años antes de uno de los episodios que más convulsionaron la historia española: la guerra civil de 1936, hecho que suscitó además la partida de Ortega y Gasset de España, para regresar casi diez años después en plena Segunda Guerra Mundial. Saer, por su parte, fue un agudo polemista; y muchos de sus “ensayos” son más bien dardos lanzados, no solo contra ciertas tendencias literarias y artísticas –el *boom*, por ejemplo-, sino también, sobre todo, contra el papel de la industria cultural en la banalización del arte. Umberto Eco, al momento de escribir este trabajo, sigue vivo, pero ha sido un prolífico escritor de ficciones, un semiólogo de reconocida trayectoria, y sobre todo –como Ortega y Gasset y Saer- un escritor de artículos periodísticos donde ausculta los problemas de su tiempo.

Hemos mencionado a estos tres *hommes de lettres*, no porque exista una consonancia de sus ideas –al contrario, muchas de ellas resultan contradictorias-, sino porque se ocuparon de categorías intelectuales, literarias o filosóficas, que de algún modo se asemejan –hombre-masa, público, lector, etc.

Quisiéramos terminar citando un hecho histórico-literario sobre la dicotomía, a veces irreconciliable, entre *público* y *lector*. ¿Se trata acaso de citar una génesis precisa del nacimiento de esta dicotomía? No lo creemos, pero al menos tener en cuenta como punto de partida una fecha importante: se remonta al mes de octubre del año 1864, cuando los hermanos Edmond y Jules Goncourt publicaron la novela *Germinie Lacerteux*. En esa novela, precedida de un prefacio, por primera vez los escritores increpan al público lector, poniendo de manifiesto sus carencias intelectuales, su vulgaridad, y su cursilería⁴⁸.

⁴⁸ Parte del prefacio dice: “Tenemos que pedir perdón al público por presentarle este libro y advertirle lo que va a encontrar en él. Al público le gustan las novelas falsas: esta es una novela verídica. (...) Este

Erich Auerbach dedica el capítulo XIX de su libro *Mimesis* a estudiar el fenómeno, pero sobre todo descubre –a partir del indicio que deja el prefacio de los hermanos Goncourt- un síntoma característico de la mentalidad burguesa del siglo XIX: el aumento de la masa de lectores en detrimento del gusto por la verdadera expresión artística. Y con ello, el alejamiento crítico de los artistas y de sus productos con respecto a la gran masa consumidora. Hay que reconocer que Auerbach no lo expresa directamente, pero esta *crítica* que muchas veces roza en el resentimiento del artista hacia el público, surge precisamente cuando el artista se hace un productor independiente, es decir, cuando deja de vivir bajo la protección de un mecenas.

Es sorprendente. Quizá no lo sea para nosotros, pues hemos escuchado desde entonces muchas cosas parecidas y aún más enojosas de boca de los escritores; pero si pensamos en épocas anteriores, tiene que sorprender un ultraje sin miramientos de aquellos a quienes la obra va dirigida. El escritor es un productor y el público su cliente. (...) ¿Cómo puede insultar tan desconsideradamente el productor a sus clientes? En los siglos en que el escritor dependía de un mecenas principesco o de una minoría aristocrática cerrada, un tono semejante hubiera sido imposible.

(Auerbach: 2011, 469)

Concluimos con una larga pregunta: ¿No escribió Saer su libro *El río sin orillas* (1991) -mezcla de ensayo y ficción, criatura híbrida dentro de la obra total de Saer- como *literatura por*

libro viene de la calle. Al público le gustan también las lecturas anodinas y consoladoras, las aventuras que terminan bien, las fantasías que no perturban su digestión ni su serenidad...” (Erich Auerbach. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, 465).

encargo? El río sin orillas no solo está escrito teniendo en el horizonte al lector europeo⁴⁹ (al igual que el libro de Ortega y Gasset, *la rebelión de las masas*) sino que de manera refractaria expresa la identidad nacional argentina y los orígenes de esta identidad, teniendo como público a Europa.

Hemos venido refiriéndonos en este capítulo a categorías problemáticas. Ciertamente, no tenemos respuestas taxativas a muchos de los interrogantes que ellas generan. Pero creemos que esa era la idea: establecer un núcleo de redes dialógicas entre varias instancias —a veces contradictorias— procurando encontrar en medio del murmullo de voces discordantes, una salida a esa diversidad.

⁴⁹ Saer justifica en *El río sin orillas* el hecho de la siguiente manera: “Aunque ser argentino no sea exactamente una especialidad, escribir un libro para lectores europeos tiene el inconveniente de que ese libro puede ser examinado con criterios más exigentes por sus lectores argentinos, de modo que, inevitablemente, debo resolver esa primera dificultad” (RSO, 20).

CAPÍTULO 2

EL DICCIONARIO DE SAER

Uno, en la obra de un gran escritor, se descubre a sí mismo.

Juan José Saer, *Diálogo*

1. *Antropología especulativa: una poética literaria.*

Leyendo los cuatro libros de ensayos de Juan José Saer⁵⁰, se puede sentir la tentación de realizar un *Diccionario de términos saerianos*⁵¹ dividido en dos partes: una primera parte sería de términos afines con su poética literaria como “ficción”, “verisimilitud”, “verdad”, “falso”, “novela”, “prosa”, “narración”, “representación”, etc., que encuentran un amplio despliegue conceptual y se repiten de un ensayo a otro. La otra parte del *diccionario* saeriano lo conformarían términos tales como “ideología”, “cultura”, “producto”, “mercado”, “mass-media”, “literatura oficial”, “dialéctica histórica”, etc., que conformaría la parte *ideológica* de ese glosario. El término mismo de “antropología”, del cual deriva su ya famosa definición de ficción como *una antropología especulativa*, aparece unas diez veces, registrado de modo directo, o incluso de modo indirecto bajo la apariencia de una perífrasis. El momento fundacional de la acepción, se encuentra en el ensayo “El concepto de ficción” (1989):

⁵⁰ *El concepto de ficción* (1997), *Una literatura sin atributos* (1988), *La narración-objeto* (1999), *Trabajos* (2005).

⁵¹ Habrá que hacer un *diccionario* de la narrativa de Saer. La palabra “río” aparece una treintena de veces solo en *El limonero real*. La palabra “borrar” una docena veces. La palabra “caballo” o la palabra “asado” son consustanciales a la narrativa de Saer.

El fin de la ficción no es expandirse en la resolución de ese conflicto [entre verdad y falsedad] sino hacer de él su materia, modelándola “a su manera”. (...) A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de su saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de modo global la ficción como *una antropología especulativa* (1998, 16).

Si nos detenemos a analizar la definición, notaremos el aire de conflicto y tensión que embarga: la “subjetividad” *acecha* como una “turbulencia” a la que es preciso campear, en razón de no dejarse llevar por su fuerza interna. Es como un canto de sirenas de la cual es preciso librarse, no ya atándose al mástil del navío como hizo Ulises, sino enfrentándose de modo aguerrido al embrujo musical. La figura del Autor cobra aquí una vital importancia. No es una posición cualquiera la que debe asumir: es una posición “singular”, única, una figura disyuntiva, una suerte de demiurgo que está obligado a discernir entre el saber objetivo y el saber subjetivo, buscando un nuevo conocimiento, una nueva verdad, que es, entre otras cosas, la verdad de la ficción.

Por tal razón en el apartado posterior (2. 4) de esta mismo capítulo –el Autor y sus Textos- procuraremos analizar el papel del Autor en relación al texto que produce. Pero la ficción como *una antropología especulativa* busca, efectivamente, no la verdad de lo real como nos dice Saer, sino la verdad de la ficción, y ello sin que se caiga en la falsificación de lo real.

El fin de la ficción no es expandirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola a “a su manera”. La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso (Saer: 1998, 16).

Se puede leer ese híbrido magistral que es *El río sin orillas* (1991) como una metáfora general del concepto de *antropología especulativa* llevado a su dimensión última. Es ficción y es verdad, para usar las dos categorías sobre las cuales Saer va a cimentar su definición de literatura. Pero es necesario, en mor de la claridad, delimitar el uso que hacemos al término “antropología”, a diferencia de los otros usos que ha tenido el procedimiento antropológico en la comprensión y análisis de ciertos textos literarios, no solo en Juan José Saer sino en otros escritores como Alejo Carpentier, José María Arguedas, y Miguel Barnet, para solo citar a los escritores más notables en la década del 60 para los cuales la antropología formaba parte de su poética. La crítica ha desglosado ya el discurso antropológico que subyace en el discurso literario de ciertos autores.

Por tanto, vamos a remitirnos a dos libros de crítica saeriana en concreto: el primero de ellos es *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana* (2011). Allí, Graciela Ravetti, en un ensayo sobre *El entenado* recurre a estudios sobre mitos de las comunidades guaraníes acudiendo directamente al tópico del canibalismo.

Mi hipótesis es que podemos recrear un sistema de saber, un conjunto heterogéneo de objetos antropológicos, teniendo como punto de partida la novela de Saer y las diversas reconstrucciones, elucubraciones, lecturas posibles, que dieron margen a la creación novelística (2011, 387).

Es decir, desechando una lectura alegórica de la novela, Ravetti parte de cierta recreación literaria para buscar nexos con ciertos mitos ancestrales y con ciertos postulados del discurso antropológico. “El texto de Saer *coincide*, en sus descripciones ficcionales y en sus

preguntas sin respuesta, *con varios puntos de la literatura antropológica sobre los guaraníes*” (2011, 391. La cursiva es nuestra). Su ensayo establece afinidades y correspondencias entre la ficción literaria y la literatura antropológica.

Por otra parte, en el libro *The Anthropological Imagination in Latin American Literature* (1996), su autora Amy Fass Emery analiza *El entenado* a la luz del concepto de la “nostalgia imperial” ya esgrimido por Renato Rosaldo y de alguna manera estudiado por Claude Levi-Strauss. Tanto Rosaldo como Levi-Strauss denuncian la duplicidad de tal nostalgia que fantasea con un pasado ilusorio, y que es a su vez otra forma de canibalismo. Partiendo del presupuesto teórico de la ingesta del Otro (es decir, del salvaje) para satisfacer el deseo propio (es decir, del colonizador) en una suerte de canibalismo simbólico, Amy Fass Emery va desglosando el discurso antropológico subyacente en la novela de Saer (1996, 109, 125). Para Amy Fass Emery, la agresividad y el canibalismo de los indios es un espejo simbólico de los europeos.

Hemos mencionado estos dos tipos de acercamiento entre literatura y antropología, justamente para mostrar las correspondencias válidas entre ambas aproximaciones. Sin embargo, nosotros procuraremos establecer una arqueología (no en los términos de la investigación a la *episteme* que realizó Michel Foucault, al establecer que lo Otro es precisamente lo negado -y encerrado- en la cultura Occidental, sea esto la enfermedad, sea la locura, sea la práctica de la sexualidad o el rompimiento de la ley) sino en clave saeriana: en *El río sin orillas*, Saer escribe:

La arqueología –toda ciencia es arqueología- es, hasta hoy día inapelable: hasta la llegada de los españoles en la costa sur del río, donde está ahora Buenos Aires, y en sus inmediaciones, no había nadie (RSO: 41).

Según la frase explicativa de ese *tratado imaginario*, el momento inaugural o *arqueológico* por así decirlo, se fundó en el hecho primordial del arribo de los españoles a América. “No había nadie”, quiere decir que había vacío, geografía fantasma, una antropología de la imaginación, donde pululaban seres míticos, que la llegada de los españoles vino a plasmar de “existencia”. De hecho, el personaje-narrador de *El entenado* (1982) al narrar ya viejo la historia de los Colastiné, también les da, mediante la pluma, existencia a los indios. Se trata pues de un fenómeno de búsqueda de identidad mediante la escritura. Pero, por igual, los viajeros que siguieron arribando a las costas de América, llenaron el espacio vacío del territorio, no solo de sus propios fantasmas identitarios, sino también de un mundo de *letras*. ¿No hicieron lo mismo esos exploradores europeos que llegaron a las orillas del río de la Plata?

Esa literatura de viajeros es contemporánea a la aparición misma del país: así, la primera fundación de Buenos Aires que, como muchas otras empresas argentinas, acabó con una masacre, está contada por un marino alemán, que dejó el testimonio en su propio idioma (Saer: 1998, 22).

Un espacio no colmado por la palabra europea, y donde sin embargo esa palabra hecha texto y dirigido a alguien, le da un relieve nuevo y le confiere al territorio y a todo lo que habita en él, una existencia *textual*. Y de eso, claro, se da cuenta el narrador de *El entenado*, al colegir que la representación teatral de su cautiverio ante un público europeo no es suficiente para darles existencia. *Narrar* es la única forma de dar existencia a los Colastiné, verter la experiencia –suya como narrador y la de los indios- en un texto.

Si Saer concibió la ficción como *una antropología especulativa*, no mezclaremos aspectos propios de la antropología pues carecemos de tales herramientas, ni Saer era

antropólogo tampoco. Al menos, Graciela Ravetti llama la atención sobre la dificultad de estos procedimientos:

En varias oportunidades Saer dijo y escribió que para él, la literatura era una «propuesta antropológica» o una «antropología especulativa». Este trabajo no planteo que Saer haya hecho un estudio de tipo erudito antropológico sobre mitos que podrían haber correspondido a la tribu de los colastinés... (Ravetti: 2011,385).

En tal caso, no se trata de un ejercicio antropológico de conceptualizar obras literarias bajo tales parámetros, sino de buscar los componentes saerianos del concepto, de su antropología mejor dicho. Hay suficiente documentación en sus ensayos, así como en su obra narrativa que nos permiten formular una nueva *zona de convergencia*.

Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética” le dijo Saer a Gerard de Cortanze, en 1981, “su especificidad como instrumento *antropológico*⁵², éste es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse⁵³.

La cita es interesante porque remite a un concepto que iría a hacer carrera dentro de la crítica especializada⁵⁴: el hecho de utilizar lo *antropológico*, el discurso antropológico como una marca de su ficción.

⁵² La cursiva es nuestra.

⁵³ En, Saer, Juan José. *Una literatura sin atributos*. Universidad Iberoamericana A.C., colección de Poesía y Poética. México: 1986, 79-80.

⁵⁴ Tanto Gabriel Riera como Arcadio Díaz Quiñones al igual que Graciela Ravetti, solo por citar tres críticos, analizan el concepto de *antropología especulativa* en relación a la novela de Saer *El entenado*. Riera llega a afirmar que “la fórmula parece estar confeccionada” para la novela *El entenado*. “Y, a tal punto, que podríamos arriesgar una suerte de equivalencia: *El entenado* = una “antropología especulativa”, es decir, “*El entenado* o el concepto de ficción como ‘*antropología especulativa*’ ” (Riera 1996, 370).

Por su parte Arcadio Díaz Quiñónez, afirma que en Heródoto y en su tradición, Saer encuentra la pre-historia de su “antropología especulativa”. También enmarca la noción de “antropología especulativa”

Ninguno que sepamos ha seguido el camino contrario: encontrar en Saer los orígenes de este famoso concepto en toda su amplitud filosófica. Son muchos los estudios (Graciela Ravetti, Gabriel Riera, María Victoria Albornoz, Rita de Grandis, entre otros) que han establecido un vínculo entre el discurso antropológico y la ficción de *El entenado*, por ejemplo. Nos explicamos: el concepto de ficción como *una antropología especulativa* excede su mera correspondencia antropológica. Esto quiere decir que no es, a nuestro juicio, un concepto mecánico que sirve para establecer equivalencias directas entre el discurso antropológico y lo *antropológico* que pueda haber en ciertos textos literarios. El concepto de ficción como una *antropológica especulativa* embarga en la poética saeriana un presupuesto mayor: el de establecer un canon de principios de lo que sería la teoría de la *verosimilitud* en la literatura y el compromiso del escritor con su obra.

Una de las contribuciones de esta tesis será rastrear (o hacer una arqueología) de ese concepto en la obra de Saer y verlo en su dimensión filosófica.

Lo que estamos afirmando, por tanto, es que por el simple hecho de que una novela trate sobre un aspecto antropológico (rituales caníbales, chamanismo, danzas prehispánicas, etc.), no la habilita para que a tal obra se le pueda aplicar el concepto de Saer; o que el concepto de Saer

en “el sentido reflexivo de especulación intelectual y en el sentido “especular” de *espejo* colocado para que las “tribus” puedan verse a sí mismas” (2000, 111).

Graciela Ravetti, estudiando la relación de los mitos guaraníes sobre el canibalismo en relación al *Entenado*, lee la novela en clave antropológica: “Mi hipótesis es que podemos recrear un sistema de saber, un conjunto heterogéneo de objetos antropológicos, teniendo como punto de partida la novela de Saer y las diversas reconstrucciones, elucubraciones, lecturas posibles, que dieron margen a la creación novelística” (Graciela Ravetti. Los mitos guaraníes sobre el canibalismo con *El entenado* de Juan José Saer. En “Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana” (Ravetti 2011, 387).

En realidad el concepto saeriano de la ficción como una *antropología especulativa* ha sido aplicado ampliamente a la novela *El Entenado*, pero nunca ha sido analizado en sus múltiples implicaciones que van, como afirmo, de lo ontológico a lo simbólico. El concepto ayuda a la reflexión sobre la anatomía de la ficción como tal; pero también sobre el compromiso del escritor que, desde la materia de la ficción, tiene que reunir los materiales con los cuales trabajar su verdad.

esté diseñado solo para obras narrativas con temática antropológica como *El entenado*, para el caso. Tal procedimiento crítico es válido, desde luego, pero creemos que el concepto tiene un radio de acción mucho mayor. Lo de *antropología especulativa* es válido tanto para *El entenado* como para *Glosa* o como para cualquier otra obra de Saer. Y según el propio Saer, para cualquier gran obra de la literatura universal.

En toda gran literatura, escribe a propósito de la obra de Roberto Arlt, debe estar presente “una verdadera antropología”. (1998, 98). Si existe una relación del escritor con el mundo, ésta debe ser en cierto sentido, de negación constante, ajena “al asedio de las ideologías y de las veleidades del poder”, pero sobre todo, el escritor debe tener presente “*el principio de realidad*, que desbarata el conformismo externo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo. En principio, ninguna forma le están vedados [sic]; la condición primordial sería, más bien, el nivel *antropológico*⁵⁵ en que se sitúa y su capacidad de abandono” (1998, 126).

En estas dos citas aparece la palabra “antropología” y “nivel antropológico” no en el sentido primario del discurso *antropológico*, sino en el sentido de una poética de la literatura. Y ya en relación a la obra de Proust, vuelve a utilizar el término cuando afirma que el escritor francés “alcanza una dimensión *antropológica* ⁵⁶” en razón de que su obra contiene elementos que la hacen imperecedera, “válidos para otros tiempos y otros lugares” (1998, 292).

Si hilamos fino, de acuerdo con estas definiciones, todo clásico de la literatura, toda gran obra literaria, cumple el requisito de considerar la ficción como una *antropología especulativa*. Para Saer existe una relación concurrente entre la gran literatura y su “dimensión antropológica”, pero esta relación hay que analizarla, no en el sentido científico o positivo,

⁵⁵ La cursiva es nuestra.

⁵⁶ La cursiva es nuestra.

como bien lo afirma Julio Premat, sino especulativo.⁵⁷ Se puede afirmar, además, que el concepto excede su acepción primaria o etimológica de *speculâris*, de espejo, o aquella otra secundaria de contemplación de un objeto y de reflexión sobre él; y que más bien su contenido remite a aspectos de lo pulsional, es decir de una dimensión que aflora del inconsciente y que irradia la obra de arte.

Hay que reconocer que Saer fue un gran lector de Claude Lévi-Strauss. Saer mismo rinde tributo en sus ensayos a la obra del gran antropólogo estructuralista, en especial al libro autobiográfico *Tristes Trópicos*. E indudablemente el mismo Saer está atento a resaltar la importancia del vínculo estrecho entre el discurso antropológico y el análisis literario. En su ensayo “Líneas del Quijote” escribe lo siguiente:

Tal es la historia de Don Quijote: en un artículo apasionante de *Antropología estructural I*, Lévi-Strauss nos dice que el chamán es capaz de curar a los miembros de la tribu no gracias al efecto químico, o farmacológico de las hierbas que prescribe o de las operaciones mágicas que realiza, sino a la eficacia simbólica, es decir al contrato, al acuerdo, a la transacción que existe en el interior de la tribu en la cual se acepta la posibilidad de que los métodos del chamán, hagan o no intervenir causas materiales, puedan curar. O sea que lo que cura no son las manipulaciones mágicas ni el efecto de los fármacos, sino la transacción simbólica cuyas convenciones han sido aceptadas por todos los integrantes de la sociedad, permitiendo de esa manera a una causa simbólica producir un efecto que modifica la realidad material (1999, 52).

⁵⁷ Ver Julio Premat. *La Dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editores, 2002, 20, 36.

Esta larga cita es a su vez simbólica por dos razones: la primera, porque corresponde a un ensayo sobre *El Quijote*, la novela fundacional de la novela, la que inaugura el género novelístico, género que de acuerdo con Saer lo cierra *Bouvard et Pécuchet* de Gustav Flaubert⁵⁸. Un alfa y un omega de la novela. Y si es así, ¿qué se escribe después de eso? ¿O qué escribe Saer mismo cuando escribe *novelas*? La segunda, es porque arroja pistas que tocan al corazón mismo de la literatura. La literatura puede ser definida como una “transacción simbólica” “un contrato”, que le da una representatividad y una eficacia de lo real, pero que al igual que la curación chamánica, también modifican “la realidad material”. Nos topamos nuevamente con el diccionario términos saerianos de “verdad” y “ficción”, “verosimilitud” y “falsedad”, que intentaremos dilucidar más tarde.

Pero en aras de una reflexión mayor, se puede afirmar que en el plano estrictamente de la ciencia antropológica y etnográfica es menester establecer, de manera sucinta, la relación entre el concepto *antropología especulativa* formulado por Saer atendiendo a la definición que señaló Claude Lévi-Strauss de esta disciplina⁵⁹. Marcando las diferencias y similitudes entre el método histórico y el etnográfico, Lévi-Strauss destaca en su *Structural Anthropology* (1958) los mecanismos de repetición inconsciente que se presentan en las relaciones sociales, y que son el

⁵⁸ “La novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pécuchet*. La narración es un modo de relación con el mundo. Toda novela es una narración, pero no toda narración es novela” (1986, 18).

⁵⁹ Juan José Saer fue un gran lector de Lévi-Strauss. Se refiere a *Tristes Trópicos* como “un libro extraordinario”, y señala lo siguiente: “hay un libro de Lévi-Strauss muy importante para mí que constituye una doble epistemología en el cual no solamente analiza el concepto de totemismo sino que pasa revista a prácticamente toda la bibliografía que hay sobre totemismo(...) ahí vemos que efectivamente el antropólogo o el etnólogo puede muy bien inventar, a través de error de interpretación, todas las pautas de un pueblo, de un grupo humano” (En Reportaje a Juan José Saer por Horacio González. Revista Lote N° 10). Creo que el aspecto a resaltar aquí es el carácter de *invención* que hay en el método antropológico de Lévi-Strauss, un poco en consonancia con el de especulación en definir la ficción como una *antropología especulativa*.

objeto de estudio de la antropología. “History organizes its data in relation to conscious expressions of social life, while anthropology proceeds by examining its unconscious foundations” (1963, 18).

En otras palabras, a la antropología como ciencia le interesa sobremanera el tejido oculto e inconsciente de los fenómenos, más que sus manifestaciones externas. A diferencia de la lingüística de Ferdinand de Saussure⁶⁰ que no se ocupa de la sociedad en lo absoluto, ni de la historia en particular, sino del puro análisis sincrónico de un sistema lingüístico, Lévi-Strauss por el contrario concede una importancia fundamental a las relaciones de los fenómenos sociales, a los sistemas o estructuras generales que se pueden establecer de estos vínculos inconscientes, más que a la naturaleza de los fenómenos en sí mismos. Por tanto, hay que buscar los mecanismos *inconscientes* que se establecen entre fenómenos, las conexiones estructurales que surgen de estas relaciones y que sirven de marco general para formular una teoría. Es necesario pues atender aspectos tales como el arte, la hechicería, los ritos interpersonales, la religión, la magia, etc., para descubrir el fondo de las estructuras sociales que yacen enclavadas allí. O para seguir colocándolo en clave Saer, hay que destacar que el impulso antropológico tiene una raíz pulsional.

Así, se trata de resaltar el aspecto inconsciente que a su vez registra Lévi- Strauss en el estudio antropológico, del mismo modo que lo hace Saer al priorizar el aspecto pulsional en el

⁶⁰ “In anthropology as in linguistic, therefore, it is not comparison that supports generalization, but the other way around. If as we believe to be the case, the unconscious activity of the mind consists in imposing forms upon the content, and if these forms are fundamentally the same for all minds –ancient and modern, primitive and civilized (as the study of symbolic function, expressed in language, so strikingly indicates)- it is necessary and sufficient to grasp the unconscious structure underlying each institution and each custom, in order to obtain a principle of interpretation valid for other institutions and other customs, provided of course that the analysis is carried far enough” (Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963, 21).

ejercicio de la literatura⁶¹. Como se ha dicho, no en vano para el propio Saer la ficción deviene en una *antropología especulativa*. ¿Quiere decir esto que en la ficción existen aspectos que escapan al mero análisis textual, aspectos digamos surgidos del fondo mismo del inconsciente (pulsional) del ser humano? Más que eso, son aspectos que escapan al control y a la vigilancia del artista-creador, pero que no por ello son ajenos a procesos históricos. Dice Saer:

Sería absurdo creer que el material pulsional que origina, entretejiéndose en ella, la escritura, es de índole ahistórica, porque la historia misma es una especie de comunidad pulsional o que aspira a serlo, estrangulada por el peso de instituciones sociales que son el producto de abstracciones totalizantes (1998, 104).

Lo pulsional que debe tener toda literatura según Saer, curiosamente Ítalo Calvino lo ve *antropológicamente* como una forma de conocimiento. Calvino conecta, por ejemplo, la actividad chamánica con lo imaginario literario, y aduce que existe una racionalidad profunda, de “necesidades antropológicas”, en toda labor literaria.

Acostumbrado a considerar la literatura como búsqueda de conocimiento, para moverme en el terreno existencial necesito considerarlo extensivo a la antropología, a la etnología, a la mitología. A la precariedad de la existencia de la tribu –sequías, enfermedades,

⁶¹ Como habíamos dicho anteriormente, la crítica aplica el término *antropología especulativa* más que todo a la novela *El entenado* desatendiendo la génesis general del concepto. Para este trabajo el término *antropología especulativa* excede en Saer cualquier encasillamiento a una única novela. Representa una *filosofía* de la creación literaria y de la ficción narrativa, más que un concepto pragmático. Brian Gollnick, en un interesante estudio sobre la novela, afirma que el narrador de *El entenado*, al no entender un idioma (el de los Colastiné) “que rebasa toda su experiencia comunicativa (...) responde a este desafío con un procedimiento semejante a Lévi-Strauss, y Saer reproduce esa “técnica para estimular la percepción” de estructuralismo”. (Gollnick, 2003, 115). De modo que tanto Freud como Lévi-Strauss están presentes en muchos estudios de la novela *El entenado*. En este trabajo se insiste en el carácter *inconsciente* y marca el concepto de *antropología especulativa* en Saer, y cuya génesis se puede hallar en Lévi-Strauss y en Freud.

influjos malignos, el chamán respondía anulando el peso de su cuerpo, transportándose en vuelo a otro mundo, a otro nivel de percepción donde podía encontrar fuerzas para modificar la realidad. (...) Antes de ser codificadas por los inquisidores, estas visiones formaban parte de lo imaginario popular o, digamos, también de lo vivido. Creo que el nexo entre levitación deseada y privación padecida es una constante antropológica. Este dispositivo antropológico es lo que la literatura perpetúa (Calvino: 1998, 41).

En Saer, al igual que en la concepción de Ítalo Calvino, en toda gran literatura subyace un “dispositivo antropológico”. La novela que necesita de la narración y no lo contrario –es decir, como dice Saer “no toda narración es novela” (1986, 18). Es otras palabras, la novela siempre es una instancia menor cuando se refiere a la narración⁶².

De todas las artes, la novela es en la actualidad la más atrasada. Una de las causas de su atraso es la utilización sistemática de la prosa, que delimita su función a la simple representación verdadera y comunicable. (...) La teoría de la prosa y la teoría de la novela se confunden: lo que se busca siempre cuando se la interroga es la coincidencia de texto y referente (Saer: 1999, 58)

La pugna aguerida, casi de fuerza sanguínea, que plantea Saer entre prosa y lírica, o entre novela y narración (conflicto que por otra parte marcó toda su obra narrativa), es analizada

⁶² Walter Benjamin, por su parte, ve también una oposición entre novela y narración. Para Benjamín, la novela no da respuestas al «sentido de la vida» sino es la narración quien nos provee de «moralejas» para ella. En Benjamín, la novela es un sustituto de la experiencia de la muerte propia, en la muerte de los personajes, es decir en la estructura cerrada y el sentido final de la novela. La narración, por el contrario, es una experiencia colectiva, “todo aquel que escucha una historia, está en compañía del narrador; incluso el que lee, participa de esa compañía. Pero el lector de una novela está a solas, y más que todo otro lector (...) En esta soledad, el lector de novelas se adueña de su material con mayor celo que los demás” (Benjamin, Walter 1936-1991: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, Madrid: Taurus, 1998, 126).

por M. M. Bajtín en la dicotomía planteada del discurso poético y el discurso novelístico. El estilo de la novela es precisamente su *heterogeneidad* de estilos, donde convergen diferentes voces y discursos sociales. Pero también procede de la subordinación a diferentes lenguajes y registros (Bajtín menciona cinco, que van desde el lenguaje epistolar y el estilo de la narración oral diaria, pasando por el lenguaje filosófico, por el discurso individualizado y el lenguaje científico), que moldean y conforman su estructura en un sistema artístico.

The stylistic uniqueness of the novel as a genre consists precisely in the combination of this subordinated, yet still relatively autonomous, unities (even at times comprised of different languages) into the higher unity of the work as the whole: the style of a novel is to be founded in the combinations of its styles; the language of a novel is the system of its “languages” (...) The novel is an artistic genre. Novelistic discourse is poetic discourse, but one that does not fit within the frame provided by the concept of poetic discourse it now exists (1981, 262,269).

Sorteando los matices de la dicotomía prosa/lírica que Saer ve como un asunto irreconciliable; para Bajtín, en cambio, resulta ser todo lo contrario: no hay tal dicotomía, la novela carga *per se* su propio discurso poético, y su estilo es precisamente una sumatoria de estilos provenientes de otros lenguajes a los que una vez captados subordina, o a los que simplemente *encierra* en su propio contexto transformándolos, dotándolos de un estilo nuevo, el estilo de la novela. De modo que el estilo de la novela es siempre una amalgama de estilos provenientes de otros lenguajes, pero justamente esta característica es la que provee la unicidad al estilo de la novela. Para Bajtín, la lírica es monológica (es el discurso del yo).

En tal sentido, nos hemos detenido en estas reflexiones, porque creemos que en ellas se condensan algunos de los puntos nodales de nuestro acercamiento al concepto de Saer de

considerar la ficción como *una antropología especulativa*. Como hemos venido sosteniendo, desde esta perspectiva, el concepto es aplicable a un universo mucho mayor al de una sola novela (*El entenado*), o al de obras literarias que contengan una temática antropológica.

2. *Antropología especulativa: las mentiras de la verdad.*

En el hipotético *diccionario* Saer, la definición de verdad narrativa nada tiene que ver ni con la definición de verdad fáctica ni con la práctica de la ficción como falsedad. Se puede afirmar que es una verdad inmanente, producto de sus propios soportes narrativos y estructurales caracterizados por esa relación entre el hombre y la sociedad. “Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. [...] La ficción no es por lo tanto una reivindicación de lo falso” (1998, 11, 12).

La verdad de la ficción surge, por tanto, del pacto de aceptar por parte del lector que esa “verdad” que la narración propone no es necesariamente ni verdadera ni falsa sino *creíble*, de acuerdo a las reglas de juego que impone la narración misma. “Una narración no es ni verdadera ni falsa; simplemente *es*”⁶³ Pero ¿cómo concibe Saer la narración? Primero que todo, la define como “una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría” Pero también, como se ha señalado anteriormente, “un modo de relación del hombre con el mundo”. De ahí que la novela sea solo un género literario, entre muchos otros, subsidiario de la narración. La novela es una de las *formas* de la narración, para decirlo con otras palabras. (1998, 270, 271).

⁶³ Saer, *Trabajos*. 2006, 20.

A partir del *diccionario* imaginario de términos más utilizados -o registrados con insistencia por Saer en sus cuatro libros de ensayos-, bien se puede establecer una suerte de decálogo de los contrastes de la verdad de la ficción narrativa con la definición que nos ha brindado el propio Saer de sus términos. Helo aquí *grosso modo*.

1) La verdad de la ficción es diferente de la Verdad -que a su vez es un concepto difuso pues, integra “elementos dispares y contradictorios” (Saer: 1998, 10).

2) Rechazar todo elemento ficticio no es criterio de verdad.

3) Verdad y Ficción no son excluyentes ni contradictorios, por la sencilla razón de cada cual tiene su universo propio.

4) No existe una dependencia jerárquica entre Verdad y Ficción.

5) Aunque la Verdad tenga como objetivo la reivindicación de la verdad positiva o científica o real, la ficción no es una reivindicación de lo falso.

6) La verdad de la ficción no es subsidiaria de la verdad de la Verdad.

7) La verdad de la ficción es la ficción.

8) La afirmación y la negación que usa la Verdad son elementos extraños a la ficción.

9) La verdad de la ficción reside en lo pulsional.

10) La verdad de la Verdad (de acuerdo con Saer y Lévi-Strauss) contiene elementos de lo pulsional y del inconsciente, es decir de algún modo elementos de la ficción.

Desde luego, se utiliza el término Verdad en su sentido fáctico, como sinónimo de “científico”, el que arroja un método de investigación que requiere para considerarse como tal de una demostración o una prueba. De hecho, la novela decimonónica, especialmente las obras surgidas dentro de la escuela del Naturalismo, gracias al auge del Positivismo del siglo XIX, sucumbieron a la tentación de considerar al novelista como un émulo del científico, de modo que allí la ficción debía estar avalada por investigaciones psicológicas o científicas del momento. En tal sentido la verdad de la ficción *debía* ser subsidiaria de la verdad científica, de modo que muchas novelas tenían el subtítulo de “Estudio”. “Se compara la actividad del novelista con la del científico, pensándose en esta ocasión, sin duda alguna en métodos biológico-

experimentales” (Auerbach: 2011, 466). Y se utiliza en este trabajo el término ficción en el sentido de *narración*.

Pero en un plano más artístico y profundo, el concepto de *antropología especulativa* remite a una muy sutil tensión entre “los imperativos de un saber objetivos y las turbulencias de la subjetividad” (Saer: 1998, 16). Los versos finales de la *Elegía a Pichón Garay*, hablan de algún modo de estos imperativos:

Bienaventurados
Los que están en la realidad
Y no confunden
Sus fronteras.⁶⁴

El poema –extraño en su constitución-, acude a la invocación religiosa de un poeta-Dios que persuade de un peligro muy claro: no venir a confundir nunca las fronteras de la realidad, o no caer en el espejismo de no distinguir la realidad de sus fronteras; los versos marcan el inciso que existe entre “la realidad” como un bien deseable (“los imperativos de un saber objetivo”) y la tentación casi pecaminosa de sucumbir a la confusión que suscitan sus límites (esas “turbulencias de la subjetividad”) marcadas, de otra parte, por el acto de escribir. Escribir es un *confundir* las fronteras de la realidad, querer sustituirla por otra que surge al perderla de vista como un espejismo. Y resulta extraño que ello sea así, porque eso es justamente lo que hace el poeta –colocarse al límite, vivir en las antípodas de la realidad-; y por añadidura, eso es lo que el

⁶⁴ En, *Juan José Saer por Juan José Saer*, 1986, 115.

poema *es*: un no-estar en la realidad sino en sus fronteras, es decir en la realidad-espejismo del poema.

Por otra parte, el mismo Pichón Garay es un personaje del vasto universo saeriano, es decir al poema hay leerlo en otro sentido –como el mismo Saer leyó el cuento “Pierre Menard” de Borges⁶⁵-, contra lo que el poema mismo expresa, contra su univocidad, pues está escrito a modo de sátira. ¿Cómo se puede estar en la realidad y no confundir sus fronteras, cuando la función de la literatura precisamente es hacer todo el tiempo lo contrario? Además, quien lanza el alegato es el poeta-Saer que ensalza a un personaje de ficción cuyo parto es precisamente un *cruzamiento* de fronteras.

Los versos finales invocan una afirmación (“los que están en la realidad”) pero en el fondo es una súplica de ambigua negación (“Y no confunden sus fronteras”), de ahí la sátira de esa bienaventuranza, porque es exactamente lo opuesto: existe en tal acto una imposibilidad; se trata de un trance en cierto modo pretencioso.

En Saer toda gran literatura debe ser “una verdadera antropología” y toda obra de arte debe estar regida por un “impulso antropológico”, eso que explicita la condición humana, y que vuelve toda obra de arte en universal. De hecho, dentro de un marco de revaloración local o institucional, este “impulso antropológico” riñe con los circuitos oficiales de la llamada “literatura nacional”, pero sobre todo con las leyes de la oferta y la demanda. En el capítulo uno ya nos hemos acercado a este tópico desde la novela *Lo imborrable*, destacando además que la

⁶⁵ Juan José Saer en su ensayo *Borges francofobo*, afirma que la crítica “se obstina en interpretar al revés de lo que el autor se ha propuesto” (...) En rigor de verdad, la idea que Borges tiene de la literatura es exactamente opuesta a la de Pierre Menard: su cuento es una sátira...” (Saer, *El concepto de ficción*, 1998, 36, 37).

otra novela *La brisa en el trigo* –sobre la que tanto Tomatis como Alfaro, los dos personajes, han hecho sendas críticas- es una metáfora de la literatura oficial y comercial.

3. Antropología especulativa: lo onírico y sexual.

La crítica saeriana ha mirado siempre la labor ensayística de Saer en clave menor. Ciertamente a nadie interesa mucho estos materiales heterogéneos publicados en distintos medios y con diferentes registros de enunciación. Forman un corpus variopinto de ideas, opiniones, maledicencias, ataques, defensas, y piezas magistrales del ensayo literario. Sin embargo, pese a la *desconfianza* que suscitan estos materiales, la crítica toma como punto de partida la ensayística de Saer a la hora de acercarse a la obra narrativa, como si el análisis de la obra en sí misma no bastara, y el recurso teórico lo proveyeran los ensayos. Así, por ejemplo, todo el planteamiento sobre el universo melancólico y la escritura melancólica de Julio Premat en su libro *La dicha de Saturno* está asentado, desde los presupuestos del psicoanálisis, sobre lo formulado por Saer en su ensayo “Literatura y crisis argentina” (1982). La cita de Saer es la siguiente⁶⁶:

La totalidad del arte no es de orden ideológico sino pulsional. El artista no adhiere a la causa del irracionalismo sistemático sino que pone a prueba, en la multiplicidad de sus pulsiones, el racionalismo imperante. La obra de arte es una especie de móvil en el que el sentido cambia de intensidad y de lugar a cada lectura, ya que también la lectura es una actividad pulsional. Sería un error grosero pretender que leemos una obra de arte literaria con el intelecto y únicamente con él. (...) Obviamente, no hay obra de arte que agote las

⁶⁶ En Premat, aparece en la especie de introducción “Leer a Saer”, de su libro *La dicha de Saturno*, 17.

pulsiones del artista ni que prescindiera por completo de elementos de organización racional, pero podemos desde ya estar seguros de que más fascinante e imperecedera será una obra cuanto más grande haya sido el abandono del artista a sus pulsiones (1998, 103).

La cita dialoga, más que con Freud, con el Adorno de *Dialéctica del Iluminismo*. Su principal ataque lo realiza a la razón totalizante, que por obedecer a sus intereses y ciego pragmatismo desemboca en ideología (1998, 103).

Sin proponer un exhaustivo análisis sobre Freud —el mismo Saer no definió qué entendía él por “pulsional”, la definición hay que contextualizarla y leerla desde lo hilvanado por Freud— existe también en Saer una homologación en ver el arte desde una perspectiva onírica y sexual. Se sabe que Freud ya definió los sueños tomando como punto de partida las categorías de *contenido latente* y de *contenido manifiesto*, y procuró además desmitificar los sueños de la tradición adivinatoria y despojarlos de su misterio profético. Para solucionar un sueño había que descifrar su *contenido latente* y no ocuparse de su *contenido manifiesto*. Interpretar los sueños para Freud significó dotarlos de una lógica cuyas claves había que ir a buscar en el fondo mismo del inconsciente, de modo que la tarea consistía en traducir su *contenido latente* en *contenido manifiesto*, o en otras palabras interpretar lo uno con lo otro. Finalmente, un sueño no es otra cosa que “una realización de deseos” o “el cumplimiento de un deseo” (Freud: 82)⁶⁷. Pero en relación a la pulsión sexual, concepto que Freud desarrolla en *Tres ensayos de Teoría sexual* (1905) se trata de establecer el progreso de las diferentes etapas de libido. Por “pulsión” Freud entiende una representación psíquica que procede del interior del organismo a diferencia de la excitación sexual que proviene del exterior. A diferencia de lo genital, lo sexual no siempre se

⁶⁷ Freud. *La interpretación de los sueños*, 82. www.elortiba.org/pdf/freud_interpretacion_suenos.pdf. Fecha de consulta, Julio 29 2014.

expresa a través de lo genital, de ahí que existan las perversiones y las aberraciones (Freud: 1992, 136). Nuestra intención no es llegar al fondo de estos conceptos, sino establecer algunos vínculos sobre lo pulsional en la creación literaria, que según Saer es el principio rector de “la totalidad del arte”.

Donde se hace patente esta homologación onírica con lo literario es el cuento *El sueño de Don Girolamo* en el cual las “pulsiones” del autor (en este caso Gabriela⁶⁸, la autora del fragmento que Tomatis analiza) se manifiestan de modo análogo en el texto.

Pero lo que más seducía del fragmento no estribaba en su supuesta demostración de que la literatura no era objetiva ni autobiográfica –dos categorías que exigían un control consciente del texto en todos sus niveles desde el principio hasta el fin para ser operativas- sino porque ponía en evidencia que su modo de funcionar era más de un aspecto análogo al de los sueños” (...) la ficción y los sueños estaban hechos de la misma materia, por certera que fuesen las teorías que se les aplicaran, seguirían siempre su propio camino, inesperado, caprichoso, extraño, y que por arbitrarios y alejados de la realidad que pareciesen, los hombres se dejarían impresionar por ellos y les darían más crédito y más sentido que al mundo palpable y rugoso (CC: 119, 120).

Y en el aspecto sexual que convoca la creación literaria, hay que recordar que el mismo Tomatis le recomienda a la poetisa Adelina Flores, autora de tres libros: *El camino perdido*, *Luz*

⁶⁸ Este personaje reaparece en la última novela de Saer, *La grande* realizando junto con Soldi, una investigación sobre *El precisionismo* y las vanguardias locales. La imagen que dan estas vanguardias locales en *La grande*, entre los partidarios del realismo social y los precicionistas, o entre las diferentes revistas literarias adscritas a tal o cual movimiento, es la de una feroz pelea entre *mafias* literarias. No es una visión nostálgica de estos movimientos literarios la que hace Saer, como si lo es, en la recreación que hace Roberto Bolaño en su novela *Los detectives salvajes* sobre las vanguardias, revistas literarias, y movimientos en México.

a lo lejos y *La dura oscuridad* (no hemos visto un análisis de los títulos, pero todos metafóricamente bien pueden aludir a la ausencia del falo en la vida de la poetisa) que fornicque más.

¿Sabe? Usted me cae simpática Adelina. Tiene un par de sonetos por ahí que valen la pena. Perdóneme la franqueza, pero yo soy así: Usted debería fornicar más, Adelina, sabe, romper la camisa de fuerza del soneto –porque las formas heredadas son una forma de virginidad- y empezar otra cosa (CC: 217).

Así, hemos procurado establecer afinidades y vínculos del concepto de Saer de ficción como *una antropología especulativa*, alrededor de un campo interpretativo mayor. Desde luego, estos acercamientos críticos no pretenden de ninguna manera ser taxativos. La exégesis sobre la obra de Saer ha enriquecido de tal modo el análisis interpretativo, que ha dotado el corpus textual de amplios horizontes y nuevos sentidos.

4. El Autor y sus textos.

Del mismo modo que el asado, la amistad, el río, las militancias políticas y artísticas, la pampa, las caminatas, son temas recurrentes en la narrativa de Saer; así lo es también la preponderancia del personaje-autor. Casi todos los personajes saerianos son *intelectuales*,⁶⁹ o entran dentro de la categoría de personaje-autor. Tomatis es un autor; Adelina Flores es autora; Jorge Washington Noriega es autor; Ernesto López Garay es un autor aunque esté simplemente traduciendo compulsivamente la novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (labor inútil, puesto que la novela ya ha sido traducida muchas veces; pero traducir para él tiene la

⁶⁹ Uno de los personajes de Saer, define al intelectual de la siguiente manera: “–Yo llamo intelectual al hombre que explota a su mujer y se disculpa diciendo que él piensa mientras ella trabaja” (CC: 519).

connotación obsesiva de *crear* un texto, o por lo menos crear *su* propia traducción de la novela de Oscar Wilde). O sino intelectuales como Barco, los hermanos Garay, Elisa, Nula, etc.

En muchos de los textos de Saer, el proceso de producción autorial está siempre presente. Alrededor del asado, las conversaciones son de orden intelectual, los personajes reflexionan sobre temas específicos de la literatura y del arte en general, cuando no sobre problemas filosóficos o políticos. Igual sucede en las caminatas. O a la orilla del río. Se puede decir que todos ellos conforman una suerte de logia intelectual. Hasta el bañero, ese personaje un tanto tosco de *Nadie nada nunca* (1980) se sienta bajo un árbol a leer una revista de historietas -la cosa menos intelectual del mundo- pero lo hace con una concentración tal, que el mundo exterior desaparece.

No es solo que la obra narrativa de Saer sea una reflexión sobre la literatura misma y los mecanismos autorreferenciales (autotematismo); o sobre la función de la literatura (representatividad de lo real); sino que lo es también sobre un proceso en el cual la obra literaria se construye. Metafóricamente hablando, se podría decir que cada novela es una parrilla donde el material narrativo se cocina o *se hace*. Mientras se espera que la carne puesta en el asador alcance su punto de cocción ideal, los personajes de Saer se dan a la tarea de recordar sucesos del pasado, dirimen conflictos filosóficos, beben vino, hacen el amor, y asumen paródicamente una función de literatos. Quiérase o no, la mayoría son personajes típicamente burgueses⁷⁰, con preocupaciones eminentemente burguesas. Incluso, su educación está acorde con los parámetros de la clase burguesa. Y quizá el más burgués de todos, o el burgués por antonomasia, sea Carlos

⁷⁰ Dentro de la excepción que confirma la regla estaría en la novela *El limonero real* (1974) donde los personajes son de extracción campesina: Wenceslao, su mujer, Rogelio, Rosa, Agustín, etc. La acción transcurre en un medio rural.

Tomatis, periodista y escritor, con tres matrimonios fallidos y una hija a costas, y con crisis existenciales propias de la clase ilustrada.

Donde quizá mejor se juntan estas dos cosas -es decir el asado y el intelectualismo burgués junto con la función de autor-, sea en el cuento *Algo se aproxima*, perteneciente a su primer libro *En la zona*.⁷¹ Dos parejas se hallan ocupadas aderezando un asado -Barco, Pocha, Miri y él (¿Tomatis? aunque no se menciona su nombre). Mientras uno de los personajes, Horacio Barco, asa la carne y las dos mujeres cortan los vegetales, entre Barco y el otro personaje se suscita una amena charla sobre la función de autor, sobre literatura, y sobre la vida de un poeta estreñado. La historia que cuenta Barco es la siguiente: un poeta que para defecar tiene que escuchar un anónimo del siglo XIII, aunque grabado en el año veinticuatro, como si la música del medioevo tuviera efectos laxantes. Pero entretrejida con la anécdota del poeta cuya relación con el baño es problemática, los personajes lanzan sobre la producción autorial algunas opiniones que vale la pena capitalizar. Extraigamos, como al paso, algunas de ellas:

-Bueno –dijo-. ¿Cómo va esa novela? (...)

-Viejo –dijo Barco- Si hacés tantos problemas para escribir una miserable novela quiere decir que la literatura no te interesa para nada. (...)

-No quiero escribir un libro mediano que todo el mundo alabe como si se tratara de una obligación patriótica alabarlo. Prefiero... (...)

⁷¹ Es el libro más borgiano de Juan José Saer. Luego la presencia de Borges en la narrativa de Saer se diluye hasta casi desaparecer. En sus ensayos “Borges novelista” y “Borges como problema” Saer salda su deuda con Borges y comete una suerte de parricidio. Pero en nadie como Borges, la presencia del autor y los procesos de escritura (que más adelante se analizarán, sobre todo el cuento “Pierre Menard”) se hallan tan presentes. “*En la zona*, dividida en dos secciones tituladas respectivamente “Zona del puerto” y “Más al centro”, Borges se hace presente a través de un mundo y una ética común a ambos: el arrabal de criollos viejos y compadritos; la dura ley del hampa basada en la lealtad y el coraje” (Corbatta, 2005, 20).

-No voy a cometer la estupidez de escribirla. No soy ningún exhibicionista –dijo Barco; y después como si se le hubiere ocurrido de repente: -Escritores. ¡Qué receta! Un cuarenta por ciento de timidez, un veinte por ciento de percepción equivocada que permite ampliar el espectro de la palabra, un diez por ciento de mitomanía y un treinta por ciento de exhibicionismo. Revuélvase, póngase a hervir y sírvase a tímidos mentirosos que exhiben delicadamente lo que ellos creen que es una genialidad, cuando no se trata más que de un desorden perceptivo (CC: 503, 506).

Da la impresión de que en palabras de Barco, ser escritor, o convertirse en un autor, tiene su origen en una anormalidad física y también social. Dentro de la receta de la creación literaria, hay cierto exhibicionismo que raya en lo convencional. Pero es aún más curiosa la opinión de Barco, porque allí la ficción está igualada a la mentira, todo lo contrario a como Saer definiría la ficción como *una antropología especulativa*. Y resulta, todavía mayor la ironía de Saer, cuando justamente estas opiniones son lanzadas dentro de la ficción. Jorgelina Corbatta tiene una interesante cita al respecto:

“Algo se aproxima” ha sido muy comentado por la crítica saeriana. María Teresa Gramuglio lo considera fundamental para la configuración del mundo narrativo de Saer – tanto espacial como temporal- y Mirta Stern lo califica de “texto fundante de (su) ficción narrativa. (...) Texto autorreflexivo que incluye no solo a dos periodistas que también son narradores –“él” es escritor, Barco es contador de historias verbales (la del “anónimo del siglo XIII y el poeta estreñado” que imita las historias intercaladas en Cervantes)- sino que se autodefine en relación con el oficio de escribir (2005, 28).

Mucho antes, el mismo Barco reflexiona: “Si me dedico a la literatura –dijo Barco- tengo que hacerme hábil para las digresiones. La literatura es una digresión permanente de la realidad” (CC: 515).

Ese *no narrar*, o ese narrar la percepción, o ese narrar compulsivo en torno al detalle y al gesto, tan presente en la narrativa de Saer, es justamente una “digresión permanente de la realidad”, como lo dice Barco. Una ampliación acumulativa de perspectivas y miradas, una acumulación de detalles que alargan las frases hasta ir las descomponiendo quizá como señal de la imposibilidad con la que se enfrenta la literatura para representar lo real.

En el cuento *La línea* como en ese otro de *Recepción en Baker Street*, para citar otros dos ejemplos del último libro de cuentos de Saer *Lugar* (2000) y cerrar así el ciclo, el proceso autorial está presente de un modo mucho más manifiesto. En el primero de ellos, Tomatis le resume un texto a Pichón Garay de un fragmento hallado entre los papeles de Washington Noriega, y presumiblemente perteneciente a una novela titulada *En las tiendas griegas*.

A menos, dice Tomatis, que en lugar de tratarse de un fragmento de la novela, sea un texto independiente, tributario del cuerpo principal (...) y que la novela siga constituyendo la referencia principal, así que ese texto breve y otros que eventualmente pudiesen existir y fuesen apareciendo, formarían no una saga, para lo cual es necesario que entre los diferentes textos haya una relación cronológica lineal, sino más bien un ciclo, es decir, dice Tomatis con una pizca de pedantería más teatral que verdadera, un conjunto del que van desprendiéndose nuevas historias contra el fondo de cierta inmovilidad general (CC: 25).

Y en *La Grande*, se encuentra esta definición de novela de Tomatis.

¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela? Y Carlitos sin vacilar un segundo y sin siquiera desviar la vista del agua que corría, arremolinándose contra los pilares del puente, varios metros más abajo, le contestó: *El movimiento continuo descompuesto* (LGR: 193).

La crítica saeriana ha periodizado la obra narrativa de Saer. Se habla de una saga saeriana o de ciclos en la narrativa de Saer. Rafael Arce define lo uno y lo otro y lo diferencia entre sí.⁷² Julio Premat analiza algunos pivotes que caracterizan la obra desde *Cicatrices* en 1969 “como el inicio de la obra madura. *El entenado* en 1983 como el retorno a la ilegibilidad del relato” y es con *La pesquisa* en 1994 donde “donde el proyecto cobra una coherencia “legible” (...).O sea que la obra, caracterizada por una definición problemática y progresiva de un sentido huidizo, ha alcanzado hoy día una transparencia de la que carecía hasta hace pocos años” (Premat: 2002, 14).

La afirmación de Premat es del 2002, es decir faltaba todavía la parte final del ciclo saeriano que culminaría con su última novela *La grande* (2005), la más “legible” y de “sentido menos huidizo” de toda la narrativa de Saer. Pero la afirmación que hace Tomatis en el cuento *La línea* ¿no es también un diagnóstico válido para la descripción de la obra de Saer? Tomatis habla de “un conjunto del que van desprendiéndose historias contra el fondo de cierta inmovilidad general”. Volvemos a preguntarnos ¿no resume ello el proyecto narrativo de Saer?

En el cuento *Recepción en Baker Street*, el procedimiento es parecido. Tomatis cuenta una novela que quiere escribir sobre un crimen.

-Yo estoy planeando un texto sobre uno que tuvo lugar hace unos cincuenta años en Inglaterra –dice Tomatis-: el envenenamiento de una enfermera y de dieciséis recién

⁷² Ver, Rafael Arce. En, *Juan José Saer: la felicidad de la novela*, 2014, 19.

nacidos. Y si lo escribo, el detective sería ni más ni menos que Sherlock Holmes. No puedo rebajarme a no poder usar, para un relato mío, los mejores productos que ha dado el género disponibles en plaza- y de quien se trataría, a causa de su edad avanzada, de su último caso. Si me decidiese a hacerlo, no lo escribiría en prosa: sería un largo poema narrativo en verso libre, con algunos pasajes rítmicos y ciertos finales de estrofa en versos regulares, alejandrinos probablemente, y rimas consonantes. De esa manera ocuparía en la historia de la literatura un lugar junto a *Edipo Rey*, ya que Sófocles y yo seríamos los únicos *dos autores* que hubiésemos tratado en verso un enigma policial (CC: 88, cursiva nuestra).

Más allá de dialogar con otros textos, todo el pronunciamiento de Tomatis lo hace desde el registro autorial. Quien habla allí es un autor, un hombre que quiere producir un texto de ficción, y que explica incluso en detalle las convenciones del género que desea utilizar. A modo de ejemplo, en *Cicatrices*, se produce un diálogo entre Pupé y Tomatis, donde Tomatis asume de nuevo su condición de autor.

...Y Tomatis sacudió la cabeza varias veces, entrecerrando los ojos y dijo: “Sí”. Alguna cosa estoy escribiendo”. Pupé le preguntó qué era. “No sé bien, todavía”, dijo Tomatis. “No llevo escritas más que trescientas páginas”. “Pero es una novela; ¿o qué?, dijo Pupé. “Hay un solo género literario”, dijo Tomatis. “No hay más que un solo género literario, y ese género es la novela. (...) Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje y la forma (CCI: 57).

Tomatis habla como un autor. Ello nos valida a que revisemos un poco la noción de Autor en general y, como se ha venido estableciendo esa noción de Autor *desde* Saer. De hecho, ya hemos visto varios ejemplos, y hay que recordar que como Autor, Saer se ha visto en la

necesidad de explicar las razones de algunos de sus libros: más concretamente –como si se trataran de una desviación del proyecto general- justificar aquellas dos novelas tuyas que tocan el género policial⁷³.

En *La pesquisa* la transmisión es oral, y en *Las nubes*, tiene lugar mediante una vieja astucia narrativa, o sea a través de un manuscrito que la casualidad pone en manos de algún inesperado copista o amanuense. Así que la continuidad de los dos libros no es, como lo decía al principio, únicamente cronológica y lógica, sino también en los que respecta a sus estructuras narrativas (Saer: 1999, 163).

De cualquier modo en la convergencia entre la cita de Tomatis y la cita del propio Saer, cabe destacar que los dos pronunciamientos -tanto el autor Saer y personaje-autor Tomatis-, explican sus producciones textuales. Claro está que una cosa es el autor y otra muy diferente el proceso de autoría que deviene en texto, o ampliando más el espectro, en obra de arte.

El autor determina y es determinado por la obra (...) La desaparición individual o física del autor, su no-presencia, no destruye la virtualidad de la autoría. Los escritos, los textos, no ‘funcionan’ de manera incondicionada; si el autor físico desaparece, se le busca un sustituto de forma inmediata, puede ser «el autor», la «poética», el contexto, la superestructura ideológica o la abstracción a la que el lector desea acogerse (López García: 1993, 27, 30).

En el caso de un texto “anónimo” (*El lazarillo de Tormes*, o el *Mío Cid*, por ejemplo) lo anterior plantea que se sabría más del texto si se supiera un poco más sobre el autor y el proceso

⁷³ Ni qué decir tiene, que en cuanto autor de cuatro libros de ensayos, también Saer justificó -mediante prólogos explicativos-, el material diverso utilizado, y los diferentes registros de los libros.

de autoría. Se trata de un asunto bastante complejo, sobre el que no se puede establecer una prueba concluyente. En el caso del *Lazarillo*, por ejemplo, aunque no se conozca la *persona del autor*, el proceso de autoría está presente puesto que la carta que Lázaro escribe a V. M. relatando «el caso» (y en la que justifica su vida en un relato autobiográfico) cumple una función de autor. La figura del autor opera a nivel intradieгético para utilizar esa categoría de Gérard Genette. Para Genette existe una “disimetría” entre el relato y el discurso⁷⁴. En todo caso, Genette ve el caso del *Lazarillo* (lo mismo que el de otras novelas o autores de la picaresca) como el de un “autor-narrador” que “transfiere todas las responsabilidades del discurso a un personaje que *hablará*, es decir, que a la vez contará y comentará los acontecimientos en primera persona”(2001, 211).

De otra parte, se da el caso de algunos autores que entran como un personaje más en sus propios relatos (Sábato, por ejemplo, lo hace en *Sobre héroes y tumbas*, para solo citar un ejemplo. Pero ¿es el mismo autor?). Para Bajtín, el autor “debe permanecer en la frontera del mundo por él creado como su creador activo, porque su intervención en este mundo destruye su estabilidad estética” (1986, 167)⁷⁵.

Pero más allá de las variaciones del concepto de autoría que tienen que ver con el plagio, el texto apócrifo, los problemas del pseudónimo, así como los problemas de la originalidad de los textos (no hay un texto *original*, puesto que los textos en particular y las obras de arte en general están siempre en constante diálogo con su tradición, sea negándola o afirmándola, y cada texto forma parte de una red textual de influencias y modificaciones), cabe escindir la figura del Autor por un lado y su obra por otro; así como lo que representa, por una parte asumir la

⁷⁴ “El discurso puede “contar” sin dejar de ser discurso. El relato no puede “discurrir” sin salir de sí mismo”. Gérard Genette. En, *Análisis estructural del relato*, 2001, 211.

⁷⁵ Citado por Dámaso López García en *Ensayos sobre el autor*. Madrid: Ed JÚCAR, 1993, 25.

condición de propietario intelectual del texto, pero por otra, los dominios del texto mismo; debate que, justo es decirlo, ha sido tratado ya *in extenso*⁷⁶.

⁷⁶ Roland Barthes en su breve ensayo *La muerte del autor*, postula el hecho de que cuanto más preponderante es la figura del Autor, menor es la presencia de la escritura y por consiguiente menor la polisemia de sentido del texto. “Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (70). La muerte del Autor significa también la muerte del Crítico que tiene la pretensión fútil de “descifrar” el texto. El futuro del texto está en manos del lector que vendría siendo el verdadero depositario del sentido o de los sentidos que la escritura provee. “El nacimiento del lector”, dice Barthes, “se paga con la muerte del Autor” (Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ed. Paidós, 1987, 70, 71).

En términos de cronología literaria, el nacimiento del Autor como propietario, al menos en lengua castellana, se remonta a Don Juan Manuel (1282-1348), que no solo es consciente de su oficio, sino que tiene una preocupación de búsqueda personal estilística, elementos esenciales que configurarían, a mi modo de ver, la noción de Autor moderna. Además Don Juan Manuel sentó uno de los principios en los que se basó la crítica: el estilo como autenticación del Autor. Con Don Juan se inaugura la categoría de Autor como responsable intelectual de la obra, por la cual merece reconocimiento social y tributo económico. Un detalle adicional: en tanto autor, Don Juan Manuel se proyecta en su personaje, el Conde Lucanor, inaugurando otra variante de la crítica literaria que tiene en cuenta al Autor –la vida del Autor– para descifrar elementos de la obra, a partir de la atribución y la autenticidad como elementos probatorios, y a la que se refiere Foucault en su conferencia *¿Qué es un autor?*

Ricardo Piglia en *El último lector* deja de lado al Autor para enfocarse en el lector –a partir de estudios sobre Borges, Kafka, el Che Guevara, Joyce, etc. -, y traza el proceso de lectura en dos vertientes definidas, como “un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio” pero también “como un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física” para en tanto lector encontrarse “perdido en una red de signos”, formula la gran pregunta de la literatura «qué es un lector». (Piglia, Ricardo. *El último lector*. Argentina: Anagrama, 2005, 20, 28).

Pero el lector *par excellence*, capaz de verse transformado tanto en el acto de leer como por el sentido de lo que lee sería don Quijote. En el cap III, sin embargo, en tanto lector deja escapar un sentido obvio de la lectura, digamos el aspecto utilitario que el autor omite porque todo lector debe *suponer* que la escritura no lo puede *enunciar* todo, que hay un margen de ausencia en lo leído que lector debe completar, de *acabar* el texto. Paradójicamente, quien le hace caer en cuenta de ello a don Quijote es un no-lector, un ventero poco instruido cuya visión de las cosas es verles el fondo utilitario: “Pregúntole si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A esto dijo el ventero que se engañaba; que, puesto caso que en las historias no se escribía una cosa tan clara y tan necesaria de traerse, como eran dineros y camisas limpias, no por eso se había de creer que no los trajeron...” (Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edaf, 1980: Cap III. 27).

J. M. Coetzee toca otro aspecto fundamental: la desaparición del autor eclipsado por uno de sus personajes. En este caso, ya no sería importante ni el Autor ni el Lector sino el Personaje. El personaje don Quijote, por ejemplo, opacó al Autor Cervantes. En un ensayo sobre Daniel Defoe afirma “Se supone que para un autor es un honor que lo eclipse una de sus creaciones, aunque esto sea una afirmación ambigua”. (Coetzee, J M. *Costas Extrañas. Ensayos 1986-1999*. Trans. Pedro Tena. España: Debate, 2004, 31).

Hablando del proceso de autoría, Miguel de Unamuno daba al lector una *receta* para crear personajes. Veamos:

Si quieres crear, lector, por el arte, personas agonistas, trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles, no te dediques a observar exterioridades de los que contigo conviven, sino trátalos, excítalos si puedes, quíérellos sobre todo y espera que un día –acaso nunca– saquen a la luz y desnuda el alma de su alma, el que quieren ser, en un grito, en un acto, en una frase, y entonces toma ese momento, mételo en ti y deja que como un germen se desarrolle en el personaje de verdad, en el que es de veras real (2004, 36).

Visto así, parece un *satori*, una suerte de iluminación a la que el escritor debe estar atento, una epifanía que no puede dejar pasar, y que revela de modo íntimo “el alma de su alma” capaz de insuflarle vida real al personaje de ficción. En la narrativa unamuniana aparece esta relación tripartida: el autor, los personajes, y el lector. Casi que los personajes unamunianos son, en todo caso, multiplicaciones del yo del autor, o por lo menos proyecciones de este yo-creador unamuniano. “¿Quién es el que firma Miguel de Unamuno?” se pregunta el mismo Miguel de Unamuno en su famoso *Prólogo*. La pregunta toca la fibra más sensible del proceso de autoría.

¡Es que Augusto Pérez eres tú mismo!... –se me dirá-. ¡Pero no! Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima –que es todo un pueblo-, y otra cosa es que sean yo mismo. Porque ¿quién soy yo mismo? (2004, 35).

Pero, a tenor con lo anterior, también surge la idea del Libro que adquiere vida propia: “A book like *Don Quijote* dissociates itself from its author’s intention and lead a life of its own. Don Quijote shows a new face to every age which enjoys him”. (Auerbach, Erich. “The enchanted Dulcinea”. En *Cervantes*. Ed por Lowry Nelson, Jr. New Jersey: Spectrum book. 1969, 117).

Saer en su ensayo “Narrathon” reflexiona largamente sobre el proceso de autoría y termina confesando que la producción de su obra es una lucha constante entre el acontecimiento y el sentimiento. “En siete libros, mi lucha contra el acontecimiento y el sentimiento ha sido continua y, la mayor parte errónea e infructuosa” (1998, 151) Pero así como habla el autor a través de su obra, la obra misma habla por sí sola. Puede que resulten dos instancias irreconciliables, o que el elemento conciliador entre ellas resulte ser, para llamarlo de algún modo, el lector *bartheano*, ese que se constituye como un sujeto aglutinador de sentidos, pero también, digamos, un receptor plural, y que termina por dotar a la obra poliédrica de significados.

Aunque, claro está, puedan ser significados equívocos. Witold Gombrowicz en el prólogo de su novela *Seducción* (1965)⁷⁷ ya advertía de los malentendidos que causaría su obra en los lectores y propugnaba por poner límites a la interpretación del lector. “Pero ya estoy cansado de todos los malentendidos que se amontonan entre mí y mis lectores, y de haber podido, les habría limitado todavía la libertad de interpretarme” (1970, 15).

En 1969, una año después de la publicación del ensayo de Roland Barthes *La muerte del Autor* (1968), Michel Foucault dictaría una conferencia bajo el título *¿Qué es un autor?* ante la Sociedad Francesa de Filosofía. En ella, Foucault añadió nuevos elementos al debate: “Dicha noción de autor”, afirmó “constituye el momento fuerte de individuación en la historia de la ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía, y en las ciencias” (1985, 10). Como se sabe, Foucault poseía una valoración muy crítica de la progresiva individualización del discurso en relación a la figura del Autor, porque aunque él no

⁷⁷ El título de la edición original en español fue *Pornografía*, traducción de Gabriel Ferrater. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1965.

lo menciona directamente, la idea que salta a la vista en su conferencia es, por una parte, la de la privatización de los saberes; pero por otra, la noción de que el discurso es más importante que el sujeto que lo enuncia, es decir que el discurso obedece a razones o fuerzas que superan al individuo. Pero para ser todavía para ser más específicos: se trata en fin de quitarle al sujeto (una de las funciones del sujeto es la de ser Autor) “su papel de fundamento originario y de analizarlo como una función variable y compleja del discurso. El autor –o lo que intenté describir como la función autor- no es sin duda sino una de las especificaciones posibles de la función sujeto” (1985, 42, 43) Quien habla pues es *el discurso* y no el Autor. El Autor es más que todo una *función* del Sujeto, de modo que hasta cierto punto resulta impropio hacer la pregunta de Barthes «¿Quién está hablando así?» reemplazada ahora por la de Foucault “¿Qué importa quién habla”.

En Foucault, -a diferencia del postulado de Roland Barthes- “el autor no se condena a muerte, se le considera una propiedad del discurso (...) El autor es necesario para codefinir los entornos del discurso –todo lo que no explica la lógica ni la gramática ni las leyes que rigen los objetos-, para conocer sus manifestaciones” (López García : 1993, 165).

En nuestra opinión, creemos que no hay que confundir el autor con el Autor, pues si bien es cierto que el autor con minúscula es un productor de textos y por tanto un promulgador de cierto discurso, también es cierto que todo proceso de autoría está permeado por varios discursos (el de cierta tradición literaria, por ejemplo, o el de la mediación cultural o social, o incluso el de su lugar de enunciación). El Autor con mayúscula es una entidad histórica que surgió en la literatura hispánica, como se ha visto, con Don Juan Manuel. Ya nadie pone en duda que el autor es el propietario intelectual de sus textos.

Mientras que el lector para Barthes no es meramente un consumidor sino un productor de sentidos lo mismo que un productor del texto⁷⁸, a Foucault no le interesa analizar el proceso de individualización del autor en nuestra cultura —como seguramente no le interesa abordar el proceso de individualización del lector⁷⁹—, sino más definir los discursos que se interiorizan a través de su figura.

Es decir, si planteamos que el nombre propio de Juan José Saer no es argentino sino colombiano y no es un escritor sino un veterinario, éstos no modifican en nada la categoría de autor. Si se demostrara que Juan José Saer no escribió *Glosa* tal afirmación sí modifica la categoría de autor. Con tales ejemplos, adaptados de los ejemplos que provee Foucault, se demuestra que el nombre propio y el nombre de autor son dos cosas totalmente diferentes. Si se descubre que Juan José Saer escribió *Cien años de soledad* y no Gabriel García Márquez, ello modifica enteramente el nombre de autor. “El nombre de autor no es, pues, exactamente un nombre propio como los otros” (Foucault: 1985, 18).

Como se ha mencionado, quienes más se han preocupado por formular una prospectiva del proceso de autoría son, sin duda, Roland Barthes y Michel Foucault, cada uno a su manera. Entre ellos existen claras diferencias en relación a la figura del Autor, como también —como bien apunta William Irwin—, un campo de ideas comunes: los dos comparten la idea de que el texto es más importante que el autor, y tanto Barthes como Foucault cuestionan cada uno por su lado esta figura.

⁷⁸ Roland Barthes, *S/C*. Trans. Nicolás Rosa. Argentina: Siglo XXI editores, 2004, 2.

⁷⁹ Nunca lo hace en su ensayo “¿Qué es el autor?” Solamente se refiere al autor y define en el ensayo la manera cómo opera la categoría de Autor en la sociedad.

They conclude that the author is a repressive figure, and it matters not at all who is speaking. Barthes and Foucault see the author as a product of the Enlightenment and the rise of individualism. [...] They oppose attempts at elaborate historical reconstruction of the author-as-person on the grounds that such figure is repressive, limiting the freedom of the reader (2002: xii, xiii).

Jorge Luis Borges (1899- 1986) en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, problematiza la noción de Autor: el de la caducidad o expiración del sentido de las obras. Las obras pierden, digamos, la significación original de la época en la que fueron escritas, pero ganan la significación de las épocas en las que se les lee. Una obra puede ser leída de distintos modo en distintas épocas, y a eso apunta Menard en tanto autor y por eso su *Quijote* resulta (o esos dos capítulos que apenas escribió de la novela) tan diferente al *Quijote* de Cervantes. Menard “dedicó sus escrúpulos y vigiliias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente” (Borges: 2004, 450).

Este “idioma ajeno” es el idioma del discurso presente, del siglo XX, pues el *Quijote* de Cervantes está escrito bajo los parámetros históricos del siglo XVII, y su discurso por tanto es otro. Veamos:

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, *madre* de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad, sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.

(Borges: 2002, 449)

Como señala el crítico Eric Bronson:

Although Menard might seem to be plagiarizing Don Quixote, Borges makes it clear that he is not. Indeed, the two texts should be understood differently. [...] Although the words are identical, we understand Cervantes in the seventeenth century differently than we understand Menard in the twentieth century” (2002, 206).

Pero no solo nosotros como lectores leemos *Don Quijote* de manera diferente, también lo hizo Pierre Menard como autor: aunque busca duplicar las experiencias de la vida de Cervantes, consigue producir –inevitablemente- otro texto. Lo cual nos hace concluir que no solo para el lector la experiencia es diferente, sino también para el autor.

A tono con el propósito dialógico que acompaña este trabajo, hemos procurado realizar un acercamiento a la narrativa de Juan José Saer enlazando diferentes puntos de referencia del

proceso de autoría, siempre presente en varios textos y personajes del mundo saeriano. Hay que recordar que una gran mayoría de los personajes de Saer son *autores* o por lo menos su vida gravita en torno a los procesos de creación literaria. En tal sentido, existe un diálogo constante, que salta de texto en texto, no solo entre los personajes saerianos, sino del mismo Saer-autor en relación al proceso de escritura. Si nos hemos detenido en el cuento “Algo se aproxima” como génesis de nuestro análisis, es porque el mismo Saer-autor lo considera su primer trabajo literario serio.

Mi relación con el trabajo literario ha sido distinta en diferentes épocas de mi vida. Por otra parte, aunque haya escrito toneladas de poemas y de cuentos en mi adolescencia, solo podría hablar propiamente de trabajo a partir de 1959-1960. El primer escrito al que se le podría aplicar la palabra trabajo es “Algo se aproxima” que data de esa época (Saer: 1986, 13).

O sea, que el mismo Saer establece un origen –no solo cronológico sino también textual– de su propia producción literaria. Un año: 1959-1960. Un texto: “Algo se aproxima”. Y si no hay allí una declaración de principios en tanto autor, ¿entonces dónde más buscarla?

5. El ensayo como forma en *El río sin orillas*⁸⁰.

Del mismo modo que nos hemos referido a problemas de autoría en la narrativa de Saer tomado como pilares de nuestro análisis las intervenciones de Roland Barthes y Michael Foucault en relación a ese tópico, con respecto al ensayo nos remitiremos de manera general a

⁸⁰ Existe un ensayo de Nicolás Lucero con el mismo nombre, publicado en la Revista Iberoamericana, Vol. LXXVIII, Núm. 240, Julio-Septiembre 2012, 681-694.

dos textos canónicos: “Sobre la esencia y forma del ensayo” en el libro *El alma y las formas* de Georg Lukács⁸¹ y “El ensayo como forma” en *Notas de literatura* de T. W. Adorno⁸². Existen numerosos trabajos críticos que profundizan en las dos posiciones, estableciendo no solo lo que las diferencia sino también los elementos de complementariedad entre Lukács y Adorno, toda vez que un texto es casi la respuesta del otro, del mismo modo como en su momento lo fue el texto de Michel Foucault en relación al de Roland Barthes.

Rebasa las posibilidades de este trabajo realizar un análisis pormenorizado de las dos posiciones, tanto la de Lukács como la de Adorno. Sin embargo, nuestro interés principal es indagar en *zonas de convergencia* entre ambas posiciones, teniendo como horizonte crítico la ensayística de Saer, en especial uno de sus libros más emblemáticos de su producción: *El río sin orillas*. Este poderoso texto, escrito como se sabe por encargo y a manera de una guía turística para el lector europeo, recoge en cierto sentido aspectos de la ensayística de Saer y aspectos de la narrativa. ¿Qué es, a fin de cuentas, *El río sin orillas*? ¿Un híbrido entre novela y ensayo? ¿Un texto a caballo entre la crónica-reportaje y el tan popular libro de viajes? ¿Una obra literaria donde se conjuga de manera suprema el concepto de ficción como *una antropología especulativa*? ¿Un manual turístico con miras al mercado del Viejo continente? ¿Un tratado imaginario de *antropología especulativa*? ¿Un texto que resume la historia geográfica y política de la Argentina desde el desembarco de Juan Díaz de Solís en 1516, el momento de la fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza en 1536, pasando por un relato de la pampa y el gaucho, la inmigración extranjera y los avatares políticos del golpe militar del 24 de marzo de 1976, hasta finalmente llegar al año 1991, fecha de la primer edición del libro? ¿Un ensayo político?

⁸¹ Lukács, G., *El alma y las formas*. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1970.

⁸² Adorno. *Notas de literatura*. Trans. Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

Consciente de estas ambigüedades clasificatorias, el mismo Saer no dudó en aclararlas, tal como –guardando las proporciones- lo hizo Lukács con sus propios ensayos en *El alma y las formas*.⁸³

De ahí que en este libro” –escribe Saer en *El río sin orillas*- haya un poco de todo, como cuando abrimos el cajón de un mueble viejo y encontramos, entremezcladas, reliquias que se asocian al placer o a la desdicha. Digamos que, habiendo recibido el encargo de construir un objeto significativo, abro el cajón, lo vuelco sobre la mesa, y me pongo a buscar y examinar los residuos, para organizarlos después con un orden propio, que no es el del reportaje, ni el del estudio, ni el de la autobiografía; sino el que me parece más cercano a mis afectos y a mis inclinaciones artísticas: un híbrido sin género definido, del que existe, me parece, una tradición constante en la literatura argentina -o en mi modo de interpretarla (RSO: 17).

Más que el cajón de un mueble viejo, aquella tentativa de Saer es más parecida a buscar en un cajón de sastre, entre una miscelánea de objetos confusos, el utensilio necesario que sirva para darles algún orden. Esa búsqueda lo lleva a interpelarse en tanto autor a través de la escritura de su libro, y de paso interpelar al lector sobre la *forma* de la narración, pues es un texto de tintes autobiográficos y sin embargo en constante pugna con lo empírico de su investigación.

⁸³ “Tengo ante mí los ensayos destinados a este libro, y me pregunto si es lícito editar trabajos así, si de ellos puede nacer una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros lo que importa ahora no es lo que estos ensayos puedan ofrecer como estudios «históricos-literarios», sino solo si hay algo en ellos por lo cual puedan llegar a una forma nueva y propia” (Georg Lukács. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Trans. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1970, 15). Se trata del comienzo epistolar o dialógico de “Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)”. Para Lukács, el ensayo tiene una forma propia, es un género artístico, y el crítico es solo un ente provisional u ocasional, sus conceptos nunca son definitivos. Como el ensayo está cerca de las indagaciones de la poesía y de la creación poética, un ensayo jamás contradice a otro ensayo. En tal sentido existe en tal posición un relativismo de la verdad del ensayo: nunca es concluyente.

Como si lo personal subjetivo del autor entrara en conflicto con los espacios objetivos de la investigación que se propone relatar.

La experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición (...).

Atrincherarse en lo empírico no aumenta el conocimiento, sino la ignorancia. (...) Más de un lector se estará preguntando a qué viene, en pleno relato histórico, esta digresión autobiográfica. De más está decir que, habituado a denostar, por principio, toda autobiografía, o a clasificarla, sin muchos miramientos, en el rubro *literatura de imaginación*, yo mismo, en su lugar, hubiese hecho la misma pregunta... (RSO: 32,57).

De cualquier modo, además de un *tratado imaginario* como lo catalogó el mismo Saer, creemos que en *El río sin orillas* se conjugan todos los presupuestos de la ficción como una *antropología especulativa*. Tal como hemos venido afirmando, el concepto no solo excede la aplicación mecánica a ciertas obras de Saer (el ejemplo más patente se encuentra en *El entenado*) sino que se hace texto (el concepto se hace letra, digamos) en esta obra. Más que una aspiración a formular una verdad histórica o política, el libro de Saer apunta a una verdad artística; de ahí que la forma sea siempre una tentativa no resuelta por su propio autor, que tampoco sabe que puede ser aquello que escribe. Quizá lo que escribe se enmarque dentro de cierta tradición argentina –como él mismo lo asegura.

¿Cuál tradición será esta? En una ponencia titulada “Ensayo y crítica en la Argentina a partir de las postulaciones de Lukács y Adorno” (2003), Marta Fernández Arce analiza las posiciones tanto de Lukács como de Adorno en torno al ensayo, y sitúa “a grandes rasgos” dos líneas generales en el modelo crítico argentino. Por un lado la línea lukácsiana donde la “modalidad crítica da una vuelta más a la cuestión del ensayo con su propuesta escrituraria de borrar los límites entre crítica y lectura. (...) Y dentro de esta línea podemos ubicar a Ricardo

Piglia, Juan José Saer, José Bianco, Luis Gusmán, y por supuesto a Jorge L. Borges –maestro en el ejercicio de la enunciación conjetural-, entre otros” (2003, 6). Si Saer da prelación a la verdad artística o poética, por encima de la verdad histórica o política, hay que reconocer esa “línea lukácsiana” en *El río sin orillas*; pero sucede lo contrario a nuestro juicio en sus restantes cuatro libros de ensayos, donde lo que prevalece en ellos es una línea totalmente adorniana.

Es decir, el modelo crítico del ensayo no es el de la poesía, pero tampoco el del informe científico. Existe en Saer una hibridez entre las dos posturas. Hay que recordar lo que él mismo decía en un diálogo con Ricardo Piglia, en relación a Adorno:

Se ha hablado mucho de la introducción del ensayo en la novela, y quisiera que esto se aclare para que no se confunda con una novela de tesis o como un mensaje introducido en la novela en forma antinatural. Me gustaría saber cómo es que la novela va transformándose en narración gracias a la incorporación de elementos ensayísticos. Me gustaría saber cuál es el fundamento estético o poético de la incorporación del ensayo hecha por Adorno en “El ensayo como forma” y no la concepción del ensayo como una suerte de comunicación científica (Saer: 2010, 15).

El otro bloque de la ensayística argentina, Marta Fernández Arce lo decanta hacia la línea adorniana, y explica que se trata de lo siguiente:

Una modalidad crítica que pone en suspenso las exigencias institucionales restituyendo el espacio de la enunciación a los enunciados críticos. Recordemos que de acuerdo a la visión adorniana, el modo de enunciación artístico establece un campo de fuerzas que el crítico debe saber desplegar. En este caso, el recurso al ensayo sirve para poner en evidencia el fracaso en la creencia de una supuesta función mediadora del discurso

crítico, pues la palabra ensayística solo remite a sí misma. (...) Pertenece a este segundo grupo Jorge Panesi, Nicolás Rosa, Alberto Giordano, Oscar Masotta, Eduardo Grüner, entre otros” (2003, 8).

Marta Fernández Arce establece “un punto de viraje insoslayable” del aparato crítico y ensayístico argentino en el periodo que va de 1955 a 1976, alrededor de la revista *Contorno* (1953-1959). “Marcados por la influencia de la teoría sartreana, los “contorsionistas” establecen un cambio sustancial en la figura del crítico, en su lenguaje, y en la necesidad de la presencia de lo político como eje de práctica” (Fernández Arce: 2003; 2).

Si la crítica debe signar el movimiento de la creación poética (Lukács) o en la búsqueda de la verdad fragmentada -para nada científica-, entre el sujeto y el objeto (Adorno); es válido notar que el origen de tal dicotomía, reaparece posteriormente en los trabajos de Giorgio Agamben. Si en la Argentina se establecen esas dos líneas de la crítica que ya ha mencionado María Fernández Arce –Lukács y Adorno-, quizá el origen de la crítica como instrumento interpretativo, Agamben lo sitúa en los albores de la hermenéutica religiosa y en las primeras exégesis de los textos sagrados. Desde esta perspectiva, pues, la crítica textual comenzó con la interpretación de los libros sagrados. ¿Quiénes fueron los primeros críticos o hermeneutas? Los profetas que interpretaban los textos sagrados y se produjo ese primer enlazamiento entre el texto y la profecía.

Pero una vez desaparecida la figura del profeta, quedó en su lugar la interpretación del texto, la exégesis propiamente dicha, descontaminada de la esfera religiosa, y para ello el gesto que se asume al abordar el texto es un gesto crítico, ya no profético.

En la cultura de la Edad Moderna, filosofía y crítica han heredado la obra profética de la salvación (que ya en la esfera sagrada había sido confiada a la exégesis), mientras que poesía, técnica y arte han heredado la obra angélica de la creación. En el proceso de secularización de la tradición religiosa, sin embargo, ambas obras han extraviado de forma progresiva toda memoria de la relación que en aquella las ligaba tan íntimamente

(Agamben: 2011, 10,11).

Sin querer adentrarnos en una discusión que solo compete al campo de la Hermenéutica y de la Filosofía, y en especial a los aportes de Hans-Georg Gadamer o Martín Heidegger, entre otros, hay que destacar, sin embargo, que nuestra intención ha sido establecer un brevísimo parámetro de los principales momentos históricos de la Crítica en general y en especial de la crítica en la Argentina. Como lo conceptualiza Marta Fernández Arce, en la Argentina se dieron estas dos líneas arriba mencionadas. Pero, entonces ¿en dónde cae el libro de Saer? ¿Por qué tanta indecisión a la hora de atribuirle un género a este libro? ¿Es una novela, un ensayo, un libro de viajes, o una guía turística? ¿Cómo catalogar, en resumidas cuentas, esta obra? ¿Acaso como un documento histórico- político que recoge los principales momentos de la Argentina? Saer lo resume en un solo concepto: *Tratado imaginario*.

El río sin orillas, como toda la obra de Saer, habla de un *lugar* específico, geográfico; pero también lo hace de una tradición en particular: la tradición del río de la Plata. Como dice Ricardo Piglia, Saer fue siempre fiel a “una poética de la localización durante toda su vida de escritor” (2010, 82). No en vano su primer libro de cuentos fue titulado *En la zona* (1960) y su último libro de cuentos lo tituló *Lugar* (2000). Así que *El río sin orillas* es un libro plantado en un lugar y recreado dentro de una tradición.

Y aunque el proyecto del libro, comercialmente hablando está pensado como una guía turística para viajeros europeos, los materiales que componen *El río sin orillas* son diversos, fluctúan de manera ininterrumpida entre varios géneros literarios, componen un *ensayo* único cuya prueba documental no tiene nada que ver con la mera ficción, como tampoco con el análisis empírico. Es como si, para seguir con Lukács, el ensayista meditara sobre sí mismo, buscando encontrarse y construyera “algo propio con lo propio. El ensayista habla sobre una imagen, cuadro o libro, pero lo abandona en seguida. ¿Por qué? Creo que porque la idea de esa imagen y de ese libro se le hace superpotente, porque ella olvida completamente todo lo concreto secundario y lo utiliza solo como comienzo o trampolín” (1970, 35).

Esta indecisión de Saer al catalogar *El río sin orillas* y de paso increpar de forma continua al lector –habida cuenta que es primeramente un lector europeo-, no solo compete a los materiales que usa, sino también al procedimiento técnico que pone en marcha (y abandona), al análisis empírico sobre el terreno. ¿Quién es el protagonista de *El río sin orillas*? El texto está escrito en primera persona, y ese Yo-autorial comienza filosofando sobre la vulgaridad de los aviones, sobre la primera visión aérea del delta donde confluyen el río Paraná y el río Uruguay para, luego de convertidos en un solo caudal, formar el río de la Plata. Expresa la necesidad de estar presente en el lugar, de recoger información empírica sobre el terreno, pero luego abandona la idea un tanto frustrado. A juzgar por esa primera visión aérea que imanta un *origen* y a juzgar por la impresión que ese paisaje causó en el narrador:

Visto desde la altura... ese lugar chato y abandonado era para mí, mientras lo contemplaba, más mágico que Babilonia, más hirviente de hechos significativos que Roma o que Atenas, más colorido que Viena o Ámsterdam, más ensangrentado que Tebas o Jericó (RSO: 15).

Pero luego nos damos cuenta que el narrador pasa a un segundo plano para dar rienda suelta a los detalles de una geografía ya imaginaria –el río, la pampa, la fundación de Buenos Aires, el clima-; pero también a una historia verdadera –la conquista española, la inmigración europea, el carácter y la tradición del argentino, la literatura, el peronismo, el golpe militar, el movimiento guerrillero de los Montoneros, la importancia del asado en la identidad nacional, etc. ¿Y cuál es la conclusión de todas esas enunciaciones geográficas e históricas? Que la identidad argentina solo se logra al reconocer la dispersión, o la negación de esa supuesta identidad. Que no hay tal, que la identidad es sola una construcción ficticia.

El primer paso para penetrar en nuestra verdadera identidad consiste justamente en admitir que, a la luz de la reflexión y, por qué no, también de la piedad, ninguna identidad afirmativa ya es posible (RSO: 206).

O quizá sea a la luz de la reflexión sobre el Río de la Plata donde esa identidad cobre sentido, a la margen de sus orillas; que el río –sin orillas- sea una extensión y un desbordamiento que lo cobije todo.

Nada más iniciar la lectura de *El río sin orillas* cuando a las pocas líneas ya aparece una mención a T W. Adorno. Es de todos conocido la veneración que Saer siente por Adorno y todo lo *adorniano*. Quizá el pilar fundamental de su ensayística lo conforme el pensamiento de Adorno seguido del pensamiento de Freud. Ya lo decía Piglia:

Si el texto de Borges [“el escritor argentino y la tradición”] discutía con el ensayo de T. S Eliot sobre la tradición, el ensayo de Saer [“Literatura y crisis argentina”] discute con la tesis de T W Adorno sobre la industria cultural (2010, 80).

Y aunque la mención de Adorno en *El río sin orillas* tenga inicialmente una referencia musical, Adorno vuelve a aparecer casi al final del libro, en la página 207, la última parte, la que corresponde a “La Primavera”. Es decir, Adorno aparece como una obertura y como el movimiento final de una sinfonía si miramos *El río sin orillas* como la composición de una pieza musical. Primeramente un párrafo velado sobre los efectos de la industria cultural para luego, el narrador de *El río sin orillas*, describir, a propósito de la vulgaridad de los aviones:

Sonrisa estereotipada de las azafatas, voz melosa en dos o tres idiomas del *steward, free shop* donde se vende a precio ventajoso lo superfluo, visión obligatoria del film que hemos evitado cuidadosamente en los últimos meses, bombardeo, por suerte casi inaudible, en nuestros auriculares de plástico, con las “mercancías musicales” cuyos mecanismos artísticos ya desmanteló Adorno hace varias décadas en “*Quasi una fantasia*” (RSO: 11).

“Mercancías musicales”, “desmantelamiento”, “industria cultural”, “estereotipo”, “vulgaridad”, palabras pertenecientes al *diccionario* de Saer. Pero hay allí también una importante referencia musical que nos lleva a pensar, así sea de pasada, en la estructuración de *El río sin orillas* en capítulos donde aparecen los nombres de las estaciones del año: Verano/Otoño/ invierno/ Primavera, como si en vez de capítulos fueran los cuatro movimientos de una sinfonía. O más bien, en relación a la secuenciación Primavera/Verano/Otoño/Invierno en los cuatro conciertos para violín y orquesta de Antonio Vivaldi.

Si analizamos bien, y consiéndolo que se trata de dos hemisferios donde las estaciones ocurren de modo inverso, vemos allí una suerte de continuidad: Verano/Otoño/ invierno/ Primavera (Saer), Primavera/Verano/Otoño/Invierno (Vivaldi). Como si entre el texto saeriano y los cuatro conciertos de Vivaldi no existiera una interrupción, sino justamente un flujo continuo;

o por lo menos una invitación a después de leer los horrores que menciona el libro, anestesiarlos de algún modo con la música. Pero también hay que recordar –y la mención de Saer a Adorno en el plano musical nos da derecho a ello- en *Estaciones porteñas* los cuatro tangos compuestos por Astor Piazzola también conocidos como *Las cuatro estaciones de Buenos Aires*: Primavera porteña/ Verano porteño/ Otoño porteño/ Invierno porteño. De modo que las cuatro estaciones conforman los cuatro capítulos de Saer como también los cuatro conciertos para violín y orquesta de Vivaldi, o los cuatro tangos porteños de Piazzolla. También el nombre de Adorno aparece al final de *El río sin orillas*, ya no como una reivindicación musical sino como un manifiesto político:

Después de los horrores sin fondo que he relatado, más de un lector fruncirá el entrecejo ante esta invitación al goce y a la irresponsabilidad [Saer se refiere al disfrute y a los goces de la primavera, nombre del capítulo además], y objetará probablemente el derecho a abandonarse a ellos, reproduciendo, aun sin saberlo, la pregunta capital de este siglo: ¿es posible escribir poesía, es decir aceptar la vida, después de Auschwitz? Sin la menor duda, la respuesta es mil veces sí. En primer lugar, porque la misma persona que había formulado la pregunta, Theodor W. Adorno, ya la había contestado por la afirmativa en *Minima Moralia*: “Todo lo que aún bajo espanto prospera en belleza, es escarnio y detestable por sí mismo. Sin embargo, su efímera forma coadyuva en la tarea de evitar el espanto. Algo de esta paradoja está en el fundamento de todo arte, y hoy sale a la luz en el hecho de que el arte en general existe todavía. Una bien asegurada idea de lo bello exige que la felicidad sea rechazada y al mismo tiempo sostenida”. Lo contrario, y ésta es quizá la razón más importante, sería facilitarle la tarea a los verdugos –en plena actividad todavía- confirmando por anticipado el punto de vista de ellos: que únicamente el orden

que ellos propenden es legítimo, con el fin de convencernos de nuestra propia inhumanidad (RSO: 207,208).

Así pues, ante estos materiales diversos que dificultan la clasificación del texto de Saer, donde la escritura trabaja diferentes registros, una pluralidad de intenciones como el discurrir del mismo río que describe, que no solo procuran recoger el *ethos* de la cultura argentina desde sus orígenes, sino que también la impregnan –para seguir con la metáfora del río- de múltiples afluentes: la llegada de Juan Díaz de Solís en 1516 y de Ñuflo de Chaves medio siglo después en 1559; el viaje de Darwin; el mito del gaucho; la conquista de la pampa y la importancia del caballo del indio; la inmigración masiva de 1860, principalmente italiana; la violencia política de los nuevos colonizadores blancos; el golpe militar de 1976 y la crítica al movimiento de los Montoneros, el asado; como si todo trascurriera a las orillas imaginarias de ese río sin orillas, y por ello fundacional.

Ciertamente hemos embalsamado estos materiales, conservándolos a la luz de los conceptos ensayísticos -tanto de Lukács como en Adorno-, habida cuenta de la importancia de ambos pensadores, de acuerdo con la ponencia de la citada Marta Fernández Arce, en la tradición ensayística argentina. Estas dos “líneas” o modelos ensayísticos, conforman en Saer un modelo único, pues de algún modo *El río sin orillas* se pliega al impulso poético y antropológico de la ficción, pero también recoge elementos fragmentarios de una verdad ideológica, no de acuerdo con “una lógica discursiva”, sino más bien como en el modelo adorniano, “hilvanado conexiones horizontales entre distintos elementos”, y respondiendo “más bien a la lógica de las transiciones musicales” (Fernández Arce: 2003, 6).

Es curioso, por ejemplo, que Lukács comience justificando la escritura de sus ensayos con una carta ficticia dirigida a su amigo Leo Popper. Hay en tal documento una declaración de

principios sobre el papel del crítico y sobre la naturaleza del ensayo. Sin pretender establecer una analogía forzada, Saer en otro ámbito, hablando de sus cuatro libros de ensayos, lo hace mediante prólogos muy personales, donde siempre justifica los diferentes materiales contenidos, el orden y cronología del índice, así como la publicación de los mismos. De igual manera, es un gesto crítico que repite –mediante interpelaciones a sí mismo y al lector- en *El río sin orillas*. Vale la pena destacar, ya que estamos hablando de ello, que el ensayo de Adorno, aparecido en *Noten zur literatur*, Volumen II, era una postura crítica, no a la poética del ensayo –como si lo hace Lukács- sino a las condiciones y al estado en la que se encontraba la crítica en Alemania (1958-1962) al momento de escribirlo. Es decir, el texto de Adorno -más que una respuesta a Lukács -, es más bien una reacción al anquilosamiento de la crítica alemana de ese momento.

En su interesante trabajo titulado *El ensayo como forma*, ya Adorno establece algunas de las tendencias generales de lo que debe incorporar el ensayo moderno. En primer lugar, “el ensayo no se propone buscar lo eterno en lo perecedero y destilarlo de ello, sino más bien eternizar lo perecedero” (1962, 21). Por otra parte, debido a su carácter fragmentario, para nada totalizador, el ensayo se abre paso de un modo “metódicamente ametódico”, no buscando una verdad final que le exceda sino que su verosimilitud surge del ordenamiento mismo de las partes de su propio discurso.

La verdad del ensayo no es, por tanto, la verdad de la ciencia. Al igual que la narración, el ensayo busca la coherencia interna, propone ser aceptado en las convenciones internas que establece. “El ensayo se hace verdadero en su avance, que le empuja más allá de sí mismo, y no en la obsesión del buscador de tesoros a caza de fundamentos... (...) Es inherente al ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier

momento”. Dado su carácter fragmentario, la esencia del ensayo es la discontinuidad, “su cosa es siempre un conflicto detenido” (1962, 24, 27).

Si lo antagónico al ensayo es el discurso científico dado el carácter de verdad que éste se arroga, se puede afirmar que lo antagónico en la ensayística de Saer es la propia verdad del mercado en relación a la literatura. La introducción de este elemento con su premisa de rentabilidad económica en la circulación y la recepción de las obra de arte, es el vector crítico hacia el que apuntala Saer sus dardos. Casi todos los ensayos de Saer desembocan en este punto. Si Adorno establecía una diferencia entre ciencia y arte, entre intuición y concepto, entre imagen y signo, y tal separación se ha producido de modo irreversible con la cosificación del mundo, dado que “es imposible restablecer con un golpe de varita mágica una conciencia para la cual sea una sola cosa intuición y concepto, imagen y signo –si es que esa conciencia ha existido alguna vez-, y la restitución de esa conciencia caería otra vez en el caos” (1962, 15); para Saer, por el contrario, el caos al que hace referencia Adorno lo establecería la diferencia fundamental -propia del capitalismo-, entre unos productos culturales destinados a un público consumidor por obra y gracia de los tejemanejes del mercado, y la recepción primaria de una obra literaria que encuentra su aceptación única en el lector.

En este sentido, hay aquí todavía la idealización de Saer de que toda obra de arte encuentra su “aura” en el individuo en tanto sujeto y no en el público consumidor en tanto objeto del mercado. Como si fuera un economista, Saer incluso aventura un cúmulo de estadísticas socio-económicas sobre la circulación de libros de literatura en el mercado hispano.

Para la obra literaria podemos fijar” dice “con bastante precisión, en la actualidad, en los países de habla española (...) una cantidad variable que se sitúa entre tres mil y quinientos lectores. Esta cantidad se obtiene tomando en cuenta los contratos tipo que el

grueso de escritores firma con las editoriales y las cifras máximas de ventas que alcanzan los grandes éxitos literarios. Podemos decir, entonces que la industria del libro en lengua española tiene un mercado real de tres mil lectores y un mercado virtual de quinientos mil compradores...”(Saer: 1998, 118).

Se sabe que ninguna crítica es inocente. La crítica literaria requiere un conocimiento del objeto que critica, y sobre todo, como dice Julio Premat de un “conocimiento reflexivo, de la producción literaria [que] supone también comenzar por el conocimiento del objeto, por la explicación de la génesis o surgimiento de un ejemplo, como un camino para la generalización (y no imponer la serie o el sistema al objeto)” (2002: 15). Ello quiere decir, en la visión prematiana, que se debe partir de lo particular para llegar a lo general, utilizando como herramienta la inducción como camino para alcanzar un nuevo conocimiento. En tal sentido, el *telos* inicial de la crítica parte del hecho de conocer el objeto. Premat al respecto señala:

Por supuesto, interpretar implica agregar una construcción exterior al texto en sí, por lo que requiere un trabajo fastidioso de lecturas cruzadas, identificación de recurrencias y de analogías, acumulación de precisiones conceptuales, con el fin de reducir la digresión aberrante o la proyección subjetiva; pero es, también, un paso esencial para *leer*, en el sentido más inmediato y utópico: el de *conocer* el texto (2002, 15).

Dos verbos: *leer* y *conocer* que la crítica vuelve uno solo, o que la función crítica fusiona: *leer* críticamente significa *conocer* el texto. Para tal cosa, se designa un proceso “fastidioso”, que tiene que ver más con la operatividad con la que se seleccionan los materiales, que con la intimidad de crítica misma. Pero por otra parte, tal como lo afirma Terry Eagleton, el texto literario produce ideología (de sí mismo) de manera análoga a la producción dramática de un texto dramático (1996, 300).

Hay que reconocer que para Saer, ejercer la crítica literaria, es casi una declaración de guerra: en el prólogo de *La narración-objeto* (1999) escribe: “renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial” (1999, 12). Aunque, claro, más adelante suaviza esta posición aduciendo que el papel de la crítica es, como se sabe, “una forma superior de lectura, más alerta y más activa, y que, en sus grandes momentos, es capaz de dar páginas magistrales de literatura” (1999, 13).

El río sin orillas se publicó en el año 1991. Saer escribió además cuatro libros de ensayos (“artefactos verbales”, simple “textos”, los llamó él): *Una literatura sin atributos* (1988), *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999), y *Trabajos* (2006).

Si algo hay que notar a lo largo de estos cuatro libros de ensayos son las antinomias verdad/ ficción, adentro/afuera, lector/público, literatura/industria cultural, lugar/no lugar, tradición/ universalismo, que se repiten más allá de todo compás temporal. Pero, por otra parte, la ensayística de Saer –y esto es lo mejor- gira en torno a una meditación sobre la esencia de la narración, sobre las categorías con las que trabaja la narración, tales como “lo real”, “verosimilitud”, “verdad”, “mentira”, “realidad”, “ficción”, etc. Como se ha visto de manera libre nos hemos referido al hipotético *diccionario* Saer de términos que más aparecen en sus ensayos.

6. Saer y la ensayística latinoamericana.

A diferencia del *El río sin orillas*, los cuatro libros de ensayos mencionados son de índole variopinta y fueron ordenados para su publicación por el autor a posteriori, siguiendo criterios temáticos o meramente cronológicos. La mayoría de los ensayos vieron la luz primeramente en

revistas o periódicos, algunos en forma de conferencias, otros tuvieron la forma de lecciones o intervenciones en coloquios, de modo que el corpus general de los ensayos y su circuito de recepción fueron previos a su constitución como libros. Ya orgánicamente ordenados por Saer, intentan de algún modo seguir un criterio íntimo del autor.

A diferencia de otros géneros literarios” dice Mara Negrón “el ensayo no posee una historia o trayectoria clara, aparte de su momento inaugural con Michel de Montaigne. No existe tal cosa como una historia de la ensayística latinoamericana (...) Me parece que todo se juega entre una palabra que pesa –la palabra ensayo viene de *exagium*, peso-, en oposición a una palabra más leve como ficción o poesía (2009, 243).

Y aunque la afirmación de Mara Negrón de que no existe “una historia de la ensayística latinoamericana” puede resultar controversial, al menos sí ha existido un grupo de intelectuales que han hecho del ensayo una tradición y una historia: baste recordar el trabajo de José Martí, de José Rodó, de Pedro Henríquez Ureña, de Alfonso Reyes, del mismo Jorge Luis Borges, de Alejo Carpentier, entre muchos otros. En un clarificador trabajo titulado “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma” (2007), Liliana Weinberg repasa los cambios que ha tenido el ensayo en América Latina. Hasta mediados del siglo XX (...) el ensayo ocupaba “un puesto clave como enlace y articulación entre el campo literario y el campo intelectual, tal como lo demostraban sus dos formas predominantes: el ensayo literario y el ensayo de interpretación”. Uno de los pilares fundamentales de la ensayística surgió –de acuerdo con Weinberg – alrededor de un fenómeno editorial: “Tierra Firme” organizado desde México por el Fondo de Cultura Económica y animado por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. (2007, 110, 111).

Pero el ensayo ha sufrido en Latinoamérica una transformación profunda pasando del “modelo centrado en los ejes de historia, cultura y sociedad”, a otra forma donde hoy día existe “una mayor integración de cuestiones vinculadas a la memoria, a la autobiografía, el testimonio, el cuerpo y un nuevo sentido de dinámica identitaria que abre incluso las fronteras del género”. En el ensayo actual hay “una alteración de las jerarquías tradicionales”, donde se entrecruzan ficción y ensayística (como el caso de *El río sin orillas*); donde se articulan nuevos espacios de lo privado y lo público “como se evidencia en la expansión de los espacios virtuales, *glocales*,”⁸⁴ donde lo social se vive como lo individual y la experiencia privada se vive como parte de una red indeterminada”; donde entran en juego nuevos procesos de edición textual; de mediación cultural; de procesos de escritura. (Weinberg: 2007, 111-114).

Una de las razones por las cuales hemos traído a colación el trabajo de Liliana Weinberg es precisamente porque la autora destaca el trabajo de Juan José Saer, y sobre todo de *El río sin orillas* en esta nueva textura del ensayo en Latinoamérica. Y de igual modo enfatiza en el trabajo ensayístico del escritor, sobre todo sus pronunciamientos *desde* la escritura de ensayos y la ficción. Escribe Weinberg:

De ahí que me sienta inclinada a referirme a este nuevo momento que vive el ensayo como el que corresponde a un “género sin orillas”. Inspirada claro está en las palabras de Juan José Saer en *El río sin orillas...* (...) Ensayos como los de Saer nos abren precisamente a otra dimensión fundamental del ensayo: la de la escritura. En efecto, en el propio de Saer, la presentación histórica y razonada del problema, que marca la denuncia

⁸⁴ En cursivas en el original. Entendemos la palabra *glocal* en el contexto del párrafo como lo global y local a la vez.

de la marcha inexorable de los poderes del Estado y del mercado, apoderados ambos de la prosa a la que imponen sus dictados...(2007, 111, 114).

En cierto sentido es lo que hemos venido argumentando desde el principio, no solo al revisar los problemas autoriales en la narrativa de Saer, sino también en apuntar hacia los ejes ideológicos que mueven sus ensayos: la industria cultural, el mercado, la mercantilización de la literatura, etc.

Weinberg se pregunta: “¿es el ensayo patrimonio de creadores o de críticos? Difícil dar una respuesta ante la lectura de ensayos de autores como el argentino Juan José Saer, en libros tan magníficos como *La narración objeto* y *El concepto de ficción*” (2007, 122). Sobre todo cuando en Saer lo uno y lo otro se diluyen formando un campo común no solo entre un ensayo y otro, sino también entre su obra narrativa y su obra ensayística, tal como lo hemos señalado desde el principio. Lo que no dice Weinberg es que, precisamente esa ensayística “sin orillas” como ella le llama, donde se mezcla lo artístico de la prosa con otras formas discursivas, al menos en *El río sin orillas* es atribuible para nosotros a la noción de ficción como una *antropología especulativa*.

Pero volviendo a la producción ensayística de Juan José Saer, -y dejando por un momento el híbrido *El río sin orillas*- son más los ensayos que escribió que los que, de algún modo, logró publicar. Esto quiere decir que paralelamente a su obra narrativa, Saer desarrolló una obra ensayística considerable, aunque desde luego, y como ya se sabe, esta última categorización resulte un tanto *desnivelada* pues la falta de homogeneización y lo heterogéneo de los materiales (desde artículos de periódicos hasta conferencias) y el lugar de su publicación así lo dicen. “La masa de ensayos de juventud es impresionante, sobre todo comparándola con el escaso número de ellos que se publica posteriormente (solo ocho textos de los años setenta

aparecen en *El concepto de ficción, 1997*” (Premat: 2002, 16).

Por otra parte, los ensayos de Saer se cocinaron a la sombra de su trabajo literario, al punto que su primer libro *El concepto de ficción* fue publicado treinta años después cuando Saer era, por así decirlo, no un escritor en ciernes sino un autor ya consagrado.

Hay un detalle curioso, sin embargo, que menciona Alberto Giordano: todos los libros de ensayos del Saer se encuentran prologados por el escritor, quizá porque “sentirá la necesidad de justificarse en los prólogos por si alguien pudiese sospechar que usufructuaba del prestigio y el público ganados como narrador para ofrecer una mercancía de calidad inferior a la acostumbrada”. De cualquier modo, muchos de los ensayos sirvieron como plataforma ideológica donde amplifica, “un discurso axiológico que discute todo menos sus fundamentos”, y que se caracteriza por su vena polémica y doctrinaria. (Giordano: 2010, 2)

Aunque Saer utiliza ciertas categorías que saltan de un ensayo a otro, conformando una suerte de andamiaje conceptual que a veces no resulta del todo claro visto en su conjunto, no resulta exagerado afirmar que la espesa red de intervenciones se adscribe más a una temática sociológica donde lo literario queda relegado a un segundo plano; privilegia en este sentido, los contenidos ideológicos sobre el análisis textual de obras, aunque justo es decirlo tal afirmación es puramente cuantitativa tomando en cuenta el grueso número de ellos que versan sobre lo uno y sobre lo otro. De modo general se puede inscribir dos corrientes en la ensayística de Saer: ensayos literarios y ensayos de compromiso.⁸⁵

⁸⁵ El término “ensayo de compromiso” es de Liliana Weinberg. Para ella un ensayo de compromiso es, por ejemplo, el texto “La soledad de América” de Gabriel García Márquez, discurso que el escritor leyó al recibir el Premio Nobel de Literatura. Nosotros lo usamos en sentido más general: un ensayo *dirigido* que asume una posición determinada, y cuya finalidad es la denuncia. Muchos de los ensayos de Saer cuadran en esta categoría: son posiciones contra la industria cultural, el mercado literario, la tradición normalizada, la comercialización de la literatura, etc.

Un ensayo compromiso sería, por ejemplo, “La novela y la crítica sociológica” (1967) donde Saer se aparta de cierta crítica sociológica que favorece el elemento determinista por encima del análisis literario, y sobre todo de cierta crítica de corte sociológico que pretende hacer de “la narración una disciplina auxiliar de la sociología” (1998, 232). Este ensayo toca uno de los puntos álgidos que más llaman la atención: que la sociología de la literatura debería servir más a la sociología como disciplina del conocimiento social que a la literatura. Así mismo, que no debería existir una co-dependencia jerárquica entre la novela como fuente de información social, y la sociología. Pretender lo contrario, es decir, buscar en la novela elementos del funcionamiento social es empobrecer la novela y reducirla además a una mera entidad o receptáculo de las relaciones sociales. Saer toma distancia ante este fenómeno, del que, ni siquiera el crítico Lucien Goldmann se escapa. “La posición teórica sigue siendo la misma y se basa, más que nada, como lo muestra el análisis de Goldmann [Saer se refiere al análisis del crítico al Nouveau Roman, y en especial a las novelas de Robbe-Grillet], en la convicción de que las formas artísticas están en estrecha dependencia respecto de las condiciones histórico-sociales” (1998, 236).

De manera que vincular la estructura novelística a las relaciones sociales, o ver en la novela reflejos del funcionamiento social, o descubrir “contenidos sociales explícitos” en la novela es reducirla, puesto que “la validez de una obra de arte no depende de estos fenómenos” (1998, 235,236). Pretender “que el dato estético es de naturaleza social” es un error. Es una operación reduccionista limitar el campo y la complejidad de la novela a la conducta social. La nuez del ensayo de Saer se puede resumir con esta frase: “Es la narración lo que los transforma en hechos sociales” (1998, 237). En tal sentido la idea de utilizar la literatura, y en especial la novela de manera especular para buscar reflejos e imágenes de lo social en lo literario (que

pueden ocurrir, y que de hecho ocurren) no debe ser un elemento determinante a la hora de analizar una novela o de ejercer la crítica desde una perspectiva sociológica. La novela debe hablar primero de la novela y luego de la sociedad. La sociología de la literatura debe hablar de la sociología primero y encontrar datos que le sirvan no a la literatura sino a la sociología. Hay que reconocer que al enunciar esta postura a lo largo de su ensayo, Saer lo hace justamente desde el sociologismo literario.

Dejando de lado el lenguaje político que a veces resulta ineludible en el “ensayo de compromiso”, el conjunto de las intervenciones de Saer están saturadas, como hemos venido afirmando a lo largo de este trabajo, de términos tales como “industria cultural”, “mercado”, “consumidor”, “producción”, “proyecto ideológico”, “cultura”, que se repiten no pocas veces, en la mayoría de los casos, con la conjura y prolijidad de un mantra.

Pero *El río sin orillas* es, por el contrario, un libro singular, extraño, donde se enlazan destellos poéticos de la prosa saeriana y denostaciones políticas de la historia argentina; donde en expeditivas sentencias se pasa revista a las oleadas de migrantes europeos que sacudieron la Argentina y la trashumancia de los primeros pobladores de la pampa; donde se condensan los primeros gérmenes de lo que luego serían llamados los espacios geográficos de la *civilización* y la *barbarie*. Baste citar lo que Saer dice de mal uso de la palabra *salvaje*, utilizado casi como sinónimo de todo lo que albergaba la pampa.

La palabra designa estado salvaje. Es un americanismo (vocablo español forjado en cualquiera de las tres Américas)⁸⁶ difundido universalmente gracias a las interminables novelas que Edna Ferber dedica al *curriculum vitae* de los millonarios texanos.

⁸⁶ Esta explicación denota que Saer tiene en mente un lector europeo mientras escribe.

Etimológicamente, es la menos adecuada para designar algo relativo a la pampa, porque según los diccionarios de Corominas y de la Real Academia, proviene de *cima* o de *cerro*, y Corominas los da como sinónimos de *cerril*, pero en sentido amplio, el que posee en la actualidad, significa *silvestre* o *salvaje*. Como la palabra *gaucho* -tema que el lector ya debe estar esperando con impaciencia-, de sus intenciones despectivas originarias pasó, con el correr del tiempo, a ser encomio. En las orillas del Río de la Plata tiene un prestigio varonil, primitivo y liberatorio. Se lo usa en sentido histórico para designar a los animales domésticos vueltos al estado salvaje, pero también nombraba a los indios o negros que, rebelándose contra la esclavitud, huían a la pampa o a la selva (RSO: 77).

El libro polivalente se puede leer como una caja de resonancia cuyas ondas moldean la identidad argentina designando tres elementos fundamentales en la caracterización de la pampa: El caballo, el indio, y el gaucho.

Después del indio vino el gaucho. Con esta figura de la pampa hay que ser prudente, porque es antes que nada un personaje literario, forjado por el romanticismo de Sarmiento siguiendo (...) los prototipos de Fenimore Cooper y de Chateaubriand” (RSO: 83).

Pero como era de esperarse, el libro termina con el rito del asado, tan caro en la tradición y la cultura argentina.

“El asado reconcilia a los argentinos con sus orígenes y les da una ilusión de continuidad histórica y cultural (RSO: 251).

Arde allí, en tal rito un fuego sagrado, una crepitación que la historia ha recogido desde los tiempos del desembarco de Juan Díaz de Solís en 1516, el flechazo que cegó su vida y que siguió su curso hasta *El entenado* y hasta los horrores del golpe militar de 1976.

En *El río sin orillas* se insertan los elementos fundamentales tanto de la ficción narrativa como de la ensayística de Saer. El libro abre un espacio de reflexión no solo sobre la identidad argentina a partir del decurso de un río cuyas orillas abarcan toda un región, sino también sobre un modelo de ensayo que incorpora elementos nuevos dentro de la ensayística latinoamericana, ensayos que “descolonizan la imaginación” y que conforman lo que Liliana Weinberg, llama un “género sin orillas”⁸⁷.

⁸⁷ Liliana Weinberg, 127, 130.

CAPITULO 3

LOS CONFINES DEL OTRO MUNDO SON LAS ORILLAS DEL NUESTRO: LOS MUNDOS DE *EL ENTENADO*

Y, bien mirado, todo es recuerdo.
Juan José Saer, *El entenado*.

1. Una aproximación crítica a la crítica de *El entenado*.

De todas las obras de Juan José Saer, *El entenado* (1982) es una de sus novelas más estudiadas. En el 2002, ya Premat afirmaba que “los ensayos sobre *El entenado* proliferan, de manera desproporcionada si se tiene en cuenta la escasez de estudios dedicados a grandes novelas como *Glosa*” (Premat: 2002, 13). No obstante, existen estudios que colocan vis-a-vis *El entenado* con *Glosa* estableciendo vínculos entre un texto y otro.⁸⁸ Alrededor de la novela ha crecido un corpus interpretativo que abarca aspectos escriturales, históricos, o antropológicos; pero también estudios que tocan la naturaleza de la ficción misma. El texto ha sido *devorado* por la crítica, bien como un cuerpo textual en comunicación simbólica con otros textos y autores (Hans Staden, Montaigne, Sigmund Freud, Oswald de Andrade, Levi-Strauss, Jean de Léry, entre otros) o bien analizado bajo la óptica de la ficción como *una antropología especulativa* (Gabriel Riera, Arcadio Díaz Quiñonez, Graciela Ravetti, entre otros).

⁸⁸ Como, por ejemplo, el ensayo de Florencia Garramuño: “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado* y *Glosa*”. En, *Juan José Saer. Glosa-El entenado*. Ed. Crítica Julio Premat. España: Colección Archivos. 2006.

Se puede afirmar que *El entenado* es de por sí un *clásico popular* dentro del vasto campo narrativo que compone la novelística de Saer. Si se trata de catalogar la novela de acuerdo con su grado de complejidad estructural, hay que reconocer que ante otras obras de Saer (*Cicatrices*, *El limonero real*, *La mayor*, *Nadie nada nunca*, pero sobre todo con *Glosa*), es decir con sus pares novelísticos, se trata de una obra de fácil lectura. Quizá ella marque, como dice Julio Premat, un punto de inflexión en la narrativa saeriana⁸⁹, dado que con la novela, Saer vuelve “a la inteligibilidad del relato” (2002, 14).

En relación al aparato crítico que se ha ido formando en torno al *El entenado*, existen trabajos de Julio Premat, Florencia Garramuño, María Victoria Albornoz, Dardo Scavino, Gabriel Riera, Jorgelina Corbatta, Brian Gollnick, Arcadio Díaz Quiñonez, María Teresa Gramugilio, María Bermúdez Martínez, Rita de Grandis, entre otros.

En el aspecto antropológico propiamente dicho, Graciela Ravetti en su ensayo “Los mitos guaraníes sobre el canibalismo y su relación con *El entenado* de Juan José Saer” hace coincidir la novela con varios puntos de la literatura antropológica, pero sobre todo analiza *El entenado* como la recreación de “un sistema de saber, un conjunto de objetos antropológicos” procurando buscar respectivamente equivalencias entre la ficción de Saer y ciertos mitos de la cultura mitopoética sobre los tupi-guaraníes de la Amazonía (2011, 387, 391). Es decir, plantea una lectura contrapunteada entre la ficción narrativa saeriana y la producción textual antropológica.

⁸⁹ También Gabriel Riera asegura que “El gesto afirmativo es más legible a partir de *El entenado* dado, según dicen ciertos críticos, la linealidad de los relatos –literalidad tramposa- ya que la aparente puesta en primer plano de la historia va acompañada de una compleja articulación de la narración, de una modulación de los tiempos y de los tonos del relato...” Gabriel Riera. “Fidelidad al Acontecimiento: De la Narración en Saer (Historia, Memoria y Trauma en “Glosa”)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 29, N° 57 (2003) 92, Web.

En contraste, es bien conocida la lectura de ciertas escenas de *El entenado* en relación al contexto político que vivió la Argentina por el golpe militar de 1976, las desapariciones y la represión política, y posteriormente la vuelta a la democracia con la llegada al poder de Raúl Alfonsín en 1983. Cabe preguntar: ¿se trata de una novela que esconde una temática sobre la brutal crisis que se desató en el país bajo la férula militar y la consiguiente guerra sucia? ¿O más bien sobre el período de transición que se produjo con el retorno del gobierno legítimo y las primeras elecciones post-golpe? En tal caso, sería hablar de un período traumático en la historia argentina, y de una novela sobre el trauma político. Pero más que todo, como lo menciona Brian Gollnick “podemos entender *El entenado* como una de las primera obras que registran la crisis de la literatura en la víspera del gobierno militar en Argentina y a medio camino de los nuevos procesos económicos de globalización que comenzaron a apoderarse del subcontinente en los setenta” (2003, 121).

El mismo Gollnick realiza un interesante estudio sobre las “agencias discursivas” en *El entenado* destacando que el texto dialoga con “novelas sobre la conquista” con “relatos de cautiverio”⁹⁰ y establece la diferencia entre “cautivos y trásfugas”, pero sobre todo colige que la obra “participa de una reflexión más amplia sobre la crisis del pensamiento utópico después de la caída del bloque soviético y la clausura del movimiento revolucionario de los sesenta y setenta en Latinoamérica”. También, en relación a la teatralización y parodia de su propia vida que hace el narrador de *El entenado*, Gollnick señala: “La novela registra así un fenómeno histórico del siglo XVIII y XIX, cuando, como Pratt nota, “los sobrevivientes que volvían de naufragios o del

⁹⁰ Para una semblanza histórica de textos sobre cautiverios, ver el sugerente artículo de Lisa Voigt, *La “historia verdadera” del cautiverio y del naufragio en los imperios ibéricos*. Revista Iberoamericana, Vol. LXXV, Núm. 228, Julio-Septiembre 2009, 657-674, Web.

cautiverio podrían financiar su nueva vida preparando versiones de sus historias para vender en ediciones baratas o panfletos”. La comedia del narrador en *El entenado* ofrece paralelo adecuado para el siglo XVI, cuando el teatro representaba la principal forma de cultura comercial...” (2003, 107, 108, 118-121).

Quisiéramos aquí formular una pregunta: ¿Y por qué no para el siglo XXI? En Colombia, los privados de su libertad por secuestros terminan al cabo escribiendo su propia historia de cautiverio con fines puramente comerciales. Casi la mayoría de secuestrados por la guerrilla de las FARC o los cárteles del narcotráfico, tras largos y penosos años de retención ilegal, una vez son liberados, terminan relatando su propia historia del secuestro⁹¹. Es más, existe un *boom* sobre la literatura del secuestro en Colombia. Quizá el origen de tal fenómeno lo inició el propio García Márquez cuando en 1996 publicó *Noticias de un secuestro*, libro que recogía la experiencia de varios secuestrados, importantes figuras de la política nacional colombiana.

En una revisión muy general de la crítica sobre *El entenado*, establecemos que Rita de Grandis –en la misma línea de Graciela Montaldo–, aduce que en la obra de Saer “la percepción es el único medio de acceso a lo real, y la única manera posible de narrar. La vista y el oído son las vías privilegiadas para establecer nexos con lo real, al articular lo percibido” (De Grandis: 1994, 421).

De Grandis establece además una serie de vínculos entre *El entenado* y la idea de la historia. Para ella “la literatura de la llamada posmodernidad no se preocupa por la conciencia del desarrollo histórico, sino más bien por el carácter narrativo y retórico de la historia” (1994, 419).

⁹¹ La lista es larga. Quizá el libro más importante por la repercusión mundial que originó su secuestro, sea el de Ingrid Betancourt, *No hay silencio que no termine* (2010).

Se sabe que Saer nunca consideró *El entenado* como una novela histórica, entre otras muchas cosas porque, como él mismo lo escribió, del pasado solo tenemos una imagen construida mediante la ficción:

No se construye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso. La pretensión de escribir novelas históricas –o de estar leyéndolas- resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación arbitraria de un pasado perfectamente improbable (1998, 48).

Y a tono con nuestro propósito de establecer zonas de convergencia, más adelante, en el año 2000, Saer escribe en un artículo para *Folha de S. Paulo* donde prácticamente se refiere a la misma problemática:

La pretendida novela histórica se propone reconstruir un momento del pasado, empresa cuya imposibilidad salta tan inmediatamente a la vista que no requiere mayores explicaciones. El punto de partida de toda novela es el presente de la escritura, y lo que transporta el texto narrativo son las pautas sensoriales, emocionales, intelectuales de ese presente y ninguna otra cosa, cualquiera sea la época –pasada, presente o futura- que elija el relato para instalar su ficción. De modo que una novela escrita hoy día, y que trascorra en la Edad Media, es solo la proyección de un individuo actual en una fantasmagoría que él confunde con la Edad Media, y a la cual sería tan inoportuno aplicarle el epíteto de “histórica” como a un baile de máscaras (2010, 72,73).

La razón fundamental de leer *El entenado*, no desde un pasado remoto ni desde una historia que ocurre en el siglo XVI –la expedición que realizó Juan Díaz de Solís en 1516, con todos sus avatares históricos- sino desde el presente real, la formula Beatriz Sarlo cuando afirma

que “una zona importante de la literatura argentina (escrita y publicada en el país o en el exilio) puede ser leída como crítica del presente, incluso en el caso que su referente primero sea el pasado” (2007, 349).

Así, pues, *El entenado* ocurre en el pasado de modo argumental, la historia del grumete se halla colegiada con la de Francisco del Puerto –el único sobreviviente de la expedición de Solís- pero transcurre en el presente *discursivamente* hablando ya que intenta dar sentido a una experiencia caótica de la sociedad argentina. Saer nos dice además que “Toda narración transcurre en el presente, aunque habla, a su modo, del pasado” (1998, 49).

Dentro de este marco conceptual al que nos hemos venido refiriendo, Arcadio Díaz Quiñonez analiza *El entenado* como un texto que dialoga con muchas fuentes⁹²: Freud, Levi-Strauss, Sartre, Levinas, etc.; pero también lo considera bajo el prisma de “la construcción de identidades”, el mito caníbal como “replanteo de la tradición discursiva en torno a los caníbales y a Calibán estudiada por Peter Hulme y Roger Bartra”, pero más que todo, Díaz Quiñonez rastrea la “fuentes” históricas del texto: Heródoto y Montaigne. (2000, 110, 115).

Así, la crítica ha desplegado sobre la novela un corpus interpretativo que se puede resumir en dos vectores principales: por un lado, un bloque que indaga sobre la paratextualidad y las filiaciones de la novela, lo mismo que en la estrategias intertextuales o en su red de interrelaciones (Julio Premat, Dardo Scavino, Rita de Grandis, Brian Gollnick, María Teersa Gramuglio, Jorgelina Corbatta, entre otros) ; por otro, quienes atienden al lado de la ficción

⁹² Pero no solo con fuentes hacia afuera, sino también con fuentes de la propia narrativa saeriana. Jorgelina Corbatta hace un rastreo magistral de los “antecedentes” de *El entenado* en otras obras de Saer. Menciona *La vuelta completa* como un primer antecedente. Luego el relato “Paramnesia” como un segundo antecedente. Y por último el texto “El intérprete”. Es decir, que la novela dialoga hacia afuera con las fuentes citadas (Lévi-Strauss, Hans Staden, Freud, Arens, etc), pero también hacia adentro como lo demuestra Corbatta. (Jorgelina Corbatta. *Arte poética y Práctica Literaria*. Buenos Aires. Corregidor, 2005, 48-52). Ella no menciona, sin embargo, pues se trata de “antecedentes”, *El río sin orillas*, que salió posteriormente a la publicación de *El entenado*.

como una *antropología especulativa* o enfocan su análisis sobre la materia textual de la obra misma (Arcadio Díaz Quiñonez, Gabriel Riera, Graciela Montaldo, Florencia Garramuño, entre otros).

2. La figura de la alfombra.

Entrando de lleno en la novela, una de las posibles lecturas de *El entonado* se resume de la siguiente manera: existimos en el recuerdo de los demás; somos “signos vivientes” para los otros; la inexistencia y la muerte humana se pueden contemplar, solo si miramos a través de los ojos del olvido. “De esa manera, sueño, recuerdo y experiencia rugosa se deslindan y se entrelazan para formar, como un tejido impreciso, lo que lo llamo sin mucha euforia mi vida”, dice al final el narrador de *El entonado* (ELE: 180).

En tal sentido, la novela plantea un postulado ontológico: existir es, de algún modo, significar. Para ello, para que este proceso de identidad opere, la memoria y el recuerdo desempeñan un papel importante en la recuperación de la experiencia que narra el protagonista. Para Saer, “experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedazos de hilos de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca” (Saer: 1986, 17).

“Hilos”, “bordar un dibujo”, “tela blanca”, descripciones que recuerdan un magnífico cuento de Henry James, “La figura de la alfombra” (*The figure in the Carpet*). Recordemos un momento el argumento del cuento: un escritor de nombre Hugh Vereker tiene «una intención general» que recorre toda su obra, intención que por lo además es expresada en cada uno de sus relatos, pero de la que ningún crítico es capaz de descubrir. El protagonista del cuento -un joven

crítico-, hace una reseña de la última novela de Vereker, pero no da en el clavo con la “intención secreta” que subyace en la obra del escritor. Es más, ni siquiera la crítica en general sabe nada de esta famosa “intención” que recorre la obra en general del escritor, hasta que el mismo Vereker se lo revela al joven crítico. Se trata de una obra narrativa que oculta un propósito secreto y que los críticos literarios ignoran. Así pues, ¿esconderá acaso la totalidad de la obra de Saer -al igual que la obra del escritor del cuento de James- “una intención secreta”?

Era parte, me imaginaba, del plan original; como una figura compleja en una alfombra persa. Cuando usé esta imagen [Vereker] la aprobó por completo, y él a su vez usó otra. -¡Es el hilo mismo –dijo- en el que estás ensartadas mis perlas! (1987, 185)

Si escribir es para Saer como ir dibujando esta “figura en la alfombra”, formando con “pedazos de hilos... un dibujo sobre una tela blanca” esta materia está hecha en su caso de dos componentes fundamentales: experiencia y memoria⁹³. A diferencia del personaje-escritor del cuento de Henry James, Hugh Vereker, cuya intención general de su obra es descubierta por uno de sus críticos –aunque al final, esta intención nunca se sepa, dejando tanto al narrador de la historia como al lector en ascuas-, en Saer se pueden establecer pautas que sí llevan a la *intención general*, existen demasiadas *pistas* dejadas por el autor⁹⁴, y la crítica saeriana ha sido,

⁹³ Sobre estos elementos volveremos cuando analicemos *Glosa*. Se puede agregar que gran parte de la crítica (Graciela Montaldo, María Bermúdez Martínez, por ejemplo) estudian la preponderancia de la percepción en la narrativa de Saer. María Bermúdez Martínez destaca que los tres elementos principales en la narrativa de Saer son “percepción, memoria y recuerdo” (2001, 88). Florencia Garramuño señala el papel fundamental de la experiencia en la narrativa de Saer, y sobre todo aduce que *El entenado* es la novela donde Saer, al problematizar la negatividad de la experiencia, se decanta hacia la narración. Para Garramuño todo en la narrativa de Saer consiste “en la combinación de experiencia y memoria”. Aunque para ella la connotación de experiencia tiene un aspecto negativo, de imposibilidad de representación. (Juan José Saer. *Glosa El entenado*. Ed, Julio Premat, 727).

⁹⁴ Como bien dice María Teresa Gramuglio, cuando Saer escribe sobre otros escritores, o sobre cuestiones literarias, “escribe también, y quizá principalmente sobre sí mismo. Revela obsesiones, afirma sus sistema de valores, inscribe los principios de su poética” (Juan José Saer. *Glosa El entenado*. Ed, Julio Premat, 730).

de algún modo, no solo caníbal a la hora de consumir y diseccionar la obra, sino también poliédrica en su afán de interpretarla.

Quizá lo que haya que señalar del aparato crítico saeriano sea precisamente eso: su afán por devorarlo todo, ante una obra que se resiste a ser consumida, precisamente porque la obra en general adolezca, como ese otro cuento de Virgilio Piñera -el irónico *La carne*- la imposibilidad o la escasez de reducirla a una sola interpretación, y el cuerpo se vea abocado a devorarse a sí mismo. Y quizá ese sea -como el secreto de la obra de Vereker-, el secreto de la obra de Saer: una obra que se *resiste* a ser interpretada; donde lo heterogéneo asume la apariencia de lo homogéneo; donde lo universal se expresa mediante lo particular: y de este modo ese famoso *texto único* que Saer escribe solo sea posible mediante una multitud de textos, de personajes que aparecen y desaparecen –siguiendo sus propias vidas independientes de la voluntad del escritor- hasta que vuelen a cobrar protagonismo para el lector en algún otro texto.

3. Los tres segmentos narrativos.

Siguiendo una estructura tripartida, propia del relato de viajes, *El entenado* se articula en tres grandes segmentos narrativos: el viaje como desplazamiento hacia una *terra ignota*; la descripción de lo visto; y el retorno a la patria. Para esto se requiere que el narrador sea el mismo protagonista de la historia, o que por lo menos la historia que se relata provenga de un testigo fiable, pues la *fuentes de verdad* y la verosimilitud a la que acude el texto es legitimada por la presencia misma del que la enuncia en los hechos que se narran. Ya Gabriel Riera ve antecedentes en Jean de Léry y su *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil* y en el ensayo de Montaigne *Du Cannibales*, textos que “emplean el mismo modelo de autorización narrativa:

ellos reclaman ser el testimonio de un testigo fidedigno. Además, ambos textos comparten la estructura del relato de viaje que, según Certeau, se articula en tres etapas: el viaje hacia lo desconocido, la descripción de la sociedad salvaje tal como es vista por un testigo “verdadero”, y el retorno” (Riera, Gabriel: 1996, 372,373)⁹⁵.

Pero también, si se trata de establecer una paternidad textual de la novela, no solo está Heródoto en las páginas de Saer sino por igual un referente implícito muy importante:

Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America gelege (Marburg,1557) [*Historia verdadera y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el nuevo mundo, América (1557)*] escrito por el soldado alemán Hans Staden, quien estuvo cautivo por espacio de nueve meses entre los indios Tupinambá en el año de 1554 ⁹⁶. De *El entenado* también existe,

⁹⁵ En la narración que hace el protagonista de *El entenado*, existen tres versiones de su cautiverio: la que hace el padre Quesada, conocida como “relación del abandonado” donde, al igual que en el conocido ensayo de Montaigne, está basada en un testigo fiable, en este caso el mismo protagonista; la versión del cautiverio *teatralizada*, de consumo general y bajo las leyes del mercadeo y la ganancia; y la versión *presente*, la que el protagonista mismo escribe casi como una memoria o autobiografía, y que tanto para el narrador como para el lector debe ser la más veraz. Por lo cual, la versión escrita de modo “etnográfico” como la versión “teatralizada”, son para el narrador-protagonista, exégesis incompletas de la historia. Saer aquí da prevalencia a la historia *in situ* dando un enorme valor a la experiencia vivida como fuente de autoridad por encima de la experiencia contada a otros. Ya Riera afirma que “*El entenado* cuestiona los modos de autorización de la entrevista etnográfica clásica como forma de representación del otro” (383). (Riera, Gabriel: “La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”? (una lectura de *El entenado*)”. *MLN*, Vol.111, N° 2, *Hispanic Issue* (Mar., 1996). Sin embargo existen todavía un corpus de discursos *ausentes* que escapan a todo registro: los que cuentan cada año los otros cautivos por los indios cuando regresan a sus tribus.

⁹⁶ “However, it is more than a simple endorsement, for Dryander also says that he was asked by Staden “to revise it and where necessary correct it”. The introduction thus deals with a number of matters, principally the probity of Staden’s testimony; the cultural and epistemological status of eyewitness account of the strangest land...” (Neil L Whitehead, en “Hans Staden’s true history” Introduction. Duke University Press. 2008, xvii

El texto de Staden, sin embargo, pese a estar escrito por un “testigo fiable”, tiene al menos una intervención: la que realiza el Dr Johannes Dryander, quien además de escribir la Introducción, revisa y corrige “donde sea necesario” el texto de Staden, a pedido del mismo Staden. Dryander

como se ha dicho, el correlato histórico al modo de una caja de resonancia en la fracasada expedición que realizara en 1516 Juan Díaz de Solís, descubridor del Río de la Plata, y el relato escrito por Francisco del Puerto, grumete y único sobreviviente.

Es de todos sabido que Saer hace mención del hecho histórico en varias páginas de *El río sin orillas* (1991):

El Río de la Plata, que es el límite oriental de la llanura fue descubierto a decir verdad por error, porque la expedición de Juan Díaz de Solís, que en 1516 se internó por primera vez en sus aguas, estaba buscando, más allá de la Tierra Firme, un paso hacia las Indias (...) A medida que se iban alejando de España [en la expedición de Díaz de Solís], principios, consignas y racionalidad se deshilvanaban. Iban siendo expelidos, más que de un lugar, de un sistema de valores, de un modo convencional de convivencia a los que nada sustituía en esas tierras desconocidas. (...) Aunque de verdad avanzaban en el espacio, iban retrocediendo en otro plano, en la dimensión insospechada del propio ser que, sin los límites frágiles que mantiene una sociabilidad convencional, vacila en el fondo sin nombre de la regresión que desmantela, una a una, las capas de una supuesta esencia humana (RSO:43,44).

Y así mismo, pasa revista a las tribus que habitaban las orillas de ese espacio sacralizado cuyos vínculos llegan, como una reiteración textual, hasta *El entenado*.

Muchos eran antropófagos (...) Eran polígamos... (...) También el alcohol les gustaba demasiado, y es absurdo acusar a los españoles de haberlos inducido a beberlo, porque ellos lo fabricaban antes de su llegada... (...) Es la desproporción entre lo que Solís y sus hombres

presumiblemente intervino también en la segunda parte del libro “which is essentially an ethnological appendix to the “direct” testimony of Staden himself which composes Part I” (Whitehead: 2008: xvii)

pensaban de sí mismos y la función que le atribuyeron los indios al comérselos crudos en la playa misma en que los mataron –la *escena primitiva* de la historia del Río de la Plata-, caricatura del relativismo cultural, lo que vuelve al hecho impensable en su desmesura y vagamente cómico a causa del malentendido brutal de sus dos sistemas de pensamiento (RSO: 47, 49, 54).

Pero el río que surca *El entenado*, surca también, como una presencia imborrable, las páginas de *El río sin orillas*. Casi que ese mismo río tiene un curso *textual* en ambos libros, su flujo que se prolonga de un texto a otro como una marca de origen.

El río era tan ancho que varias islas chatas lo interrumpían en el medio. (...) Ese río que atravesaba por primera vez, y que iba a ser mi horizonte y mi hogar durante diez años, viene del norte, de la selva, y va a morir en el mar que el pobre capitán llamó dulce. Ellos lo llaman padre de ríos. (...) Del mismo modo, el gran río, apacible durante meses, muestra con detritus, bestias desconocidas y violencia gradual, su fuerza verdadera en los días de crecida (ELE: 36, 38, 90).

En tales descripciones, así como en el frenesí de la orgía caníbal de los indios, se hallan sin duda, las *correspondencias* entre un texto y otro. Mientras que *El río sin orillas* hace alusión directa al hecho histórico⁹⁷, *El entenado* pone en escena, desde la ficción novelística, dos sistemas de pensamiento. Hay que decir que Saer publicó *El río sin orillas* en 1991 y la primera edición de *El entenado* salió a la luz en 1982, es decir unos nueve años antes. Lo cual indica que

⁹⁷ Hay que decir que *El río sin orillas* es una gran metáfora política sobre la Argentina. En su ensayo “La dictadura de Saer”, Daniel Lvovich, toca sesgadamente el aspecto político de la narrativa de Saer. Digamos que el ensayo rastrea la presencia de la dictadura militar en la novela *Lo imborrable* y en *El río sin orillas*. *Recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*. Pabla Diab, Alejandra Figliola, María Elena Fonsalido, Daniel Lvovich y María Eugenia Rombolá. Argentina: 1ª ed. Los polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2005, 69.

el autor fue fiel a su estilo personal de hibridar ideas de un texto y darles desarrollo en otro; o por el contrario, de *explicar* el origen de un texto o de una idea mediante otro texto posterior.

Graciela Montaldo en su ensayo “Una exploración de los límites” pone de manifiesto esta estrecha relación entre los dos textos. Montaldo lee *El entenado* “desde la versión sobre la Argentina que Saer compuso en *El río sin orillas*” y más adelante coteja las versiones sobre el encuentro entre indígenas y europeos que ahondan ambos textos. Y es curioso porque esta primera escena se da primero desde la ficción novelística en *El entenado* y luego desde la hibridez textual, marcada por el relato histórico en *El río sin orillas*. “Saer narra dos veces la escena del encuentro entre indígenas y europeos: la primera en *El entenado*, con la fuerte presencia -anti heroica- de «el Capitán» (...) La segunda versión está en *El río sin orillas*, a través de la figura del explorador moderno, Juan Díaz de Solís, compuesta sobre la del Capitán...” (2006, 747).

Si a nosotros nos interesa el río que recorre ambos textos e irriga sus páginas desde lo histórico y lo ficcional, Graciela Montaldo llama la atención sobre los personajes de El capitán y el explorador Juan Díaz de Solís, dado que los dos tienen presencia por igual en ambos textos.

Esta trashumancia de argumentos y de personajes de un libro a otro ha sido mencionada y estudiada muchas veces por la crítica. María Teresa Gramuglio señala, por ejemplo, que estas “reapariciones textuales” no indican “una sucesión cronológica” ni obedecen a una “lógica de la sucesión temporal”. (2006, 738). Beatriz Sarlo, por su parte, realiza un pormenorizado análisis del tiempo de publicación de algunas de las obras de Saer y los vacíos a que debe someterse el lector, en relación a ciertos comienzos de novelas. El trabajo al que se somete el lector de Saer no es el de leer la obra, sino también el de atar los cabos sueltos que ella va dejando, llenando además y recomponiendo los vacíos que se producen entre un texto y otro.

El lector lee, reconoce, pero se pregunta: qué “venía diciendo, hace un momento”

Tomatis? Ese “hace un momento” es cuando la novela todavía no había empezado.

¿Dónde está ese momento que *Lo imborrable* no incorpora sino como blanco que precede al comienzo del texto? (Sarlo: 2007, 291).

Esa prolongación no necesariamente temporal, que avanza y retrocede, da la idea de un proyecto narrativo omnipotente, contra la muerte. ¿En qué sentido? En el sentido de un autor que está *seguro* de que al final va a atar todos los cabos, y que los “vacíos” que van dejando ciertas novelas, ya habrá tiempo y ocasión para llenarlos. De ahí que solo la muerte del autor puede dar por concluida, física y metafóricamente, el proyecto. Pero, como ya se ha dicho, irónicamente, aun la última obra de Saer, *La grande* (2005) quedó inconclusa.

Con relación a la documentación ensayística del “malentendido brutal” al que se refiere Saer de estos dos sistemas de pensamiento, nos remitimos, entre otros muchos textos⁹⁸, a dos obras, *El mito del salvaje* de Roger Bartra y *Canibalia* de Carlos Jáuregui. Bartra estudia el origen de la disidencia del pensamiento sobre el salvaje desde los albores de la cultura greco-latina, atendiendo a la iconografía del *homo sylvestris* y sus distintas repercusiones literarias⁹⁹;

⁹⁸ Existe toda una bibliografía importante al respecto. Baste citar algunos estudios que se han producido sobre el tema del canibalismo en las últimas tres décadas. Como pionero el libro de William Arens, *The Man-Eating Myth* (1979), que dio inicio a una serie de discusiones y revalorizaciones sobre el tópico caníbal. Una colección de ensayos, *Cannibalism and the colonial World* (1998), editada por Peter Hulme, procura contestar el planteamiento citado por Arens que habla de un canibalismo ritual, pero que niega a su vez sus presupuestos históricos. Excluyendo condiciones de sobrevivencia, escribe Arens, “I have been unable to uncover adequate documentación of cannibalism as a custom in any form for any society” (1979: 21). Este planteamiento puede resumir la postura de Arens ante el problema que fue crucial para el debate. Otro libro que enriqueció la discusión, fue el de Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation* (1990), pues recrea la figura del caníbal presentada por Montaigne y su ambigüedad como metáfora.

⁹⁹ Roger Bartra estudia, entre otras obras, *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y el *Leviatán* de Thomas Hobbes teniendo presente la figura del *homo sylvestris*. Se detiene en profundidad en la obra de Jean Jacques Rousseau, en la de Jonathan Swift, en Daniel Defoe, hasta llegar a la figura de Tarzán

mientras Jáuregui lo hace de manera profunda sobre el concepto mismo de América, desde la llegada de Cristóbal Colón, pasando por el origen de la palabra caníbal y el concepto de otredad.

El Otro es un referente para determinar la identidad propia. Esa diferencia o alteridad es la que determina el mito del caníbal, solo que en ese proceso no hay una diferencia sino también una incorporación simbólica del diferente. “La identidad es una separación del *Otro* y al mismo tiempo su incorporación” (Jáuregui: 2008, 73). Ya Bartra nos advierte que esos conquistadores europeos trajeron consigo “su propio salvaje para evitar que su ego se disolviera en la extraordinaria otredad que estaban descubriendo” (2011, 16).

En tal sentido, había que inventar al salvaje como un signo de identidad propio. Bartra menciona el hecho de que se trata del mismo mito (el del *homo sylvestris*) que ha ido tomado en el curso de la historia manifestaciones diferentes. La tesis principal de su libro es demostrar que estas distintas ramificaciones del mito del salvaje tiene un origen común, y que los distintos endriagos, monstruos, o personajes con rasgos animales, son en realidad manifestaciones de lo mismo. Lo que sigue con atención Bartra es “la plasticidad de la estructura”¹⁰⁰ del mito.

Jáuregui, por su parte, analiza el mito desde sus inicios americanos, con la llegada de los primeros conquistadores, hasta alcanzar su manifestación en las derivaciones de la modernidad en América latina. Rebase nuestro análisis una inmersión profunda en el tema del caníbal, pero es necesario señalar que *El entenado* puede ser leído bajo esa óptica.

En el caso de la novela de Saer, el banquete caníbal y la orgía sexual, indican una señal de identidad de los propios indios, y paradójicamente la única manera que tenían de *dissolver* esa identidad. Tanto el festín caníbal como el desenfreno sexual los igualaba “como si estuvieran

como el iniciador del mito del hombre salvaje en la cultura popular de masas. Con Tarzán queda abierto el camino para los “Superhéroes” que son los paladines de la cultura del capitalismo.

¹⁰⁰ Bartra, 459.

hechos de la misma pasta” y a la vez igualaba, “lo interno y lo externo. No tenían en cuenta ni edad ni sexo ni parentesco” ni durante el sexo, ni a la hora de entregarse al banquete caníbal (ELE: 71). Hay que decir que el relato de ambas escenas disruptivas se hace siempre desde un lugar de enunciación europea –el grumete ya convertido en autor de su propia autobiografía- lo cual le da al narrador, al relatar las escenas, una clara indicación de su propia identidad.

Más que por cumplir una misión –la de dar testimonio de la vida de los indios Colastinés- con su autobiografía el narrador asume una señal de su propia identidad, de su propio discurso. Si los Colastinés buscan afirmar su identidad mediante el relato que de ellos se hiciera, el narrador europeo hace lo mismo al contar su propia vida: construye su propia identidad a partir del relato del Otro. Se trata de un narrador que nunca abandona su *racionalidad* europea, antes por el contrario se aferra siempre a ella. Como bien dice, María Victoria Albornoz:

La mirada del narrador de la novela es, así, ante todo, una mirada que posee, que impone significados, una mirada que canibaliza al otro al racionalizarlo y explicarlo. En una palabra es una mirada que impone orden en el desorden; el caos sexual y canibalístico es controlado desde afuera por un espectador que nunca se involucra...(...) De suerte, el mundo de los Colastinés solo adquiere existencia, significado, sustancia, al ser ingerido por el discurso europeo (2003, 63).

Así, la identidad del narrador (con todo su discurso) es un filtro que iguala o *disuelve* esa otra identidad de los indios. El hecho mismo de que sea a través del discurso europeo –la escritura que hace el narrador de su vida- donde cobra identidad la existencia de los Colastinés, invalida la identidad de ellos y pone de relieve la identidad del narrador. En este orden de ideas, “el disfraz salvaje oculta y al mismo tiempo revela la identidad del hombre occidental” (Bartra: 2011, 477).

Dentro de la tradición etnográfica y psicológica moderna, los trabajos de Levi-Strauss y Sigmund Freud, especialmente *Tótem y Tabú* (1913) establecen un marco de filiación con la novela de Saer, aunque no hay que olvidar que *El entenado* es esencialmente un trabajo de ficción y no un texto “encriptado” o un *roman a clef* sobre etnografía, psicoanálisis, o crónica de Indias. Aunque desde luego, ello no invalida que se trate de un texto que dialoga (de manera directa o indirecta) con toda una tradición. Citamos un párrafo, por ejemplo, que resume de algún modo –recreado desde la ficción novelística, claro está- aspectos centrales de la disputa que sostuvo Las Casas y el doctor Juan Ginés de Sepúlveda, cronista del emperador, en Valladolid en el año 1552, sobre las justas causas de la guerra contra los indios, y la naturaleza de su verdadera identidad. “Las condición misma de los indios era objeto de discusión. Para algunos, no eran hombres; para otros, eran hombres pero no cristianos, y para muchos no eran hombres porque no eran cristianos” (ELE: 124).

No estamos afirmando que Saer tuviera en el horizonte esta conocida disputa a la hora de redactar el párrafo, tan solo que la novela registra momentos de la historia y que su lectura se inscribe dentro de una tradición de textos que recogen preocupaciones afines. Se sabe, por lo demás, que lo que pesaba en el imaginario europeo era la figura del bárbaro, y con él, el bestiario de endriagos que Europa, y en particular España, había heredado de la mitología grecolatina, y que por obra de la Conquista pasó de modo directo a América. Hay que recordar –y valga la digresión- que Las Casas -que llegó a justificar el canibalismo ritual de los indios americanos comparándolo con los sacrificios rituales de los pueblos antiguos-, tuvo ya clara conciencia (como la tendría Montaigne en 1580) de que los bárbaros no se hallaban muy lejos, sino entre ellos mismos.

Por otra parte, *El entenado* tiene también lazos de parentesco con las narrativas sobre cautiverio en el Nuevo Mundo (Cabeza de Vaca, Staden, etc); adopta elementos clásicos de la novela picaresca (la orfandad inicial del protagonista, la mendicidad del personaje cuando regresa a España, el servicio al padre Quesada propio de un lazarillo) ; y sobre todo, retoma el fenómeno propio del naturalismo del siglo XIX de la incidencia del paisaje sobre el carácter y el comportamiento de los personajes. Esta incidencia se manifiesta ante un entorno hostil -la geografía del nuevo espacio descubierto- que transforma el ánimo del Capitán y de la tripulación a su cargo. “De distante, el capitán se volvió remoto: parecía flotar en una dimensión inalcanzable. En los días que siguieron al desembarco, casi ni se le vio en cubierta” (ELE: 24).

Así pues se trata de una geografía simbólicamente caníbal, de un paisaje enfebrecido y alucinante, que modifica el comportamiento de todos los hombres de la embarcación. El paisaje es, de algún modo, como un ser viviente presto a devorarlo todo. Un endriago monstruoso hecho de maleza y soledad.

Teníamos la ilusión de ir fundando ese espacio desconocido a medida que íbamos descubriéndolo, como si ante nosotros no hubiese otra cosa que un vacío inminente que nuestra presencia poblaba con un paisaje corpóreo, pero cuando lo dejábamos atrás, en ese estado de somnolencia alucinada que nos daba la monotonía del viaje, comprobábamos que el espacio del que nos creíamos fundadores había estado siempre ahí, y consentía en dejarse atravesar con indiferencia, sin mostrar señales de nuestro paso y devorando incluso las que dejábamos con el fin de ser reconocidos por los que viniesen después (ELE: 26).

Las primeras páginas de la novela se ocupan, en retrospectiva, de la infancia del protagonista y los preparativos del viaje: un niño huérfano, merodeador de puertos y

“mandadero de putas y marinos” que se embarca en una expedición hacia las Indias. El viaje tiene -nos dice el narrador-protagonista, sesenta años después cuando escribe la historia-, una duración de tres meses en los cuales, como un espejo el uno del otro, el cielo y el mar se confunden.

El protagonista –un grumete para ese entonces y abordo de la nave capitana- comienza a vislumbrar durante todo el viaje la incidencia que el paisaje ignoto tiene sobre el carácter de la tripulación. Los marineros se tornan hombres belicosos. El capitán, de modo introspectivo, azuzado por un vacío inexplicable, se vuelve un ser solitario y como poseído por poderosas fuerzas que escapan a su control. O como si esas nuevas tierras americanas tuvieran para él, el valor de un descubrimiento interior: el de su propia condición humana, el del resquebrajamiento interno de su propia identidad.

El capitán parecía un hombre despavorido –si se puede hablar de pavor en el caso de una verificación intolerable de la que sin embargo el miedo está ausente. Las pocas palabras que pronunciaba le salían con una voz quebrada, débil, cercana al llanto. Y el sudor que le atravesaba la frente y las mejillas y que se perdía en el matorral negro de la barba, le dejaban alrededor de los ojos estelas húmedas y sucias que evocaban espontáneamente las lágrimas (ELE: 29).

Ante este “paisaje anímico” que es al mismo tiempo “un espacio interior y una actitud hacia la civilización moderna”, como bien dice Bartra refiriéndose a lo que proyectaba el siglo XIX en la cultura (Bartra, 459), ello sirve también para presentar un retrato anímico del personaje. Así, el Capitán sufre una profunda transformación de sus valores humanos que nos recuerda un poco a Kurtz, uno de los protagonistas de *El corazón de las tinieblas* de Joseph

Conrad¹⁰¹. Al igual que Kurtz en su viaje a África, el Capitán de *El entenado* está como poseído por el influjo de ese espacio desconocido, incierto y desmesurado, irreductible hasta sus más explícitas consecuencias; un paisaje casi imposible de hollar. Si Kurtz¹⁰² hace su viaje a través del río del Congo, en un descenso a los infiernos y a la pesadilla de la codicia; el capitán de *El entenado* y el explorador Juan Díaz de Solís en *El río sin orillas*, hacen lo mismo a través de ese otro “mar de aguas dulces y marrones”, más tarde conocido como el río de la Plata.

El Señor Kurtz, el agente a cargo de la estación comercial en el país del marfil, enloquece como consecuencia del influjo maligno del río y selva. Pero también, por momentos, tanto la tripulación como el Capitán de la expedición en la novela *El entenado* pierden el sentido de la realidad. La tierra a la que llegan los hombres es, no solo inhóspita y aparentemente desierta, sino también de una vastedad insondable. Tan es así que produce en la expedición momentos de locura: los hombres desenvainando espadas en esa playa desconocida para arreglar sus diferencias, o ese capitán de rasgos delirantes y místicos, que no hace caso a sus hombres, siempre con la mirada puesta en un punto desconocido de la distancia.

¹⁰¹ Roger Bartra también analiza la novela de Conrad en contraposición con *Walden* de Henry David Thoreau. Su análisis involucra más al otro personaje de la novela, Marlow que al propio Kurtz (Bartra, 450).

¹⁰² La novela de Conrad ha sido analizada desde los estudios post-coloniales. No es nuestro interés ahondar en el asunto. Sin embargo, hay un ensayo de Chinua Achebe que pone de manifiesto el racismo de la novela, porque proyecta a África como “el otro mundo”, como “la antítesis de Europa” y la civilización. Nuevamente la comparación de dos ríos aparece en este ensayo; El río Thames donde se inicia la narración, santuario de tranquilidad; y el río Congo visto como metáfora de un viaje a los inicios y a lo salvaje. (Achebe, Chinua “An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'” *Massachusetts Review*. 18. 1977. Rpt. in *Heart of Darkness, An Authoritative Text, background and Sources Criticism*. 1961. 3rd ed. Ed. Robert Kimbrough, London: W. W Norton and Co., 1988, 251-261). El ensayo de Chinua Achebe –que no es propiamente un ensayo académico sino un ensayo de opinión- ha tenido múltiples respuestas. Joseph Conrad no era un escritor racista. Estamos en desacuerdo con la postulación de Achebe. Muchos de los argumentos de Achebe están afiliados con el origen europeo de Conrad. Ahora bien, ¿qué hubiera ocurrido si *El entenado* lo escribe un escritor europeo y no un latinoamericano? ¿Hubiera sido la novela considerada racista por el hecho de relatar ciertos episodios de bestialidad indígena desde una perspectiva europea o por el origen europeo del escritor?

El capitán se volvió remoto: parecía flotar en una dimensión inalcanzable... el capitán, dándonos todavía la espalda, emitió un suspiro ruidoso, profundo y prolongado, que resonó nítido en la mañana silenciosa y puedo decir, sin exagerar en lo más mínimo, que el carácter único de ese suspiro, por otra parte, borró la estupefacción... (ELE: 23, 24).

Como si la misma geografía y el paisaje del Nuevo Mundo incidieran, o fueran capaces de transformar, de un modo preciso, su personalidad. El territorio parece cobrar vida, y obra como un elemento de resistencia al invasor, se hace refractario a sus intentos de ocupación. Toda expedición de conquista de nuevos territorios es un juego de fuerza bruta:

Eran conquistadores, y eso lo único que requiere es fuerza bruta, nada de lo que pueda uno vanagloriarse cuando se posee, ya que la fuerza bruta no es sino una cualidad nacida de la debilidad de los otros (Conrad, 19).

Luego de varios intentos y conatos de exploración a esas costas, las naves se internan en un “mar de aguas dulces y marrones”. Al alcanzar una de sus orillas, el Capitán da la orden de detenerse y explorar el territorio. A la mañana siguiente, luego de tomar en nombre de Dios y del rey posesión de la tierra, un grupo de once marineros, incluido el Capitán y el grumete, inician los preparativos para la exploración del lugar. Tras unas dos o tres horas de caminata, y al no encontrar nada más que maleza, pájaros cantores, y árboles enanos, el grupo decide regresar.

¿Son ellos la única presencia humana que ha atravesado ese lugar tan inhóspito?

Si de verdad éramos la única presencia humana que había atravesado esa maleza calcinada desde el principio del tiempo, concebirla en nuestra ausencia tal como iba presentándose a nuestros sentidos era tan difícil como concebir nuestro entendimiento sin esa tierra vacía de la que iba estando constantemente lleno (ELE: 29).

La primera impresión que tienen los hombres de la tierra es pues ilusoria, como si su espesura, sus árboles y sus pájaros, desaparecieran una vez que ellos le dieran la espalda. Pero no solo eso: se trata también, como lo hemos venido afirmando, de una geografía que los devora a medida que el grupo se interna en ella, un espacio resiliente a la conquista, y que solo se deja atravesar a costa de engullirlos como parte de un paisaje corpóreo, borrando lo que los hombres dejaban tras de sí.

Cuando más adelante, el grupo agobiado tras la larga caminata divisa la playa donde por lo demás están los barcos fondeados esperándolos, la expedición es emboscada por una partida de indios. El Capitán y los marineros mueren a flechazo limpio. El único sobreviviente del ataque es el grumete que es tomado prisionero.

Allí finaliza, imaginariamente hablando, el primer eslabón de la novela: con la muerte del Capitán y sus acompañantes, y la captura del grumete.

Luego se inicia un segundo segmento narrativo: la descripción de la vida del grumete entre los Colastinés, los indios que lo han capturado. Es decir se inicia el relato del cautiverio como tal. Ya Brian Gollnick establece una diferencia fundamental entre la figura del cautivo y la figura del tráfuga.

Los relatos de cautiverio pertenecen a una literatura de sobrevivencia que coincide con la expansión europea. (...) La figura del cautivo afirma así la superioridad del colonizador. Sin embargo, un cautiverio extendido como el caso de Del Puerto, sugiere una semejanza con una figura con otra carga ideológica: el tráfuga. (...) El tráfuga encarna la peligrosa posibilidad de renunciar el privilegio e identificarse con el subalterno (2003, 108).

De manera que para Gollnick, el narrador de *El entonado* no es un cautivo, sino un tráfuga. Hay que reconocer que el protagonista durante todo el tiempo que dura su cautiverio se

identifica con los Colastinés, es decir, en palabras de Gollnick “con el subalterno”. Además, si tenemos en cuenta el tiempo que el protagonista vive entre los indios –diez años-, se puede pues hablar de tráfuga en vez de cautivo.

El protagonista percibe que la razón de su permanencia entre sus captores, y el buen trato que le dispensan, obedece a un propósito: el testimonio *verbal* que él pueda, en calidad de retenido, dar algún día de ellos, un testimonio que es como una carta de naturalización a su existencia, es decir a la de la tribu en este mundo. En tal sentido, más que un prisionero, el grumete se encuentra entre los Colastinés, conviviendo a la par con ellos, para que obre como su *testigo*.

Solo a través del testimonio del grumete (del discurso europeo para decirlo más claramente) cobra realidad la existencia de la tribu. Como bien dice, María Victoria Albornoz:

El mundo de los Colastiné solo adquiere existencia, significado, sustancia, al ser ingerido por el discurso europeo (...) Cuando leemos la relación del grumete, tenemos acceso a la imagen de los Colastiné como “los otros”, es decir a una visión construida a partir de la relación comparativa con un sujeto europeo (2003, 63, 64).

En la medida que cuenta su propia vida –el relato autobiográfico del viejo protagonista- la novela “supone una relación directa entre escritura y experiencia (...) marca la inseparabilidad entre experiencia y escritura” (Garramuño: 2006, 711, 718). A partir de ese testimonio la existencia de los indios –pero también del narrador- cobra presencia y realidad. En tal sentido, la canibalización tiene el mismo sentido de reafirmación de identidad teniendo como marco comparativo la diferencia (el Otro), tal como lo expresan Roger Bartra y Carlos Jáuregui en sus libros.

Un tercero y último segmento narrativo se puede establecer con el retorno del narrador-protagonista a la patria; su educación a manos de un fraile (el padre Quesada); su incursión en la sociedad como actor de una compañía de teatro que representa de manera comercial su propio cautiverio entre los indios -allí, mientras funge como actor se hace cargo de unos niños de una actriz muerta, con lo que conforma una familia, la que él en calidad de entonado nunca tuvo-; y finalmente, al renunciar a su vida de actor, su nueva vida como dueño de una imprenta. Sus años seniles, los ocupa en relatar su historia del cautiverio, que es a la vez la historia de los indios, pero también la historia de su propia vida.

El narrador de *El entonado* encarna los valores de Europa, y simboliza el discurso europeo que ingiere de algún modo la *otredad* americana. Vive entre caníbales, pero nunca participa en la ingesta de los indios. Presencia orgías sexuales desde la distancia, y a la vez él encarna con su comportamiento ciertos valores cristianos. No condena, pero paradójicamente tampoco participa. Nunca se integra, pese a los diez años de vivir entre los Colastinés. Se puede decir, que el narrador de *El entonado* obra como un mediador entre el discurso europeo y la realidad del Nuevo Mundo. El *ethos* de los Colastinés es totalmente diferente al *pathos* del narrador.

Guardando las proporciones, se puede establecer a grandes rasgos un paralelismo con un personaje similar: Robinson Crusoe. Como bien señala Roger Bartra, Robinson Crusoe -que encarna los valores del individualismo, el espíritu del capitalismo, y la doctrina del puritanismo-, vive por espacio de veintiocho años en una isla solitaria en “condición de salvaje *sin caer en el salvajismo*. (...) Vive como un hombre salvaje del desierto, pero se comporta como un capitalista londinense” (2011, 363, 364). Desde el punto de vista anecdótico hay elementos comunes: Al igual que Robinson que sobrevivió a un naufragio, el grumete de la expedición es también el

único sobreviviente de un viaje náutico. Estamos hablando de dos hombres que al final de su vida tienen una *misión* que cumplir. Ambos establecen una relación directa con el mundo salvaje. La misión de Robinson es mostrar que el trabajo individual en consonancia con una ética protestante puede generar riqueza, no importa el medio hostil donde la persona se encuentre. Con industriosa tenacidad, con dedicación y esmero, con esfuerzo individual y voluntad organizativa, se puede llegar a acumular riqueza; y este es el mito que ha alimentado el capitalismo desde sus inicios. La misión del narrador de *El entonado* es, en cambio, engullir desde la perspectiva del discurso europeo una realidad americana, necesaria para, con el cotejo de la suya, afianzar su propia identidad. Pero de forma paralela, ambas obras reconstruyen los sucesos a partir de los imperativos de la memoria.

Sin embargo, a diferencia de la novela de Defoe, en la novela de Saer hay cierto cuestionamiento de la modernidad europea del siglo XVI. Mientras que en Defoe, es Robinson Crusoe quien modifica o civiliza la realidad americana sin cambiarlo a él, en Saer al grumete le afecta profundamente la experiencia americana.

Hemos tocado en nuestro análisis varios aspectos de *El entonado* que van desde las filiaciones textuales de la obra, así como aspectos anecdóticos del personaje-narrador. Para concluir, vale la pena mencionar que la novela funciona también -muy acorde con la poética de Saer- como un dispositivo de la memoria: asigna por así decirlo, la relevancia de nuestra propia existencia al recuerdo de los otros. Desde la perspectiva simbólica de *El entonado*, existir traduce de algún modo “significar”. Nuestra identidad solo es posible gracias al mecanismo interno de la memoria; y nuestra experiencia está signada por ello.

4. Narración, narrador y resonancias de la *antropología especulativa* en *El entenado* y otros textos.

Así como muchos otros ya han vaticinado la muerte de la novela¹⁰³, Walter Benjamín en su famoso ensayo “El narrador” hizo lo mismo con la muerte de la narración. “El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo” (2001, 115).

Benjamín achaca este proceso al desarrollo de las fuerzas productivas del desarrollo social que han apartado a la narración de su aspecto oral, es decir de “la facultad de intercambiar experiencias”. Y no solo eso: la muerte de la narración trae consigo “el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido estricto), es su dependencia esencial del libro. La amplia difusión de la novela solo se hace posible gracias a la invención de la imprenta”. Para Benjamín, narración y novela están enfrentadas, son diametralmente opuestas, porque los materiales de la narración son la oralidad, la experiencia directa o indirecta de los hechos, y el concurso de la épica; en cambio la novela, al carecer de estos elementos, tiene su suerte signada por la soledad y el aislamiento del escritor; pero sobre todo, por el desconcierto de representar la vida humana. (2001, 112, 115).

Sin embargo, el “narrador” de novelas al tener como material de trabajo la vida misma, puede alcanzar la grandeza del antiguo narrador, si es capaz de convertir la narración en una *actividad*. En cierto sentido, hay en esta apreciación cierta moraleja. Es decir, si es capaz con su talento “de poder narrar su vida y su dignidad; la totalidad de su vida” (2011, 134).

Se sabe que Saer, en varias entradas de sus libros de ensayos (y en entrevistas), se refiere particularmente a este trabajo de Benjamín. De igual modo, se sabe también que tanto Benjamín

¹⁰³ En el caso de Juan José Saer, la novela como simple género literario empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pecuchet*. Es decir, comienza con Cervantes y acaba con Flaubert.

como Saer manejan espacios conceptuales diferentes. Sin embargo, hay que reconocer que al igual que Benjamín, Saer también definió el concepto de narración y lo diferenció del concepto de novela. De igual manera, hizo lo mismo con el concepto de prosa y de lírica.

Se ha dicho que la escritura de Saer es una escritura *contra* la forma de la novela. En cierto sentido se trata de una escritura que intenta trasgredir los linderos impuestos por la novela a la narración. Si lo ilustramos con un tema eminentemente saeriano –el río– la novela sería *las orillas*, mientras que la narración *el caudal de las aguas*. Gran parte de la fragmentación de la obra de Saer se explica por este hecho. Pero más que todo, por intentar *borrar* los límites entre poesía y prosa. Esta tensión se encuentra siempre presente a lo largo de su obra.

Por otra parte, la narración en Saer es una narración detenida que se niega a ser narración, y la novela un *formato* demasiado limitado para contenerla. Precisamente, las grandes novelas y los grandes novelistas se definen por buscar formas nuevas de la novela y de lo novelable. En su ensayo “La novela” Saer señala que las grandes obras de la narrativa occidental del siglo XX, se caracterizan precisamente por “rechazar lo habitualmente considerado como novelístico y novelesco, integrando por el contrario a la dimensión de la novela todo aquello que el academicismo determina de antemano no novelable. El objetivo principal de estos novelistas ha sido antes que nada no escribir novelas” (1998, 130).

Esta renuencia a la forma de la novela, lo mismo que el problema de la representación de lo real en la literatura¹⁰⁴, son quizá los dos grandes paradigmas que resumen la poética saeriana.

Saer no narra –o narra gota a gota–; Saer procura *borrar* lo narrado; pero también los límites de lo narrado. “A medio borrar, medio narrar” como dice Ricardo Piglia. “En un sentido –bastante enigmático– para Saer hay una identidad entre narrar y borrar” (2010, 90).

¹⁰⁴ “El problema capital que se plantea la literatura es el de *cómo* representar. No el de *qué* representar, sino el de *cómo*”. Saer, 1998, 186.

Se trata pues de un doble impedimento: la lucha frontal contra la tradición de la novela –recipiente demasiado estrecho; y a la vez la dificultad formal de representar lo real. En varios de sus ensayos (“La canción material”, “Notas sobre el *nouveau roman*”, entre otros) destaca estos aspectos. De ahí que uno de los puntos nodales en su concepto de la ficción tenga que ver con una suerte de teoría de la verosimilitud y de lo real, pero más que todo en ver la ficción como una *antropología especulativa*.

Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá por fin, incorporando en una coherencia nueva, coloridamente significar (Saer: 1998, 175).

Pero si la narración es una “construcción de imágenes”, esta construcción de imágenes y la realidad de la que devienen las imágenes son distintas e irrepresentables la una en la otra. “Narrar se sostiene en la ilusión –imposible- de que por fin sea posible borrar la realidad. De ahí que el título de su novela *Lo imborrable* aluda al horror y a lo que no se puede narrar, a lo real mismo” (Piglia: 201, 91).

Ya se sabe también el concepto peyorativo que Saer tiene sobre los géneros literarios y las constricciones formales que imponen, razón por la cual pertenecen según él, a “la infraliteratura”¹⁰⁵ o cumplen “el mismo papel que el envoltorio invariable de una marca de café: su finalidad es permitirle al cliente identificar claramente el producto que está buscando” (Saer: 2006, 12).

Jorgelina Corbatta, mencionando éstos y otros aspectos del proyecto narrativo de Saer, resume la obra de la siguiente manera:

¹⁰⁵ Juan José Saer por Juan José Saer. Ed. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1986, 14.

Sintetizando vemos entonces que la obra de Saer se caracteriza por la anulación de género, especialmente en lo que se refiere a los límites entre poesía y narrativa; muestra una fuerte tendencia a la fragmentación; incluye a menudo el discurso sobre la ficción dentro de la ficción –lo que concede al texto un carácter autorreflexivo; una la intertextualidad como instancia productiva o la repetición y la insistencia en los detalles como procedimientos para derogar la representación tradicional así como la linealidad de la escritura (2005, 44).

La escritura de Saer conspira pues contra los límites formales que impone el género. Existe siempre una tensión en su prosa que implosiona y se fragmenta, no solo en lo atinente al espacio narrativo sino a la temporalidad misma de la obra. Usa la forma de la novela (como si no tuviera más remedio) pero es un intrigante todo el tiempo contra ella. Su mitología personal favorece a la narración, como si esta fuera la matriz de un *todo*, y la novela tan solo una *parte* entre muchas otras partes que conforman ese todo.

Ya lo dije muchas veces; la novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pecuchet*. La narración es un modo de relación del hombre con el mundo. Toda novela es narración, pero no toda narración es novela” (Saer: 1986: 18, 19). [En el ensayo “Borges Novelista” dice lo mismo]: “la novela empieza a comienzos del siglo XVII y termina hacia fines del siglo XIX, es decir que comenzaría con *Don Quijote* y terminaría con *Bouvard y Pecuchet*. Ni antes ni después hay novelas (1998, 282, 283).

Ciertamente su forma de paliar esta contradicción entre narración y novela es ejerciendo una escritura morosa, sin imperativos estructurales de legibilidad y orden, construyendo a partir de segmentos narrativos, una providencial obra que conspira todo el tiempo contra la

inteligibilidad de la novela tradicional. Reflexionando sobre el acto de escritura, Saer trabaja una prosa suspendida, pero conculca sus límites. “Los textos no solo describen su propia génesis, sino que también anticipa de algún modo su clausura, en términos de una suspensión” (Stern: 1984, 19).

Pero no solo es una descripción hacia el interior del texto mismo -o su génesis como dice Stern-, sino también hacia el interior del relato, de la materia que novelan los textos. Esta descripción en dos planos, si se quiere, es un aspecto fundamental en la narrativa de Saer. La visión del narrador saeriano es poliédrica, abarca varias caras de una totalidad, pero solo narra un *lado* del conjunto¹⁰⁶. Somete al lector a un acuerdo tácito de que ambos están aventurándose en *la selva espesa de lo real*. Describir no es otra cosa que paralizar el flujo narrativo. Por eso, dice Piglia, “la descripción es una decisión que pone en cuestión la velocidad del relato y cada vez que uno abre un texto de Saer encuentra allí el esplendor quieto de lo real” (2010, 93). O como acota el mismo Saer:

Para el narrador, la verdadera selva es lo *dado*, que intimida, desborda y paraliza. La narración misma forma parte de lo dado –la narración, que es una abstracción previa al acto de narrar, el cual carece en sí de forma y nombre. El narrador ha de vaciarse, entonces, desnudarse, para que de la selva mineral de lo dado algo, imprevisible, vivo, se actualice (Saer: 1986, 42).

Vale la pena recordar un ensayo fechado en 1979, y titulado “La cuestión de la prosa”, donde ya define la prosa como “instrumento de Estado”. Lo que se cuece en este ensayo –pero en general en la puesta en marcha de su obra narrativa- es una larga diatriba contra la forma de la novela, por su grosera forma de comunicabilidad y servilismo. Es sabido que a lo largo de sus

¹⁰⁶ Para un estudio del narrador saeriano desde la óptica de la voz fenomenológica, existe el magistral libro de Rafael Arce, al que hemos venido aludiendo.

pronunciamientos, la acrimonia salta de algunas de las afirmaciones de Saer, muchas de ellas sin un soporte o fundamento preciso. Ya lo ha señalado María Teresa Gramuglio en relación a la labor ensayística de Saer y a sus ensayos: “Aunque hay que admitir que en algunos casos [los ensayos] contienen ideas previsibles, errores conceptuales, peticiones de principios escasamente fundadas y diatribas contra destinatarios a veces impresos...” (2006, 730), no por eso dejan de ser una fuente importante que explicitar la obra narrativa. Resulta interesante la receta de lo que debe hacer un narrador:

Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función. De todas las artes, la novela es en la actualidad la más atrasada. Una de las causas de su atraso es la utilización de la prosa, que delimita su función a la simple representación verdadera y comunicable (Saer: 1999, 58).

Hemos llegado hasta aquí, porque uno de los puntos que quisiéramos destacar es la función del narrador en *El entenado*. ¿Cómo es este narrador? ¿Desde qué esfera escribe? ¿Por qué su trabajo es ya una actividad solitaria y sin embargo destinada a los lectores? Nuestra principal observación es que en el personaje-narrador de *El entenado* se encuentra ya el prototipo del autor moderno a la manera benjaminiana. En tal personaje-narrador destacan las cualidades del escritor tal y como lo concibió la modernidad: soledad interior, incorporación de la experiencia sin sabiduría antigua, y escritura que termina por condensarse en forma de libro. Walter Benjamín atribuye estas cualidades al novelista.

El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado para darlo.

Escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente (2001, 115).

Y aunque el concepto de novela es diferente en Benjamin que en Saer, dado que en Benjamín los inicios de la novela se remontan a la antigüedad, y en Saer la novela es una fase histórica de la narración, al menos los dos coinciden en que el proceso de naturalización de la novela tal y como la conocemos -estructuralmente hablando- floreció con el advenimiento de la burguesía y surgió con *Don Quijote*.

María Teresa Gramuglio también ha examinado estos aspectos en su ensayo “Una imagen obstinada del mundo”, donde delinea las diferencias entre Benjamin y Saer en relación al concepto de narración y novela. No existe una evolución lineal que de la narración desemboque en la novela. Vale la pena dedicarle una larga cita a su trabajo, porque ella confronta ambas posiciones diametralmente opuestas, y lo explica de una manera didáctica y clara:

En un reportaje poco conocido de 1976, Saer declaraba su aspiración de escribir «narraciones que no sean novelas». Esta distinción, en apariencia algo enigmática, no puede sino evocar las especulaciones de Walter Benjamin sobre narración y novela en el ensayo «El narrador». Sin embargo, su posición es exactamente opuesta a la de Benjamin: para éste la narración vehiculiza una plenitud irrecuperable que ya no sería posible en el mundo moderno debido a la erosión de la experiencia, mientras que la novela sería un género que, ligado al periodismo y otras escrituras del presente, habría venido a suplantarla. Saer, en cambio, más próximo en este punto al Theodor Adorno de «La posición del narrador en la novela contemporánea», considera la novela como un género fechado, asociado al ascenso de la burguesía, clausurado en sus convenciones

formales del siglo XIX (uso exclusivo de la prosa, sometimiento a un rígido ordenamiento temporal-casual, aspiración a una inteligibilidad sin fisuras, etc.) y, sobre todo, sometido a las leyes de la mercancía. (...) Si Benjamin da por finiquitada la narración, Saer hace lo mismo con la novela (2006, 733).

Si el narrador de Saer parece contradecir, en esencia, al narrador de Walter Benjamin, hay que decir que ambos destacan el nacimiento del novelista moderno, gracias a la muerte de la narración. Muere la narración, pero nace el autor moderno, a costa de esa muerte. El personaje-narrador de *El entretenido* es ya la encarnación del escritor moderno, y precisamente el proceso de su escritura en solitario y la reproducción de la obra que escribe gracias a la imprenta (que él tiene en su casa, y que tiene fines comerciales) son los elementos que dan vida a esta figura.

Si existen diferencias entre narración y novela, y entre narradores en Benjamin y Saer, como hemos venido sosteniendo, ambos coinciden por otra parte en la función del novelista. O por lo menos el personaje-narrador de *El entretenido* que escribe su autobiografía es el preludeo del novelista moderno, tal y como lo concibe Walter Benjamin. Además es sintomático que en su anterior oficio -el de actor y comediante-, el personaje-narrador no encuentre la realización plena, y vea la representación de su propia vida como una falsedad, como un *entretenimiento* destinado solo a producir dividendos económicos. Es decir como una empresa comercial.

Si nuestra compañía creaba una comedia basada en los acontecimientos y anunciaba su representación, nos esperaba, sin duda alguna, la riqueza. (...) Yo sabía que nuestro arte era descabellado, y nuestros objetivos, interesados y vulgares, pero la indiferencia es muchas veces la causa secreta de las empresas más sonadas y como compañía, a pesar de sus manejos turbios que lindaban con la delincuencia, era amistosa y leal conmigo, me

comprometí a escribirles una comedia y a mostrarme en los teatros representando mi propio papel (ELE: 130).

Es decir, solo cuando asume su verdadero oficio de autor en las características planteadas desde la modernidad (trabajo en soledad, escritura, y obra convertida en libro mediante la imprenta) alcanza una verdadera realización en su vida. Cuenta una experiencia de vida que ya le resulta lejana; una experiencia que es propia y ajena a la vez; una experiencia que en algunos momentos se torna incierta y que solo cobra sentido mediante el proceso de escritura para la imprenta. El personaje-narrador escribe en aislamiento, no solo físico sino espiritual como corresponde al mito del escritor moderno, ese que presenta el oficio de escribir como el más solitario del mundo.

De noche, después de la cena, a la luz de la vela, con la ventana abierta a la oscuridad estrellada y tranquila, me siento a recordar y a escribir. (...) Mi habitación aparte de una pared lateral llena de libros, está casi vacía; la mesa, la silla, la cama, los candelabros que sostienen las velas, resaltan, oscuros, entre las paredes blancas... (...) Y sin embargo, son estos momentos [la certidumbre metafísica de existir, que el narrador explica de modo poético con frases del estilo de “más que certidumbre, vendría a ser como el indicio de algo imposible pero verdadero, un orden interno propio del mundo y muy cercano a nuestra experiencia...”] los que sostienen, cada noche, la mano que empuña la pluma, haciéndola trazar, en nombre de los que ya, definitivamente, se perdieron, estos signos que buscan, inciertos, su perduración (ELE: 136, 138,139).

Pero fundamentalmente, *eso* que escribe el personaje-narrador –la historia de su propia vida y la de los Colastinés. O mejor, la canibalización de la historia de los Colastinés destinada al consumo como discurso novelístico-, no hay motivo para no pensar, que no se realiza sino

gracias al concurso de la imprenta. Que aunque el personaje-narrador nunca lo dice, ese texto que escribe está destinado también a convertirse, gracias a la imprenta, en un libro.

En los países del norte había visto cómo imprimían y se me ocurrió que yo podía hacer lo mismo, menos por acrecentar mi fortuna que por enseñarles a los que ya eran como mis hijos un oficio que les permitiera manipular algo más real que poses o que simulacros (ELE: 136).

Y aquí es necesario recordar la fracasada pantomima anterior del personaje-narrador (una pose, un simulacro) a la que había sometido su vida cuando estaba en la compañía de comediantes. “Manipular algo más real” es manipular libros, textos escritos y reproducidos por la imprenta. Lo llamado a perdurar tiene que pasar necesariamente por la imprenta¹⁰⁷.

Si como dice María Teresa Gramuglio que el narrador de Benjamín y el de Saer difieren, y en Saer tal narrador se acerca más al narrador de Adorno; lo que queremos decir es que el novelista benjaminiano y el personaje-narrador de *El entenado* poseen muchas características similares que entronizan la figura del autor moderno. Al respecto, si analizamos la conceptualización que hace Benjamín sobre el narrador, vemos que éste aparece inscrito en dos tradiciones -una nómada y otra sedentaria, digamos-, encarnada la primera por el marino mercante (ese que viaja, “que viene de lejos”) y cuenta su experiencia a un público ávido; y la otra, la del campesino sedentario que, en cierto sentido, y para hacer uso de una metáfora

¹⁰⁷ La afirmación corresponde naturalmente al argumento de la novela *El entenado*. En el seminal ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproducción técnica” (1936) Benjamin analiza el tópico desde el ángulo de las diferentes formas de reproducción mecánica. Habla de otras técnicas de reproducción como la xilografía “que hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que con la imprenta se hiciese lo mismo que con la escritura”. Pero básicamente, es la litografía y la impresión litográfica, seguida luego por la fotografía, la que cambia todo en la reproducción del arte. Lo que nos interesa resaltar es que Benjamin hace es un análisis de las diferentes formas técnicas de fijar la imagen, entre las que se cuenta el cine. (Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Trans. Jesús Aguirre. Madrid: Ed Taurus, 1973, Web).

náutica, permanece anclado en tierra. Pese al carácter dual de este narrador que termina en la Edad Media por ser uno solo, lo que unifica sus *estilos*, es la oralidad que se halla presente a la hora de contar sus historias. La fuente misma, se diría, proviene de la épica, de donde el narrador extrae la sabiduría necesaria, la suya propia o la transmitida oralmente, y como el alquimista frente al atañor, la transforma no en oro sino en recuento narrativo.

El narrador benjaminiano transita la vasta geografía de la experiencia, la vivida por él y por los otros, de donde extrae su *material* narrativo. Y este material, su cualidad inherente, es la utilidad, el uso práctico que pueda tener la narración. “El que narra”, dice Benjamin, “es un hombre que tiene consejos para el que escucha”. Este narrador es, en esencia, hijo dilecto de la tradición oral, y fiable en la experiencia que trasmite.

Si la novela *mató* a la narración como dicen Benjamin y Saer –aunque como ya hemos visto ambos difieren en el concepto de novela- entonces el novelista *mató* al narrador. El personaje-narrador de *El entenado*, con su conocimiento del proceso de lectura y escritura, con su trabajo en solitario y la reproducción de su escritura en libro, parece augurar la génesis misma de la novela y la figura simbólica del novelista moderno.

Hemos hecho un breve recuento de los conceptos de narración y de la figura del narrador en *El entenado* como prototipo del escritor moderno. Como hemos visto, la novela de Saer también ha sido estudiada desde la arista del concepto de ficción como una *antropología especulativa*. Gabriel Riera es quizá quien más establece una conexión directa, al punto de que construye una igualdad hipotética entre el concepto de ficción como una antropología especulativa y la novela *El entenado*. Riera escribe:

I propose an elucidation on the term speculative anthropology through a reading of Saer's *The Witness* for which, or from which, this expression seems to have been coined. I

propose a hypothetical equivalence: “*The Witness = speculative anthropology*” or “*The Witness or the concept of fiction as speculative anthropology*” (2006, 77).

Y aunque Riera es claro en considerar las dificultades de tal analogía, vehicula sus análisis en cada uno de los términos del concepto: en “antropología” y “especulativa”, pero sobre todo en explicitar el aspecto jurídico que denota la traducción del título de la novela (*The Witness*) con el original en español mucho más neutral y filosófico (el ente-nada). Nosotros en páginas anteriores hemos sostenido que tal concepto parece calcado para la novela, pero que en nuestra opinión excede los usos de la misma. Cabe recordar que el concepto de ficción como una *antropología especulativa* es homologado por Saer con una suerte de teoría de la verosimilitud de la literatura¹⁰⁸, que es un tópico recurrente en varios de sus ensayos.

La ficción vista como una *antropología especulativa* abarca además una poética del acto de escritura y un compromiso del escritor con su propia obra literaria. Es decir, además de connotar una teoría de lo verosímil y de los recursos de verdad en la literatura, connota una axiología (donde entra lo melancólico y pulsional que ya estudió Julio Premat en *La dicha de Saturno*) de la práctica literaria. En el primer caso, es casi una proclama: la ficción aspira a ser tomada como verdad; y la paradoja de este intento es que se vale de la ficción para ello. Pero, claro está, no se trata de una verdad *positiva*, fáctica¹⁰⁹, sino de una verdad emanada de la propia “concreción textual” de la ficción.

¹⁰⁸ En “El concepto de ficción”, escribe: “La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. (...) La ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción”, Saer, 1998, 12.

¹⁰⁹ Resulta curioso que en la novela *la Ocasión*, precisamente la mistificación metafísica es ridiculizada, y el protagonista humillado por los positivistas de París. Casi que su exilio en la Argentina se debe, principalmente a ese hecho: buscar argumentos contra los positivistas que lo han humillado. Aunque la novela se decanta luego por otros aspectos -la posible infidelidad de Gina con el doctor Garay López y por tal motivo la paternidad en entredicho de Bianco-, el punto de partida de la novela es la malquerencia del protagonista con el positivismo científico del Siglo XIX.

En el segundo caso, el de la práctica literaria, su ejemplo se encuentra disperso entre líneas en varias entradas, donde Saer menciona este hecho a veces de modo indirecto. En su ensayo “Literatura y crisis argentina”, por ejemplo, escribe lo que sería una axiología de los deberes del escritor:

El escritor es, antes que nada, hombre de un único discurso, que nace de sus visiones y que él elabora una y otra vez sin tener en cuenta ni la expectativa de su audiencia ni los cambios de situación. En cierto sentido, la fuerza de un escritor depende de su inmovilidad, de su negación constante al asedio de las ideologías y de las veleidades del poder. Sin estar de ninguna manera obligado a plegarse a la estética del realismo, el escritor debe introducir, a su modo, en la relación del hombre con el mundo, el *principio de realidad*, que desbarata el conformismo enfermo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo. En principio, ningún tema ni ninguna forma le están vedados; la condición primordial sería, más bien, el nivel antropológico en que se sitúa y su capacidad de abandono (1998, 126).

Decimos lo anterior porque la novela *El entenado* está muy cercana a un análisis desde presupuestos *antropológicos*. Pero también hay que decir que las grandes obras de la literatura

Por otra parte, vale la pena destacar que Gabriel Riera, homologando de manera la novela *El entenado* al concepto de ficción como una *antropología especulativa*, y tomando como base a su argumentación los dos ensayos de Saer, “El concepto de la ficción” y “Zama”, se hace unas preguntas muy pertinentes respecto a la significación del término “antropología” por un lado y “especulativa” por el otro: ¿Cómo leerla? ¿dónde poner el énfasis? ¿qué decir del concepto, de la figura del “hombre” de una “antropología” que se dobla en el juego especulativo? y, sobre todo, ¿cómo dar cuenta de los efectos especulativos de la “especulación”? (Riera, Gabriel: 1996, 369).

incorporan por igual esta exigencia. A manera de cierre podemos repasar el andamiaje crítico que ha seguido el camino de la incorporación antropológica en el análisis de *El entenado*.

Principalmente, hay que mencionar el citado ensayo “Los mitos Guaraníes sobre el canibalismo y su relación con *El entenado* de Juan José Saer” de Graciela Ravetti.

Son ampliamente conocidos los acercamientos entre literatura y antropología; entre novelas y cuentos que tienen una temática antropológica (casi siempre de orden caníbal); entre textos que amplifican desde la ficción ciertos mitos prehispánicos; tales nexos han producido a su vez un corpus ensayístico considerable. Se puede citar como un momento inaugural en América Latina, el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, aparecido en mayo de 1928 en primer número de la revista *Antropofagia*. Destaca también la introducción que hace Benedito Nunes titulada “A Antropofagia ao alcance de todos” en la presentación que hace del libro *A utopía Antropofágica* (1990) que recoge la obra completa de Andrade. Pero también en el ámbito académico los estudios de William Arens, de Peter Hulme, de Marvin Harris, de Roger Bartra, de Carlos Jáuregui, se han ocupado así mismo de las conexiones antropológicas y literarias del tema.

Por último, la novela *El entenado* puede ser vista como una cámara de ecos cuyas resonancias textuales se adscriben a presupuestos antropológicos y literarios; pero de igual manera, como lo hemos venido repitiendo en muchas ocasiones, la novela alberga los componentes esenciales de la ficción como una *antropología especulativa* desde un espectro más amplio: la del latido *antropológico* que da cuenta de la condición humana y que solo las buenas obras de la literatura universal son capaces de registrar.

CAPÍTULO 4

GLOSA: LOS ROQUEDALES DE LA MEMORIA

-Si me dedico a la literatura –dijo Barco- tengo que hacerme hábil para las digresiones. La literatura misma es una digresión permanente de la realidad.

Juan José Saer, *Algo se aproxima*.

1. El lugar de la crítica.

Un aspecto curioso en el conjunto de la obra de Juan José Saer (con los diferentes períodos que la crítica ha formulado e incluso calificado de manera general: el período de experimentación de Saer; el período autorreferencial de Saer; el período de madurez, etc.), lo demuestra el hecho de que iniciar una lectura de Saer *dentro* de la academia supone codificarlo bajo los compases de estas sucesivas periodizaciones que marcan, de una manera u otra, las diferentes etapas de su obra.

Ciertamente la crítica ha establecido una cronología *estilística* que se mueve en dirección *ascendente* -de la ininteligibilidad a la inteligibilidad del sentido-, en cada uno de los textos que ha escrito Saer, siendo los primeros los menos legibles y los más complejos en su factura y los últimos lo más descifrables en términos de comprensión. De igual manera, el corpus crítico ha ido configurando una zona geográfica (La ciudad de Santa Fe, Colastiné Norte, Serodino, el río de la Plata, la pampa) y la ha trasladado a una zona literaria (El *nouveau roman* francés, J. L. Ortiz, Benedetto, Borges, Roberto Arlt, Faulkner, entre otros), *zonificando* por así decirlo, el conjunto de la obra narrativa.

Pero la crítica saeriana se ha ocupado también del estudio de la narrativa (descripciones prolijas; vidas de personajes y situaciones que superan el punto final de cada texto en particular

para seguir existiendo más allá de ese punto final; incertidumbre de ciertas situaciones que tienen su desenlace varios libros después) elementos todos que retan la temporalidad y la linealidad argumental de la obra en general; una obra que, vale la pena mencionarlo, requiere ser leída desde la totalidad, aunque su forma expresiva más natural sea la fragmentación.

Hay que reconocer que resulta clarificador disponer de tal andamiaje de estudios críticos sobre la obra de Juan José Saer, sobre todo porque se trata de un escritor que nunca fue un fenómeno de ventas como si lo fueron los escritores del llamado *boom*. Este corpus crítico se han ido consolidando, a tal punto que ya hay nombres insoslayables al momento de iniciar una *lectura* crítica sobre la obra de Saer, y que representan por así decirlo una marca registrada en tal sentido: Julio Premat, Alberto Giordano, María Teresa Gramuglio, María Bermúdez Martínez, Graciela Montaldo, Dardo Scavino, Beatriz Sarlo, Arcadio Díaz Quiñonez, Gabriel Riera, Noé Jitrik, Jorgelina Corbatta, Miguel Dalmaroni, para citar solo a unos cuantos.

A lo largo de estas páginas hemos venido destacando el libro de Rafael Arce *Juan José Saer: la felicidad de la novela* (2014) lo mismo que apartes de su tesis doctoral del mismo nombre (2011), donde un poco a contravía del *establishment* de la crítica saeriana, Arce pondera el hecho de no seguir “saturando de sentido” a Saer en una labor que se repite sin fin, sino que apuesta más bien por “restituirle su *inoperancia*...des-sedimentar las constantes capas de significación que vienen a adherirse sin ningún conflicto” a lo largo de su obra. Se puede decir que Arce lee el conjunto de la obra saeriana como un campo de fuerzas donde nada estable hay, salvo las agrupaciones naturales que la propia interrogación del crítico formule. Así, no hay una periodización estándar de la obra de Saer, sino “ciclos” que “no son fijos, una obra puede

formar parte de un ciclo y de otro; son relaciones que las obras mismas van estableciendo” (Arce: 2011, 21, 23)¹¹⁰.

De modo que esta aparente inestabilidad de “la fuerza *compositiva* del ciclo” como la llama Arce, carece por tanto de un centro, más bien se halla sujeta a la atracción que ejerza el grupo de obras sobre el conjunto total. Arce parece detenerse, no en la obra en sí, sino el movimiento que antecedió a la obra. No en el momento óptico de la narración saeriana, sino por el contrario en los mecanismos que hacen evidente ese momento óptico: “Ver el ver”¹¹¹. Echa la culpa, junto con Beatriz Sarlo, a la persistencia del elemento poético en la narrativa de Saer, que muestra esa “resistencia a la legibilidad” de la que tanto ha hablado la crítica, entendiendo esta presencia de lo poético en lo narrativo como un hecho inmanente a la producción saeriana, es decir como la “disolución del sí-mismo, de lo novelístico en lo poético” (Arce: 2011, 19, 39)¹¹².

Es un análisis interesante pues ambos campos -lo poético y lo novelístico- más que ámbitos excluyentes confirman zonas complementarias; cada cual con su propia autonomía. Si nos diéramos a la tarea de cambiar la palabra “ilegibilidad” por “inmovilidad”, ¿se podrá afirmar que la narrativa de Saer -donde la percepción es por así decirlo *el punto de fuga* donde se apoya el cuadro completo-, no termina siendo una resistencia al movimiento? “Percibir significa inmovilizar” decía Bergson (1987, 83).

No se representa la realidad, a menos que se acuda a una serie de escenas discontinuas, de momentos estáticos que contengan una duración que nada o poco tiene que ver con la *durée*

¹¹⁰ Rafael Arce. Citas tomada de su tesis doctoral, 2011.

¹¹¹ “Sucede más bien que el narrador saeriano ha suspendido su conocimiento (...) y se limita a *decir lo que ve*. No *describir lo que ve*, porque ya la idea de descripción presupone que hay *algo* (un objeto) que posee determinadas cualidades”. (Arce: 2011, 45. Tesis doctoral)

¹¹² Rafael Arce. Tesis doctoral, 2011.

*réelle*¹¹³. En general, se puede afirmar que esta *durée réelle* sería el verdadero reloj que mide los instantes de la conciencia, la clepsidra que en su tránsito de arena computa, no el tiempo real como tal, sino la representación de ese otro tiempo que articula el pasado con el presente, casi de modo simultáneo, pues en Bergson (como en Proust) la noción de espacialidad de la conciencia no existe.

Si el mundo es difícil de percibir en su totalidad y la percepción difícil de comunicar, estamos en presencia de un doble juego de representación imposible. La única herramienta con la que contamos, nos dice Saer, es la memoria y la experiencia. (1986, 17). Si en Bergson la conciencia individual dota de un sentido la realidad, en Saer este sentido solo es posible mediante el concurso de esta dualidad inseparable de la memoria y de la experiencia.

Cayendo de lleno en *Glosa*, sobre esta novela se ha escrito bastante, aunque no lo suficiente. Si sobre *El entonado* han corrido ríos de tinta, sobre *Glosa* (y se entiende por qué) la crítica ha sido más bien parca a la hora de esgrimir un análisis¹¹⁴. Partiendo de la concepción (negadora de toda autorreferencialidad), de que en “Saer lo que se escribe no es la percepción, sino lo que la interrumpe” (visto este movimiento además como un gesto afirmativo de su prosa), y diferenciando además entre narración y acontecimiento, Gabriel Riera, por ejemplo, encamina la lectura en dirección a cuestiones de heteroglosia del lenguaje, auscultando la polisemia del

¹¹³ “En el acto de la percepción captamos algo que supera la percepción misma, sin que por ello el universo material difiera o se distinga esencialmente de la representación que de él tenemos. En un sentido mi percepción es completamente interior a mí, puesto que contrae en un momento único de mi duración, lo que por sí mismo se repartiría en un número incalculable de momentos”. Para Bergson, si se suprime la conciencia individual que tengo sobre el universo material, es decir si se suprime la *durée réelle* que es mi impronta personal sobre las cosas, éstas vuelven a recuperar su tiempo, el tiempo medible por las ciencias. De acuerdo con Bergson, resulta imposible, por ejemplo, medir sensaciones. *Bergson, Henry. Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, 83.

¹¹⁴ Como si fueran dos pilares narrativos del conjunto de la obra de Saer colocados por primera vez juntos, se encuentra la excelente edición crítica realizada por Julio Premat de estas dos novelas. *Glosa- El entonado*. Juan José Saer: edición crítica, Julio Premat, coordinador, 1ª edición. Colección Archivos: Francia, 2006.

término y las múltiples connotaciones que pueda tener la palabra *glosa* en la novela *Glosa*. Y se pregunta: “¿Dónde comienza *Glosa* y dónde la glosa que da el nombre al relato?” (Riera: 2003, 93, 97)

Sarlo, en la página 154 de la novela acaba por descubrir de golpe el destino final de ciertos personajes (Leto, el Gato, Elisa) que seguían viviendo en un tiempo de puntos suspensivos, pues Saer los había dejado paralizados en ese horizonte de incertidumbre más allá de todo tiempo, más allá de todo punto final. Se trata de vidas suspendidas, en fin, dejadas como cabos sueltos de un proyecto total, como si el sentido verdadero permaneciera oculto, y la tarea tanto del lector como del crítico fuera unir estas discontinuidades y *cerrar* la historia. Así, resulta ahora que de un plumazo, el narrador de *Glosa* da cuenta de estos personajes, de sus trágicos finales, con lujo de detalles. De golpe nos enteramos, con cierta sorpresa, de la muerte de Ángel Leto -vía *pastillita* de cianuro- este personaje que en su juventud fue tenedor de libros en *Glosa*, y en *Cicatrices* (aunque no quede muy claro, Saer dice que no se trata del mismo personaje) redactor de las condiciones meteorológicas y periodista de judiciales para la *Región*, y en su madurez guerrillero. “Para Leto, entre *Cicatrices* y *Glosa* lo que pasó fue la historia de la Argentina”, escribe Sarlo (2007, 294).

Gramuglio hace notar que en *Glosa* “la narración en tercera persona combina el relato de una caminata que es rectilínea en el espacio y sucesiva en el tiempo con interrupciones que ramifican el curso narrativo, introduciendo versiones, recuerdos, pensamientos, hechos del pasado y anticipaciones del futuro” (2006, 738). Como si a la narración nodal –la caminata de veintiuna cuadras de los dos personajes- le siguiera un enramado de digresiones, regresiones, y elipsis narrativas, si pensamos la avenida San Martín donde transcurre la acción *presente* de la

novela como el tronco de un árbol¹¹⁵ por donde transitan los personajes (Leto, el Matemático, y hasta cierto punto Tomatis) y el conjunto de historias que de ellos se derivan como las ramas que apenas se van *desglosando*.

En tal sentido, la narración saeriana puede ser catalogada de *rizomática*,¹¹⁶ dada sus múltiples conexiones, la carencia de jerarquías, y la falta propiamente dicha de un centro fijo. Es, para resumirlo de algún modo, una narración que solo encuentra su movilidad en la obra total. No posee un sentido: posee un campo de sentidos que deviene en multiplicidad de líneas, de personajes y de historias.

La anterior afirmación exige, por otra parte, un aclaración: esta multiplicidad opera siempre en dos direcciones: como serie o como círculo. Bajo esta perspectiva, ¿cómo debemos interpretar el conjunto de la obra narrativa de Saer? ¿Acaso como una alambicada sucesión de textos que se expanden de modo lineal, que crecen como una agrupación superpuesta, debido a su propia gravedad interna; o por el contrario, como un ciclo de textos que vienen a conformar,

¹¹⁵ La metáfora del libro-árbol ha sido largamente trabajada en la literatura. Deleuze-Guattari, por ejemplo, critica la idea del libro-raíz, y se opone a la idea de que el libro sea una imagen del mundo. “El árbol ya es la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico como bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva (los estratos del libro)”. Sin embargo, “el mundo ha devenido en caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, cosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz. Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentada” (Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trans. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 6ª ed., 2004, 11, 12).

¹¹⁶ Lo múltiple de la narración en Saer no proviene de las capas de significación. Proviene de las conexiones que saltan de un libro a otro, de los personajes cuyas vidas quedan suspendidas en un libro y finiquitadas en otro. En tal sentido hablar de un *orden* narrativo, o de una estructura narrativa como si se cuantificara de menor a mayor, de ilegibilidad a legibilidad mayor a menor en la obra de Saer, presupone una jerarquización que el conjunto total niega. En su afán múltiple, la obra de Saer no calca, sino que es un mapa. Lo *rizomático* en Saer apunta a este sentido. Deleuze-Guattari categorizaron el rizoma como un sistema múltiple, sin tronco principal ni jerarquías, sino como una totalidad donde cada parte, cada conexión, es fundamental para la otra. “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo (...) Las multiplicidades son rizomáticas (...) Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras (...) El rizoma es una anti genealogía (...) Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo” (Deleuze-Guattari, 12-17).

ya con la muerte física del escritor, el cierre o un círculo definitivo de una totalidad? ¿Es el *universo* saeriano de historias y personajes algo que carece de una unidad, es decir estamos en presencia de un universo descentralizado, casi desterritorializado para valernos de la terminología deleuziana-guattariana? Cuando se habla de una narración *inmóvil*, el movimiento se lo procura la obra como totalidad, por ejemplo, no solo se habla de textos que se apoyan en otros textos –textos que crecen como crece la hiedra sobre una pared hasta cubrirla totalmente– sino también de *errancia* dentro de los propios textos.

Desde esta perspectiva, baste citar por ejemplo, el nomadismo ciudadano del Juez López Garay en *Cicatrices*; esas constantes salidas sin propósito alguno que realiza el juez en su automóvil recorriendo la ciudad, como si la narración fuera un aparato de proyección cinematográfica, donde las imágenes se agrupan, no para formar una unidad, sino justamente para deshacerla, para robarles su cohesión interna. No existe allí un punto fijo: existe solo una multiplicidad de lugares que se conectan de acuerdo con una lógica que es únicamente la de la imagen.

Garramuño *lee* la novela como una imposibilidad de representar la experiencia, siendo esta imposibilidad “el argumento mismo de la trama”. Destaca que esta imposibilidad problematiza lo real, no la forma de narrarla. *Glosa* “intenta recomponer una experiencia”, pero no porque exista un divorcio con ella, sino porque la prosa es incapaz de representarla. “*El entenado* y *Glosa* cambian la lectura de Saer, la lectura que la crítica ha hecho del texto-Saer y la lectura individual de cada novela particular anterior a esta gran divisoria en la obra saeriana” (2006, 711, 713, 721).

De manera que, es como si las novelas de Saer se leyeran en el pasado y en el porvenir al mismo tiempo; donde para buscar el hilo conductor de un argumento, su *lógica* digamos –la

razón de por qué un personaje piensa como piensa y actúa como actúa-, hubiera que vulnerar la temporalidad lineal, y hacer saltos hacia el pasado en el presente y lo contrario; no solo en una novela misma, sino de una novela a otra que incluso hasta *ese momento que no existe porque aún no se ha escrito*.

Aunque justo sería afirmar, por otra parte, que el engranaje teórico sobre el cual gira este particular análisis de *Glosa*, carece a su vez de un centro, atendiendo al cúmulo de fragmentos que la novela en cuestión, para nada lineal, lanza a la conciencia del lector. Lo primero que salta a la vista es el *vis-a vis* entre memoria y experiencia.

Hemos dicho que en Saer, memoria y experiencia forman una dualidad inseparable. Eso no quiere decir que ambas compartan cargas equitativas. En *Glosa* existe, a nuestro parecer, una preponderancia de la memoria sobre la experiencia; o para decirlo de otro modo, una preeminencia de eso que Bergson llamaba la *durée réelle* sobre lo real. Es imposible *narrar* la experiencia en su totalidad sino es a través de escenas fragmentarias, que alumbren de manera relampagueante el hilo de los acontecimientos, aunque en la intermitencia de tal procedimiento, las escenas resulten deudoras de la intemporalidad de la memoria. La literatura, se sabe, no puede narrar la realidad, porque lo real “*es irrepresentable*”. (Garramuño: 2006, 711).

Existe una mediación traumática entre este querer representar lo real y esta imposibilidad que toca el corazón mismo del lenguaje. Quizá el poeta roce esta totalidad de lo real que contradictoriamente es solo sugerida, nunca enunciada; pero el narrador siempre estará a expensas de sus propios límites, que en Saer son los límites de la narración misma. En el narrador saeriano, dice Arce, “percepción e interpretación son inseparables” (Arce: 2011, 45)¹¹⁷.

¹¹⁷ Rafael Arce. Tesis doctoral, 2011.

2. Retrato del narrador.

El narrador se aferra a la narración como la única forma de justificar lo que cuenta o como un único modo de dejarse contar por lo que cuenta. El narrador en Saer siempre es *potencia*. En estado larval se va alimentando a su vez de lo que cuenta o ha contado anteriormente, y de este sustento narrativo y cíclico produce a su vez el *material*. ¿Qué es el *material*? Es lo que *literariamente* aparece mediante la literatura. Poco importa que exista una lógica y una comprensión para el agente externo –el lector– como si se diera por sentado que todos los detalles y destinos de los personajes fueran simples accesorios; o como si esa narración *abierta* algún día fuera a cerrarse y todo en ella ocupara –personajes, situaciones, historias– por la fuerza de la gravedad interna del proyecto, el lugar que les corresponde.

Pero este narrador *larval* que engulle la narración misma, propone también una reflexión sobre los límites de propio acto narrativo, al tiempo que formula una metáfora sobre el *material* (la pampa, el Río de la Plata, el asado, la amistad, la infidelidad, los procesos autoriales, la guerra sucia y la dictadura argentina, la industria cultural, etc), es decir, lo que conforma una zona geográfica y literaria.

En *La ocasión*, el narrador cuenta la historia de Bianco. Pero la historia de Bianco es de algún modo también, la historia de la pampa y la historia del río de la Plata; y la dicotomía entre civilización y barbarie queda apenas sugerida por el narrador al presentarnos a Bianco como la encarnación de lo europeo y a Juan¹¹⁸ –el hermano del doctor Garay López–, como lo más cerril, salvaje y vicioso de esas tierras. Juan es rudo, diestro con el caballo, putero, y sobre todo, tiene el poder de intimidar a los demás. Es la encarnación del gaucho. Lo contrario a su hermano, el

¹¹⁸ Se llama *Juan*, como Juan Facundo Quiroga, el político gaucho, uno de los protagonistas de ese *collage* que es el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. ¿Vínculo o simple coincidencia? Más adelante volveremos sobre este asunto.

doctor Garay López es educado, y siempre ve en Juan una *amenaza*. El parto de Juan produjo la muerte de la madre de ambos hermanos. Así, por una parte está el gaucho pendenciero en la figura de Juan, el ciudadano educado en la figura de Garay López, y el europeo inmigrante en la figura de Bianco. ¿Y no es este un cuadro demográfico de la Argentina de finales del XIX y principios del XX? Pero también está la pampa como territorio narrativo que *alimenta* al narrador. Y los conflictos entre los pobladores de esa vasta llanura relatados tangencialmente por el narrador, entre aquellos que quieren dejar la tierra para apacentar el ganado -como Juan, el hermano del doctor Garay López- y los europeos recién llegados cuya meta es aprovechar la tierra para sembrar trigo –como Bianco que encarna el espíritu comercial.

Cabe destacar un momento de la conversación entre Garay López y Bianco. Los dos están hablando en medio de la pampa, con la vastedad de la llanura ante sus ojos, cuando de golpe aparece Juan con su grupo de hombres, y es como si Garay López y Bianco presenciaran la alucinación, el horror y la fascinación por lo salvaje.

-Es él, con sus gauchos. Mire, Bianco, mire, son como animales –murmura Garay López, tironeándolo con disimulo de la manga de la camisa- Me privó de la madre al nacer. Bianco percibe en la expresión de Garay López el horror, un odio del que no están ausentes el desaliento, la tristeza, (...) ya ha aprendido a dominar sus emociones, para que en su cara que el sol de la llanura no logra oscurecer, no aparezca la fascinación que despierta en él esos siete u ocho jinetes que avanzan (...) Con dificultad Bianco reprime su respeto maravillado por esa especie de fuerza que emana del grupo, los ve exteriores, de una sola pieza, extranjeros a la piedad y a la vacilación, idénticos al soplo que los mueve, capaces de fidelidad y de violencia, sin que, igual que para los pumas y serpientes, violencia y fidelidad signifiquen nada para ellos (LOC: 107, 108).

Se encuentra allí el espacio de lo civilizado con el espacio de lo salvaje. Es casi la misma atracción-repulsión que siente en otro ámbito Domingo Faustino Sarmiento cuando describe a Juan Facundo Quiroga en capítulo 5, “Vida de Juan Facundo Quiroga” en el *Facundo*. Esa lucha contra el tigre que le valió el apodo de *Tigre de los Llanos*; las características frenológicas y anatómicas del político gaucho; la estampa innata del líder, y su carácter tan montaraz como el de algunos animales. “¿No es ya el cuchillo el que va a desafiar la sociedad entera?” se pregunta Sarmiento cuando Facundo abofetea al maestro, a la vez que describe a esa encarnación del carácter indomable y el atraso (1985, 82).

Pero por otra parte, ¿no hay allí cierto miedo y cierta fascinación mezclada por ese horizonte salvaje de hombres inmunes a la piedad y a la violencia? Más allá del paralelismo entre Juan Manuel Rosas y Facundo –encarnación de lo salvaje-, Sarmiento construye un edificio singular, de horror pero también de hechizo, sobre la figura del político y gobernador gaucho, perteneciente al partido Federal. Y al igual que el personaje de *La ocasión*, el doctor Garay López, Sarmiento¹¹⁹ es un hijo de la provincia y del campo -no de la capital-, que entroniza como prototipo de la civilización a Europa y Estados Unidos como modelos de desarrollo en lo exterior. Y afirmamos esto porque ¿no es curioso que el mejor amigo de Garay López sea un europeo recién llegado a la Argentina y con quien traba amistad nada más conocerlo, además de mantener con él charlas ilustrativas sobre ciencia y arte? ¿No se comunica Garay López con Bianco en un lenguaje lleno de rebuscados extranjerismos?

No estamos sugiriendo que Garay López sea un modelo *sarmentino*, ni más faltaba, solo que el narrador saeriano a la vez que engulle la narración y problematiza el acto narrativo, presenta una serie de metáforas temáticas que tienen ecos en lo más profundo de la tradición

¹¹⁹ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) nació en San Juan, capital de la provincia de San Juan.

argentina. Al final de la novela, Juan “el animal salvaje capaz de salir de noche, para reivindicar la total soberanía de su deseo” acaba por entablar amistad con Bianco que “le enseñará a estos gauchos asesinos a fabricar ladrillos, y por primera vez en su vida será capaz de ver un poco más allá de su absurda fijación monomaniaca con el ganado, aceptando que los miles y miles de extranjeros que están llegando al país pueden sembrar un poco de trigo en el borde de sus campos...” (LOC: 242, 243).

Se trata, en verdad, de una entrada insignificante de *La ocasión*, pero allí el narrador saeriano deja su impronta. Digamos que se detiene en los procesos mismos del acto de escribir *consumiéndolos* a medida que los relata (de ahí la repetición de escenas; las descripciones prolijas; la obsesión por el cromatismo del escenario sobre el que se mueven los personajes; la insistencia en no avanzar, la regresión de imágenes, etc), pero a la vez su *material* despliega los componentes esenciales de la cultura argentina. “Varios elementos histórico-culturales asociados a la llanura se hacen presentes en la novela: el malón, el gaucho, los caballos, el viajero inglés, los duelos... Pero para de nuevo distanciarse desde una mirada cuestionadora y desmitificadora...”, como dice María Bermúdez Martínez (2001, 212).

Estos elementos histórico-culturales se hallan presentes en la obra saeriana, mientras los mecanismos de escritura que los ponen de manifiesto se encuentran enfrentados a su propia imposibilidad de representarlos, y de paso de representarse ellos mismos. Existe una recurrencia de temas en la narrativa de Saer que dicen mucho del *material*, en una narración que tiende a consumirse en los meandros de su propia creación. “Si hiciéramos un recorrido de los asados que se cuentan en sus libros –o su versión simétrica, las comidas en las parrillas de la costa y en las fondas de la ciudad y los encuentros para beber en los bares- encontraríamos quizá el núcleo utópico de la obra de Saer” (Piglia: 2010, 88).

Por supuesto, estas elucidaciones no son concluyentes y podemos encontrar un abanico de pronunciamientos en otra dirección por parte de la crítica que se ha ocupado extensamente del problema. De cualquier manera, el narrador saeriano trabaja la inadecuación entre la representación de la realidad y los mecanismos formales que tiene la literatura para ello. Traza un camino donde lo preponderante es la falta de un centro claramente definible, de ahí que hayamos colegido que la narración en Saer es en tal sentido rizomática. Tal tensión por la falta de un centro no puede significar sino conflicto. Conflicto con la forma. Conflicto con la narración misma –que en Saer resume lo verdadero.

La crítica ha apuntado a la resolución de esta aparente contradicción aduciendo que en Saer existe una preponderancia de la poesía sobre la prosa –aunque la prosa sea el elemento por el cual se manifieste la poesía-; o una suerte de *prosa poética* señalada no como una cúspide narrativa a la que aspiraría todo escritor, sino como la señalización de una carencia de la prosa misma, de una despreocupación por sus límites –de ahí su aparente ilegibilidad-, cuando en realidad se trata de una alternación de ambas.

Su propia escogencia de la novela –una relación que nunca dejó de ser problemática para Saer, incluso contradictoria con su presupuesto estético de escritor, hecho que atestigua en varios de sus ensayos¹²⁰- deviene del *pragmatismo* de la prosa. Quizá esta contradicción entre el estatuto de la poesía como fin, y el estatuto de la prosa como medio –que Saer resuelve mediante un símil económico: la prosa resulta más *rentable* cuanto mayor sentido y claridad suministra, y está fundada en la noción de *cantidad* y *calidad* de sentido; mientras que la poesía moderna se resiste a esta fórmula del consumo masivo, de ahí que haya sido sustituida por la canción

¹²⁰ “Prosa: instrumento de Estado. (...) De todas las artes, la novela es en la actualidad la más atrasada”. (Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Argentina: Seix Barral, 1999, 57, 58).

popular¹²¹- produzca en su propia obra la trasgresión: esta negación constante de la prosa en la prosa mediante el recurso de la poesía.

Sin embargo, como bien apunta Arce, “la elección de la novela tiene su origen en un rechazo o abandono, que marcará toda la obra de Saer: el de la poesía” (Arce: 2011, 18)¹²². No obstante, no se puede desligar lo *poético* como un renglón aparte, ni siquiera como consecuencia o búsqueda en la prosa de Saer, sino que lo poético y lo prosístico se prestan elementos, comercian carnalidades.

3. Memoria y experiencia.

Pero *Glosa* suscribe la interdependencia entre memoria y experiencia. En cierto sentido, la propia memoria es suficiente para crear experiencia y quizá el único vehículo del que dispone para ello sea entregarse al acto narrativo. Si narrar es buscarse en lo narrado, si el narrador *nace* en la narración y no antes, si es “*lo que viene después*” y su origen hay que ir a buscarlo, en lo que Arce llama, “*la voz fenomenal*” del narrador, entonces lo que anticipa todo el movimiento es la memoria y lo que resulta de ese movimiento es la experiencia de narrar¹²³.

En tal sentido, la experiencia es subsidiaria de la memoria en la narrativa de Juan José Saer porque es el sujeto real el que a cada momento se borra, se diluye, mientras que la memoria, como una mancha indeleble permanece, resulta siempre lo imborrable. Quizá la voz

¹²¹ Saer. *La narración-objeto*, 60, 61.

¹²² Rafael Arce. Tesis doctoral, 2011.

¹²³ Arce apunta que Saer, citando argumentos y frases de novelas anteriores, construye un programa narrativo. Así en citas de “A medio borrar” ya está de algún modo presente *La Ocasión*, y en *Glosa* se encuentra *El entenado* (Arce: 2011, 59).

Pero el rumor o sueño orgiástico y caníbal del juez Ernesto López Garay en *Cicatrices* es casi el mismo que presencia el grumete en *El entenado*. Palabras más palabras menos, son las mismas escenas en distintas novelas. En *Cicatrices* su existencia es de orden puramente onírico. En *El entenado* se trata de una búsqueda de trascendencia espiritual.

narrativa no sea la del sujeto propiamente dicho sino la de su *durée réelle*.¹²⁴ Fragmentos de conciencia que chisporrotean y asaltan la mente de los personajes y en su despliegue contribuyen, en un presente lleno de fisuras, a aglutinar elementos de un pasado que se materializan o cobran vida mediante los recuerdos, las asociaciones libres, los temores, las dobleces del pensamiento, en un continuo fluir del pasado en el presente, a través de la conciencia permeable como un único vínculo.

La puntualización bifronte realizada por Rafael Arce del acto narrativo en la prosa de Saer resulta en verdad muy útil: por una parte el cuerpo del narrador; pero por otra, su conciencia narradora. “La conciencia narradora sería anterior al cuerpo del narrador, anterior, por lo tanto, al propio *yo*” (Arce: 2011, 33)¹²⁵.

Más como una toma de conciencia *borrosa* del narrador¹²⁶, la narración es en sí una *durée réelle* autónoma, una conciencia independiente y atemporal que se abre paso en la mente del narrador y que en su curso va, con mérito propio, apoderándose por igual, como si se tratara de una peste contagiosa, de la mente de los personajes. O, para decirlo con otras palabras, como si estos personajes no tuvieran más remedio que subordinarse a ese flux narrativo de la conciencia. Pero lo preponderante de esta segregación continua del pasado en el presente, de este juego de ambivalencias y fragmentaciones, es el hecho de que la sutura que recompone las partes es principalmente la memoria y no la experiencia como tal, entendida ésta como la incidencia de los fenómenos reales sobre la vida de los personajes. Más que querer saber *quién* es el narrador de *Glosa*, la pregunta a formular sería *cómo* narra el narrador de *Glosa*, y por qué narra cómo

¹²⁴ Ver nota 111.

¹²⁵ Rafael Arce. Tesis doctoral 2011.

¹²⁶ Rafael Arce comienza el primer capítulo titulado *La voz fenomenal* de su tesis definiendo al narrador saeriano: “El narrador saeriano es aquel que dice: *Ahora estoy aquí y vislumbro*. La narración comienza, si es que comienza, con una toma de conciencia *borrosa* de su narrador” (2011: 26). Y en su libro, define al narrador saeriano como “una *voz fenomenal*” (Arce: 2014, 48).

narra. O en últimas, para *quién* narra. ¿Y cuál es, en últimas, el significado de todo este proceso entre narración y texto?

El primer párrafo de *Glosa* se abre sobre la imprecisión de un evento (la fecha, mes y año de la caminata de Leto y el Matemático por San Martín hacia el sur). Esa vaguedad sobre la exactitud del suceso no tiene importancia (“qué más da”, nos dice el narrador), lo que tiene importancia no es la exactitud histórica, sino la anécdota que va ser contada.

Por otra parte, esta anécdota se centra en la propia memoria omnisciente del narrador que engulle las memorias de Leto y el Matemático; y va reconstruyendo la historia de los dos personajes, los pormenores de la caminata, las asociaciones libres que *distraen* sus mentes, las características físicas de ambos; pero sobre todo el ritmo de la narración lo marca el recuerdo de un suceso reconstruido a su vez a partir de la memoria del Matemático (el cumpleaños de Washington Noriega); y no de la experiencia vivida puesto que ninguno de los dos personajes estuvo presente.

¿Por qué este hecho, en apariencia tan baladí, resulta tan importante y ocupa casi toda la novela? Porque *sirve* al narrador como pretexto para ejercer la narración y perderse en los meandros de la memoria tanto de Leto como del Matemático, pero sobre todo en los resortes de su propia escritura. Si se lo mira bien, el texto está adosado de muletillas, de pausas, de digresiones, y de enjuiciamientos de su propia labor como narrador. Incapaz de atenerse a un centro o a un eje, el narrador se borra en ese juego de versiones y regresiones, de una temporalidad que avanza o retrocede al vaivén de la memoria de los personajes y de su propia autonomía como narrador.

Leto baja del autobús envuelto en sus propios pensamientos (La relación de su madre con Lopecito; el suicidio de su padre). Encuentra al Matemático que también se halla envuelto en sus

propias preocupaciones personales (la humillación sufrida a manos del poeta; las relaciones problemáticas con su hermano; su militancia política), y lo que *suspende* estas dos asociaciones libres, es la narración de un suceso (por parte del Matemático) cuya experiencia, ni el Matemático ni Leto, han vivido. *Viven* la experiencia mediante la reconstrucción que procura la memoria y la proyección del hecho no-vivido mediante el lenguaje.

Ahora, también, desde que empezaron a recorrer juntos la calle recta, por la vereda de la sombra, un nuevo lazo, impalpable, los emparenta: los recuerdos falsos de un lugar que nunca han visitado, de hechos que nunca presenciaron y de personas que nunca conocieron, de un día de fin de invierno que no está inscripto en la experiencia pero que sobresale, intenso, en la memoria... (GLO: 92).

En esta misma línea, el eje de la novela es la reconstrucción mental de un acontecimiento a partir de la memoria (propia y de otros). El marco general de la novela es la *caminata* de veintiuna cuerdas de estos dos personajes; pero ello es el punto de partida de un mundo que se despliega paralelo, un mundo que es un pretexto del narrador para narrar su imposibilidad de narrar.

4. Memoria y fragmentos.

Una vez que se está en presencia de la memoria como depositaria de la verdad, la experiencia recula, pierde su carácter probatorio. La memoria es, como la narración, siempre especular en Saer y tiene que ver con “ese espejo un poco cóncavo tal vez, o plano, qué más da, en el que ciertas imágenes familiares, gracias a las cuales el universo entero se acoge a la continuidad, por momentos claras y por momentos confusas, con un ritmo ingobernables que le es propio, fugitivas, se reflejan” (GLO: 228).

En la memoria se reflejan “esas imágenes familiares” que conforman la experiencia. Tanto es así que el final de *Glosa*, es una proyección de la vida de Leto, no como experiencia sino como memoria del narrador que cuenta los sucesos. Porque el narrador de *Glosa* –esa voz dubitativa, cuasi comediante- no solo lo ha matado de un plumazo en páginas anteriores, como si dijera *¡qué más da!* –a él y a varios personajes más- sino que luego cuenta con maestría inigualable los detalles de la muerte.

Y es curioso, porque este narrador indeciso, que pone en tela de juicio su propia autoridad narrativa, termina por adquirir al final una maestría inigualable de la que todo el tiempo hace alarde que carece. Frases del estilo de... “Y cinco días antes de todo eso, es decir del velorio, Lopecito, etc., ¿no?, como veníamos, o venía, mejor, el que suscribe, ¿no?, diciendo...” (GLO: 70).

La novela es una antología de este tipo de frases dubitativas, vacilantes. Se trata de un narrador que, en suma, no solo usa muletillas y lugares comunes *ex profeso*, además de permitirse titubear todo el tiempo sobre lo que narra, sino que cuenta los sucesos en *cámara lenta*, como si hubiera necesidad de desgastar la imagen, de borrarla (*borrar* es descentrar, torpedear todo asomo de centro, en esta novela).

Cuando Leto va caminando se encuentra en un lugar determinado, pero a medida que se mueve cambia el centro, porque el centro es él. “Está sumergido en ese horizonte y es, al mismo tiempo, su centro; si, de golpe, desapareciese, el centro cambiaría de lugar” (GLO: 118). Pero no es solo Leto: son todas las imágenes que el narrador va describiendo. La crítica ha destacado *in extenso* este concepto de *borrar* en Saer. ¿Qué es lo que se puede *borrar* y que es lo *imborrable*? “Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros” dice Pichón Garay en *A medio*

borrar, “los que mientras camino hacia la estación, van quedado atrás, retrocediendo, sino yo, más bien, lo que se borra, gradual, de esas esquinas, de esas calles” (CC: 173).

Lo que se borra es lo que deja de ser visible para la realidad, lo que se oculta para esa *cámara* que narra o ese observador-personaje que se encarga de registrarla. Lo que se borra es el *narrar* mismo en últimas. Borrarse es ausentarse, dejar la escena. Como hemos visto, Piglia aduce que narrar en Saer es la tentativa imposible de borrar la realidad y por tanto a la imposibilidad de narrar lo real (2010, 91).

En otra vuelta de tuerca, Mirta E Stern vincula el *borrar* en Saer, en dos niveles textuales diferentes:

Uno temático, representado por la obsesión común a la mayoría de los personajes que recorren los relatos, la cual consiste en borrar, suprimir o eludir una determinada realidad (histórica, política, afectiva, etc.), o las huellas de su elisión, compensando dicha pérdida mediante su sistema de formaciones sustitutivas, en el que la literatura ocupa un lugar de privilegio; y otro que afecta a la auto-representación del narrador y del acto de escritura, y en virtud del cual el relato remite especularmente a sí mismo, a través de la puesta en escena de estas instancias, es decir, a través de la transcripción lineal de escribir borrar escribir... que reproduce el modo en que opera el trabajo sobre la palabra (1984, 20, 21).

En *Glosa*, creemos, es este procedimiento no es excluyente sino complementario. Porque el narrador de la novela opera a la vez sobre la realidad de los personajes como sobre la producción textual de lo que narra. Es un narrador que sabe que puede narrar, que narrar es hilar una frase con otra, pero que de modo concluyente se resiste todo el tiempo a hacerlo, tal vez porque en calidad de dispositivo, carezca de una verdadera conciencia para hacerlo. O como si la única forma de narrar que tuviera el narrador fuera no-narrar.

En tanto dispositivo¹²⁷, solo queda su *durée* como ese otro dispositivo –éste si mecánico- en la novela de Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940) donde las imágenes de Faustine y Morel, así como la de los otros habitantes de la isla, son producidas por un mecanismo (aparato mixto donde convergen la cámara fotográfica, el fonógrafo, el cinematógrafo, la radiotelefonía, etc.) que se repite y se repite formando imágenes y una historia. Hay que recordar que ese fugitivo narrador, enamorado para más señas de Faustine, se hace grabar –como si desdeñara el mundo real- con la esperanza de entrar en ese mundo *virtual* y eterno, que es a la vez su manera personal de sembrar su propia imagen en ese mundo de imágenes perfectas. O como dice el mismo Saer en su ensayo “La invención de Morel” (1973), el verdadero problema que plantea la novela es el de “la fugacidad de la existencia y la conciencia desdichada que esa fugacidad supone” (1998, 176). Pero hay que reconocer que el ensayo es, ante todo, una reflexión sobre las diferencias entre lo real y lo verosímil, y sobre la necesidad de juzgar la literatura mediante criterios de verosimilitud y no de verdad.

Volviendo a los dos personajes principales de *Glosa* -Ángel Leto y el Matemático- éstos han modificado su experiencia personal, incorporando a su memoria –vía narración fragmentaria- el relato de un suceso del cual ambos han estado ausentes. La situación clave para nosotros es que toda la narración está basada en esta *ausencia* de la experiencia y en la construcción de esta experiencia mediante la memoria. ¿Y no sufren los dos personajes una transformación íntima como consecuencia de esa inasistencia al evento? ¿No sienten, por así decirlo, el *vacío* de esa experiencia no vivida como tal –el cumpleaños de Jorge Washington

¹²⁷ La figura del “dispositivo” no es ajena a Saer. Baste recordar que en *Lo imborrable* tanto Vilma Lupo y Alfonso operan como un dispositivo. “Dan la impresión de no ser una pareja, sino un dispositivo, un complejo, una *Gestalt* como se dice. Funcionan en dependencia reciproca como si constituyesen un sistema...” (LOI 18).

Noriega-, dado que solo cuentan con el poder evocador de un recuerdo, para colmos inexistente en ambos, y solo reconstruido mediante la palabra de los otros?

Esos otros *Morel* que ponen el dispositivo en acción para que de esa manera cobren vida las imágenes proyectadas en la cabeza del Matemático y Leto. Como si el reflejo de la luz -la memoria- fuera más contundente y luminoso que la experiencia misma –la exposición plena al torrente de esa luz. O como si las imágenes que se proyectaran en la mente de ambos personajes, con las consabidas intervenciones del narrador, fueran pautadas siempre en otra parte, y por más que ellos ardientemente quisieran, estas imágenes que el *dispositivo verbal* relata (vía voz del Matemático) no pudieran formar parte de ese mundo.

De hecho, ambos acogen cierto sentimiento de *culpabilidad* por no haber asistido a la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega, el *dispositivo* donde se origina todo. En algún momento, Leto tiene la duda de si no fue invitado “por premeditación” o fue él quien no se dio por enterado de la tácita invitación.

Dos o tres alusiones de Tomatis indicarían el hecho de que no me invitaran fue decidido con premeditación, pero también podría indicar lo contrario, a saber que, si no me invitaron fue a causa de un olvido involuntario... (GLO: 206).

Y el matemático, dolido por su ausencia a la fiesta, pues se hallaba visitando una fábrica en Alemania, “víctima de la inadecuación humana” en boca del narrador se conduce:

¡Qué macana haber estado en Fráncfort! ¡Qué macana que el viaje a Europa haya coincidido justo con el cumpleaños de Washington! ¡Qué macana que el ser humano, el ser viviente en general, prisionero de la sucesión, se vea obligado a asistir en forma empírica a un solo punto del espacio por vez y no le sea posible abstraer las transiciones

sucesivas que se requieren para pasar de un determinado punto del espacio a otro!

(GLO: 206).

Incluso, mientras años después el Matemático (la caminata con Leto ocurre en 1961 y el encuentro con Pichón se produce en 1979, es decir dieciocho años más tarde) conversa en el bulevar Saint-Germain con Pichón Garay, siente la perturbación y la angustia de que éste lo confunda y lo incluya en sus recuerdos como uno de los invitados a la fiesta.

Pero lo notorio es que el Matemático siente la humillación de haberse perdido el evento, como si haber faltado lo sumiera en una carencia o trauma que lo iba a marcar toda la vida, la falta de un algo que los otros tienen (la experiencia verdadera) y de la que él y Leto no son portadores.

Pichón se había puesto a perorar sobre la expresión después de haberla empleado, evocando el cumpleaños sin advertir que el Matemático, que en ese momento estaba visitando fábricas en Fráncfort, sacudía afirmativo la cabeza ya que, dieciocho años más tarde, todavía le producía una especie de vergüenza o de humillación el hecho de no haber estado presente, y que solo gracias a su fuerza de voluntad logró transformar en un sacudimiento negativo, antes de declarar, creando una confusión pasajera en los recuerdos de Pichón: *Yo, desgraciadamente, no estuve* (GLO: 148).

Nótese la cursiva. Tanto Leto como el Matemático ya no son los mismos al final de esa larga caminata de casi cincuenta minutos. Se trata en el fondo de un peregrinaje ritual, en el sentido de que sirve para evocar un suceso no experimentado por ninguno de los dos; pero que de algún modo, simbólicamente los trasforma, muestra sus *carencias*. A través del relato de los pormenores del cumpleaños de Washington Noriega -en boca del Matemático, pero el suceso le viene al Matemático por boca de Botón-, tanto el Matemático como Leto sufren un proceso

reconocimiento no solo personal (de ellos mismos como individuos) sino del mundo que les rodea. Si los combatientes de la guerra venían mudos del campo de batalla, como dice en su celebrado ensayo “Experiencia y pobreza” (1933) Walter Benjamin, la locuacidad del Matemático y de paso la de Leto, hace pensar lo contrario: lo que los *solidariza* es la comunicabilidad de una experiencia ausente; lo que da sentido a esa experiencia es su recreación mediante una memoria fragmentada, la de ellos y la de los otros. La experiencia se construye en la novela mediante la recurrencia de la memoria y no viceversa.

En Benjamín experiencia y shock van de la mano. Florencia Garramuño analiza detalladamente esta conexión que alcanza, mediante la modernidad, el divorcio entre arte y experiencia.

El shock hace que la experiencia no pueda ser experimentada: las cosas pasan pero solo las podemos experimentar de forma postrera, después de que las estelas de su acaecer se hayan borrado. (...) Si en Benjamín había cierta euforia por ese divorcio del arte y de la experiencia, las novelas de Saer permiten en cambio sorprender una desilusión frente a ese divorcio, y, a partir de la gran divisoria de *El entenado*, un intento de revertir ese divorcio, aunque reconociendo las dificultades que ello entraña (2006, 723, 726).

Lo traumático tanto para el Matemático y para Leto, a diferencia del planteamiento de Benjamín, no es la exposición a la experiencia, sino justamente la ausencia de ella. Es especialmente revelador que a partir de los fogonazos de la memoria se va dilucidando una representación de lo real traducido en una no incorporación de la experiencia, y lo traumático deviene de la ausencia de ella. Se puede decir que existe una solidaridad entre el Matemático y Leto, producto de su no-experiencia del evento. Tanto la obsesión de Leto –el suicidio de su padre, así como las relaciones problemáticas que lleva con su madre y el amante-admirador de

ésta-como la obsesión del Matemático –el relato del Episodio humillante que tuvo a raíz de un encuentro con un poeta, lo mismo que sus relaciones problemáticas familiares con su hermano y sus padres- conforman a su vez el núcleo de asociaciones libres y recuerdos que se van desencadenado vis –a vis con el relato nodal. Pero estas “asociaciones libres” no operan como en el método psicoanalítico¹²⁸ a partir de claves desencadenantes del trauma fundamental expresadas mediante escenas aparentemente sin relación alguna con el problema, sino como meras digresiones narrativas, como una suerte de monólogo interior, o como simples historias que sustentan al narrador *larval*.

Así pues, no se puede afirmar que el relato nodal sirva de pretexto para dar rienda suelta a contenidos psicológicos en los dos personajes: lo que se afirma por el contrario es que la memoria de ambos está siendo modificada mediante el relato, que la experiencia no-vivida tanto por Leto como por el Matemático resulta recuperable solo a través de una memoria configurada mediante fragmentos narrativos.

5. Punto final y punto social de una obra.

Escribe Maurice Blanchot que “el escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro” (2002,17). Acosado siempre por la incertidumbre del final (de la obra y de su propia vida) lo que hace incesantemente es buscar esa etapa trágica negándola. Terminar una obra es, como dice Paúl Valéry a propósito del poema,

¹²⁸ Freud considera esta técnica una de las partes más fundamentales del método psicoanalítico. El paciente durante la sesión debe decir todo lo que se le ocurra o pase por su mente, incluidos sueños e imágenes que aparentemente no tienen nada que ver con el problema. “It may seem surprising that this method of free association, carried out subject to the observation of the *fundamental rule of psychoanalysis*, should have achieved what was expected of it, namely the bringing into consciousness of the repressed material which was held back by resistances” Freud, 25. En, *The Freud reader*, editado por Peter Gay, New York, Yale University, 1989. Encontramos este libro editado por Peter Gay muy útil a la hora de abordar estos temas.

abandonarla¹²⁹. La certeza de una conclusión final negaría la certeza de la obra. El escritor siempre está abocado a finales abiertos. No desde el punto de vista técnico, claro está, sino estético por no decir existencial. Escribir es siempre un coqueteo con la muerte, de la obra que se escribe, pero también de la propia vida que se desgasta en la escritura.

En Saer, lo que los críticos llaman un proyecto literario, clasificado incluso en etapas, que se abre con *En la zona* (1960) su primer libro y se cierra con *La Grande* (2005) - novela por lo demás real y metafóricamente inconclusa- no es más sino el movimiento blanchotiano de recomenzar y destruir, libro tras libro, la escritura de la propia *obra*. Es una *desescritura* más que la escritura de un corpus o proyecto. Como si escribir un texto fuera en buena medida *borrar* otro.

El punto final del libro no es nunca el punto final de la obra. El punto final es un punto *social* (la necesidad de traducir la obra en mercancía, de vivir de lo escrito, de las exigencias del mercado editorial), que nada tiene que ver con lo verdaderamente artístico: esos tres puntos suspensivos que permanecen flotando en un espacio indeterminado, fijados por así decir en la mente del escritor, que lo inducen a volver a escribir de otro modo lo ya escrito. Su obra, asistida por el movimiento infinito de flujo y reflujo, se hace inasible a la verdadera *imposibilidad* de escribirla, de modo que la obra no es lo que se lee, sino todo lo que se deja de leer, lo no-escrito, lo no-nombrado, “su vacío silencioso”. Pero el escritor no puede callar, como recomendaba Wittgenstein, y entregarse a la soberanía del silencio. Aunque su grito, como en el cuadro de Edvard Munch, sea una mueca afónica, pero no por ello carente de expresividad. Esa mueca antecede al grito, lo plasma y vuelve real, mucho antes de que la mueca se convierta en resonancia. Ese gesto vuelve duradero el grito que apenas presentimos, que apenas imaginamos,

¹²⁹ Juan Gelman tiene una opinión contraria: no es el poeta quien abandona al poema sino lo contrario. Ver: Web.juangelman.net/premios/discurso-premio-cervantes-2007/

y que lo sabemos angustiado y ansioso. La fantasmal figura se tapa los oídos con sus manos prensiles, tiene la boca abierta, los ojos como platos; y a su alrededor la naturaleza se trasmuta en una sucesión de ondas policromadas, en un serpenteo de ondulaciones y matices que simulan un bramido de colores chillones (amarillo, bermellón, azul, verde); y nunca sabremos quién grita, de dónde procede ese grito, pues aunque la amorfa figura lo lance a los cuatro vientos, nunca estaremos seguros si es el mundo quien grita a través de la contrahecha silueta. Nos inclinamos a considerar ese grito como una metáfora de la angustia moderna. Y resulta contradictorio porque la imagen carece de sonido, cuando es el sonido lo que intenta plasmarse. “Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio” (Blanchot: 2002, 23). Como Sísifo su labor es la labor de un condenado: recomenzar es su verdadero trabajo¹³⁰.

Tampoco hay que hacer mucho ruido con eso de la obra *terminada*. Terminar de modo categórico la obra significa aprehender el Ser¹³¹, que en Blanchot, tiene que ver con la simbiosis

¹³⁰ “Que la tarea del escritor finalice con su vida es lo que disimula que, por esta tarea, su vida se desliza en la desgracia de lo infinito (...) Por él, la obra se realiza, es la firmeza del comienzo, pero él mismo pertenece a un tiempo donde reina la indecisión del recomienzo”. (Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trans: Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Ed. Nacional, 2002, 20, 22).

¹³¹ Existe una clara filiación heideggeriana en Blanchot en este sentido. Aunque para Heidegger la palabra debe fundirse en la poesía, existe una correlación entre el lenguaje y la esencia de la poesía como modo de revelar a través de ella el *Dasen*, para Blanchot, sin embargo “la literatura es experiencia y el lenguaje la expresión de una experiencia fundamental, de un pensamiento «a priori». Lejos de ser la expresión de una existencia ya realizada, el lenguaje es una experiencia por la cual el escritor accede a una existencia que no poseía antes de escribir.” (Buche, Jean. *La experiencia de la palabra en Heidegger*. Ariel. Santa Fe de Bogotá. Trad; Cecilia Balcázar Monzón, 1996, 22). Esta existencia está investida de silencio, o es el silencio el que a fin de cuentas termina hablando a través de las palabras. El escritor asume con las palabras, con el tono o el estilo de la obra, “la decisión de callarse, para que en ese silencio tome forma, coherencia y sentido lo que habla sin comienzo ni fin” (Blanchot: 2002, 23). En este sentido, hay una preponderancia de la palabra portadora de silencio como un elemento místico. La poesía de San Juan de la Cruz quizá lo ejemplariza mejor que ninguna otra: el poeta aspira a lo inefable, a la “sabiduría mística” como él mismo lo dice en el Prólogo del *Cántico espiritual*, transcendencia espiritual del amor, aunque sus trozos líricos alcancen el valor de ser simples poesías.

que produce la intimidad de aquél que la escribe como de aquél que la lee. Dos aislamientos que establecen un vínculo. Así, el proceso de escritura de la obra por parte del escritor como el de lectura por parte del lector es un pacto de soledades; es decir, un concubinato de intimidades necesarias, pues el escritor busca lo inexpresable mientras se arroja a la tarea de escribirla y el lector busca a su modo lo mismo mientras se sumerge en la lectura.

Pero en un plano menos ontológico, la obra es lo que es: un objeto constituido a partir de ciertas convenciones tanto literarias como históricas; un montón de palabras adscritas y ordenadas de tal modo que cumplen una finalidad estética.

El escritor puede ser dueño de la pluma, puede resultar capaz de un gran dominio sobre las palabras, sobre lo que desea hacerles expresar. Pero ese dominio solo logra ponerlo, mantenerlo en contacto con la pasividad básica, donde la palabra, al no ser más que su apariencia y la sombra de una palabra, no puede ser ni dominada ni aprehendida; sigue siendo lo inasible, lo indesprendible, el momento indeciso de la fascinación (Blanchot: 2002, 21).

Siguiendo con Blanchot, esta imposibilidad de la obra por expresar, se puede traducir en soledad. “La soledad de la obra tiene como encuadre esa ausencia de exigencia que nunca permite llamarla ni acabada ni inconclusa. Es inútil como indemostrable; no se verifica, la verdad puede aprehenderla, la fama puede iluminarla, pero esa existencia no le concierne, esa evidencia no la hace ni segura ni real, no la vuelve manifiesta” (2002, 18)”.

Hablar por tanto de *proyecto* en la narrativa de Juan José Saer, es solo un artilugio académico de la crítica saeriana que ya puede, como bien dice Rafael Arce, con la muerte del escritor tener una visión de conjunto y a partir de ahí elaborar una teoría. Saer escribió un conjunto de libros, entre cuentos y novelas, así como un libro de poemas. La obra sería la

totalidad de ese trabajo que es, entre otras cosas, refractario a esa totalidad. Lo que le da el carácter de *acabado* es la muerte del escritor. Mientras más se busca la obra, más se escriben libros en una tentativa inútil, pero necesaria. La escritura es la escritura de un fracaso. El escritor solo logra escribir libros, nunca la obra. “Hemos dicho que el escritor pertenece a la obra, pero lo que le pertenece, lo que termina él solo, es solamente un libro” (Blanchot: 2002, 21).

Es decir hablar de un *proyecto* en un escritor es siempre problemático. O quizá el proyecto sea, no la sumatoria de sus libros y los vaivenes temáticos que estos arrojan –esa ramificación de sentidos, caldo de cultivo para la crítica-, sino la tentativa casi infinita de una búsqueda que siempre resulta esquiva. Y esa constante evasión viene dada por los materiales que el escritor usa: las palabras que siempre se mueven como sombras, la imposibilidad de representar mediante ellas lo real. Las palabras nombran, el escritor corre a apresarlas, darles un sentido, pero siempre están nombrando apariencias. No es una coreografía platónica: es casi un defecto del lenguaje.

Se puede afirmar que la lucha de Saer con la prosa, y en especial con la novela, deriva del hecho de lo que Blanchot, estudiando a Mallarmé, denominó ese doble estado de la *palabra bruta* y *palabra esencial*.¹³² Y aunque Blanchot da cuenta de la ambigüedad de Mallarmé al referirse a ambos estados de la palabra que desembocan por igual en el silencio, se puede concluir que la palabra bruta es *construcción*, a través de ella se expresa el lenguaje. A pesar de que en el fondo no expresa nada, su representación procede de su utilidad, sirve como forma de comunicación. La palabra esencial, por el contrario, está cerca del lenguaje puro, es decir a través de ella habla el lenguaje. Mientras que en “la palabra bruta el lenguaje se calla” para que

¹³² La palabra bruta “se refiere a la realidad de las cosas”. “Narrar, enseñar, incluso describir” nos dan las cosas en su presencia. La palabra esencial “las aleja, las hace desaparecer, es siempre alusiva, sugiere, evoca” (Blanchot, 33).

hablen los seres, en la palabra esencial son los seres los que se callan (y en especial el poeta) para que hable el lenguaje.

Volviendo a *Glosa*, “la narración en tercera persona combina el relato de una caminata que es rectilínea en el espacio y sucesiva en el tiempo con interrupciones que ramifican el curso narrativo, introduciendo versiones, recuerdos, pensamientos, hechos del pasado y anticipaciones del futuro” (Gramuglio, 738). Esta narración proporciona un molde a la tentativa de alcanzar la “totalidad abierta”¹³³, donde acontece la verdadera obra de Saer.

Se trata de un eslabonamiento hecho de rupturas, de eso que Gilles Deleuze y Félix Guattari llamaban “anillos abiertos”¹³⁴. Es decir una obra donde convergen varias velocidades, varios planos, varias dimensiones temporales. No es autorreferencialidad del lenguaje, ni adolece éste del ensimismamiento narcisista por captar su propia imagen con palabras; de lo que se habla, en cambio, es de la imposibilidad de fijar la obra –palabra esencial: siempre esquivada, siempre volátil-, en un simple libro. El libro es siempre un objeto cerrado: la narración por el contrario es siempre un *anillo abierto*.

Pero más que hablar de la dificultad de representar la obra como tal, lo que salta a la vista, en el sentido blanchotiano, son sus *soledades*: la soledad de Saer como escritor y la soledad de la obra que cobra vida, de manera fragmentaria, en *Glosa*.

En *Glosa*, las palabras (tanto del narrador, como las del Matemático, de Leto, y de Tomatis, acompañados de sus correlatos mentales diseminados en recuerdos) son portadores de la imagen, pero no del objeto que representan. Ni siquiera el relato que hace Tomatis de la fiesta de Washington Noriega (que a diferencia del correlato que hace de la fiesta el Matemático y de la recreación de Leto en su imaginación, Tomatis sí estuvo allí, es decir fue testigo presencial,

¹³³ El concepto lo tomo de María Teresa Gramuglio.

¹³⁴ *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 15.

actor y participe del evento) es digno de ser creíble. La experiencia se torna aquí incertidumbre, la memoria procura agrupar los pedazos rotos como si intentara (mediante la reconstrucción de esas versiones) crear una ilusión de unidad, asestar un golpe a la tentativa final de disolución.

El narrador lo excusa –excusa esa falta de verosimilitud de Tomatis- achacándolo al estado anímico en el cual se halla sumido el personaje; una crisis existencial, un temor y temblor de orden casi místico. De golpe, el mundo para Tomatis se ha convertido en una amenaza. Poseído por una angustia -la angustia de saber que “la realidad lo amenaza”- Tomatis se ha vuelto un hombre abocado a desconfiar de todo lo existente.

Y Tomatis, incierto, indeciso, espera, durante el día plagado de peligro, recibir un golpe desde no se sabe dónde...” Y además, la verdadera angustia de Tomatis reside en el hecho singular de que la realidad –eso que a diario vive, mejor dicho- se funda, se diluya, y todo termine en un súbito apagón. Es decir que su memoria y su experiencia terminen por ser una sola (GLO: 113).

En general, los temas centrales de la conversación terminan por convertirse en *versión de versiones* como si los hechos una vez traducidos a palabras dejaran de ser fiables. “En primer lugar que el caballo de Noca haya tropezado o no es un hecho inverificable por toda la eternidad” [y en el mismo relato de Noca, las “fabulaciones de Noca”] “existen por lo tanto muchas posibilidades de estar discutiendo a partir de algo que nunca sucedió” (GLO: 129, 130).

Y debido a las circunstancias mismas donde se produce el relato -la caminata como una escena en movimiento-, la amplia analepsis que enlaza los relatos subsidiarios, las introspecciones y regresiones de los personajes que participan del relato nodal, es improbable que exista una versión definitiva que se ajuste a los hechos. Más bien la *parasitación* de relatos harían pensar en un *relato especular*, pero a diferencia de la definición narratológica de Lucien

Dällenbach de *abismado*,¹³⁵ el relato crea sus propias referencias internas (relatos que se insertan dentro del relato principal, digamos), y no los incorpora desde el exterior, es decir tomando como presupuesto a otras obras.

Tampoco se puede hablar de “relatos interpolados” tal como los concibe Javier González Rovira en su ensayo “Poética del relato interpolado”, pues casi que tal figura es una categorización de la narración barroca, un procedimiento para ganar la atención del lector. Es decir se trata de un recurso estilístico mediante el cual en “la historia principal aparece un personaje en circunstancias que de inmediato despiertan la atención de los personajes y, obviamente, del lector. Desde el punto de vista interno, dicha presentación puede contemplarse como un inicio *in media res* similar al que, dada la generalización del recurso, ha de haber asistido el lector al inicio de la obra” (1996, 742).

En el caso del relato interpolado, las historias narradas por los personajes secundarios no forman parte de la historia principal, aunque su resolución pueda incorporarse al conjunto. (González Rovira: 1996, 741). En *Glosa*, el narrador omnisciente aglutina los relatos (y los relatos de los relatos) con sus diferentes registros espaciales y temporales. Y sin embargo, existe una falta de fiabilidad total del narrador -¿por qué el lector lee algo que el mismo narrador asume como simples fabulaciones no dignas de ningún crédito?-, y ante este laberinto de hechos inverificables, y de historias procedentes de otras historias, el resultado final puede ser el delirio.

¹³⁵El término que utiliza Dällenbach, que procede de André Gide, es *mise en abyme*. La noción está pensada más que todo para la obra de arte, y el reflejo es el elemento central que define la *mise en abyme*. Se trata de una red de significados que amplifican el relato, mediante un juego tripartito del reflejo: a partir del enunciado, de la enunciación y del código del relato. Lo que plantea Dällenbach, es que una obra puede tener dos niveles: el del relato y el de su reflejo. También que una obra puede tener una meta significación o una relación homogénea con otras obras. Para una ampliación, ver Lucien Dällenbach. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

El cumpleaños de Washington Noriega al que ni el Matemático ni Leto asistieron (el acontecimiento real, vamos a decir) se reconstruye mediante una historia inverificable de palabras hasta formar una imagen borrosa del suceso. El relato del único actor, Tomatis, que acompaña a los dos personajes unas cuantas cuabras es excluido, puesto en duda, o por lo menos relegado al lugar de los demás relatos o versiones¹³⁶. Es decir, la versión que debía ser la *real* entra a formar parte y a tener el mismo estatuto de la versión que ofrece el Matemático - extraída de la versión de Botón- y que Leto hace suya por el simple hecho de escucharla.

Ni siquiera el narrador está muy seguro del objeto que las palabras evocan y traducen en imagen. No se puede confiar, en verdad, de las imágenes –no se pueden representar verdaderamente- pues no corresponden a la realidad del objeto real. Hay que confiar en las palabras, en el lenguaje balbuciente, originario, que abriéndose camino, de modo dificultoso, hacia el exterior, filtrado por la memoria. Esta memoria que es anterior a la experiencia y que además termina por generarla.

Hay un momento que ejemplifica lo anterior, y que se puede extrapolar a la totalidad del *mare maremágnum* verbal de la novela. El matemático le cuenta a Tomatis (lo que ya ha contado a muchos) el repertorio de ciudades que ha visitado en Europa. Reduce las ciudades a simples frases que se asemejan a slogans de propaganda, como esos lemas publicitarios que acompañan las tarjetas postales. Es decir frases de cajón endosadas a las *imágenes*. Así, “lo que él llama experiencia son esos recuerdos que, aunque frescos y coloridos, no son más accesibles a su

¹³⁶ Rafael Arce achaca a que la crítica use de manera poco específica esta idea de *versión*. Para hablar de versión se debe hablar de convergencia. La idea de “versión” da entender “que se narra lo mismo, o se narra el mismo momento, desde diferentes puntos de vista”. Es como si se narraran puntos *parciales* de una totalidad. “Pero ¿parcial en relación a qué totalidad?”(Arce 2011: 53). El término *versión* lo uso en *Glosa* como si cada relato fuera independiente y no subsidiario el uno del otro, pese claro está a su imbricación general. En este caso la totalidad no sería la suma de *puntos de vista* que se narran, sino la agrupación de relatos de la fiesta de Washington Noriega, así como los recuerdos personales de cada personaje, lo mismo que la presencia del narrador.

propio ser que un paquetes de tarjetas postales...”. El narrador heterodiegético homologa recuerdos y experiencia. Más adelante, el narrador describe esas palabras como “fugaces, sucesivas, pulidas y simplificadas por la memoria caprichosa, las imágenes que las palabras del Matemático van sacado al exterior, al aire soleado de la mañana, parecen rebotar contra la expresión desecha, oscurecida por la barba, de Tomatis...” (GLO: 25, 118).

La memoria caprichosa reúne un conjunto de palabras cuyo fin es transmitir una experiencia. Pero el vector narrativo privilegia las palabras para construir las imágenes en ausencia del objeto. ¿De qué ausencia se trata? De la ausencia real de la experiencia.

La errancia aquí, la narración *móvil* que se presenta no es la de un aparato cinematográfico que vomita imágenes: es la voz de la memoria la que agrupa las imágenes, pero el procedimiento es el mismo. Se habla de un objeto ausente siempre, en este caso un objeto inalcanzable mediante la experiencia (ninguno de los dos personajes asistieron a la fiesta, salvo Tomatis), pero cuya experiencia puede ser transmitida mediante la palabra que también es memoria, experiencia que se traduce luego en imagen. Desde luego, la imagen no es fiable: es siempre una imagen distorsionada de la verdadera experiencia, es decir de lo que verdaderamente ocurrió allí, en la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega, y que por lo visto –como la obra misma- resulta inalcanzable.

6. La novela, un mal necesario.

La novela es una expresión menor de la prosa y su validez radica -de acuerdo con la poética saeriana-, en la capacidad de rebelarse constantemente contra el encorsetamiento de la forma novelística. Novela y prosa siempre están reñidas en Saer. Si algún valor tiene la novela como género es su aforo por engullir y devorar –máquina trituradora- todos los demás géneros.

En cierto sentido, la novela es un género caníbal. En Saer, la novela lucha contra la novela, o contra la forma de la novela. Si algo caracteriza a las verdaderas obras narrativas de la literatura del siglo XX -según Saer-, es ésta constante negación. La prosa se hace *consciente* de esta lucha, y es como el agua de un recipiente que siempre intenta derramarse. La supuesta *ilegibilidad* de algunas de las obras de Saer, su ósmosis de personajes y situaciones que a su vez se *derraman* de novela en novela es quizá una manifestación concreta de esa contradicción. Incluso ante un género menor como el policial, el sueño de Tomatis, por ejemplo, en *Recepción en Baker Street* es la de escribir en verso “un enigma policial” que lo igualara al *Edipo Rey* de Sófocles. “Si me decidiera a hacerlo, no lo escribiría en prosa: sería un largo poema narrativo en verso libre, con algunos pasajes rítmicos y ciertos finales de estrofa en versos regulares, alejandrinos probablemente, y rimas consonantes” (CC: 88).

Hay que recordar que uno de los propósitos de este trabajo es encontrar zonas de convergencia entre la ficción y la ensayística saeriana. En “Proyectos” Saer escribe lo siguiente:

La idea de una novela en verso está siempre presente, pero las dificultades de realización son muchas. (...) Una novela en verso lograda (que la escriba yo o algún otro importa poco) demostraría algunas ideas sobre novela y narración que menciono un poco más arriba en este mismo trabajo (Saer: 1986, 21, 22).

Sin embargo, el mismo Tomatis en *Cicatrices* privilegia la novela como forma:

No hay más que un solo género literario, y ese género es la novela. Hicieron falta muchos años para descubrirlo. Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje, y la forma. La literatura da forma, a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo. La única forma posible es la narración, porque la sustancia de la conciencia es el tiempo (CCI: 57).

El mismo Leto repite, palabras más palabras menos, lo que dice Tomatis:

He elaborado una teoría interesante”, dice Ángel. “No hay más que un solo género literario: la novela. Todo puede concebirse como una novela: lo que hacemos, lo que pensamos, lo que decimos (CCI: 216).

Esta renuencia a la prosa como sinónimo de novela, deviene quizá de la incapacidad casi metafísica de asir el tiempo presente, de transmutarlo en narración. O en otras palabras, de su incapacidad para representar lo real. En la víspera de su viaje a París (*A medio borrar*), Pichón Garay no solo ve su propia irrealidad presente (“Basta que me mueva un poco para borrar”) sino la posibilidad irresoluta de no poder convertir en narración eso que vive: “pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el cual estamos, es inenarrable” (CC: 157).

La narración (en primera persona que lleva a cabo Pichón Garay) es la puesta en escena de la incapacidad de representar, no solo la realidad y sus aristas, sino la existencia *real* del personaje. Una experiencia traumática, entonces. La literatura funciona acaso de la manera como funcionan los sueños, o para ponerlo en boca de Tomatis, “su modo de funcionar era más de un aspecto análogo al de los sueños” (CC: 119). O todavía mejor, en boca del mismo Saer, en estos ejemplos de zonas de convergencia que vamos procurando establecer: “Como el sueño para Freud, la escritura se apoya con un pie en el pasado y con otro en el presente” (1986, 16).

En relación a la denominada *saga saeriana*, su unidad de lugar, en palabras de Arce “es consecuencia del pensamiento fenomenológico de su narrador” (Arce 54). La historia origina al narrador. “El narrador es, entonces, *lo que viene después*” No es origen de la historia sino originado por la historia. (Arce: 2011, 54)¹³⁷. La historia que se va a contar siempre precede al

¹³⁷ Rafael Arce. Tesis doctoral, 2011. Para Arce, como ya se ha visto, “el narrador saeriano es una *voz fenomenal*”. Diferencia la noción que formulara Roland Barthes en *S/Z*. Si en Barthes la voz fenomenal

narrador, o existe antes que aparezca el narrador o narradores. La novela en Saer encuadra tan solo uno de los aspectos de la historia que se cuenta. La historia que se cuenta da la apariencia de ser inconmensurable, rizomática por lo de la multiplicidad descentrada, y la novela es el coto a un terreno que no se puede medir y que resulta ser el de la narración.

Por eso para Saer, la novela siempre resultó ser un *mal necesario*. No hay forma de escaparse de ella. La tensión entre novela y prosa, entre novela y poesía, entre novela y narración siempre estuvo presente en el universo saeriano, al punto de incluir a sus propios personajes, que hablan desde la dimensión de la novela, en la participación de este debate crítico.

Si Beckett fue “un maestro de la contención”, como diría Coetzee¹³⁸; o Kafka “una máquina célibe”¹³⁹ en palabras de Deleuze-Guattari; Saer sería el escritor de la “totalidad abierta”, como diría María Teresa Gramuglio. Un escritura sin ejes definidos, descentralizada, sin una lógica de la temporalidad precisa. En el caso de la novela que nos trae y nos lleva, *Glosa*, la multiplicidad de traducciones-versiones¹⁴⁰ interconectadas de manera rizomática, sin un tronco común, se amplifica también a la caminata de la personajes –errancia de Leto y el Matemático,

“sería la voz en la que el narrador cita lo que ve”, en tanto que en Saer, “la voz fenomenal del narrador saeriano es una noción un poco más amplia: no dice lo que el narrador ve, sino *que enlaza una apariencia a una determinada conciencia*.” (Arce; 2011: 60). Si entiendo bien, Arce plantea que el narrador saeriano no imagina ni representa, pero *enuncia*, y al enunciar produce una verdad. Da la impresión de que el narrador es un médium desde donde habla la *voz fenomenal*. Su trabajo es, mediante la aparición de esta *voz fenomenal*, dar forma a lo informe, establecer un orden. La sola presencia del narrador modifica la narración, de igual modo que, guardando las proporciones, la sola observación y medición de un protón modifica el comportamiento de su trayectoria. En resumidas cuentas, pese a la imposibilidad de una *narración pura*, la sola enunciación de esta imposibilidad por parte del narrador es de por sí su razón de ser. La presencia del narrador *perturba* siempre la narración. “Nadie ha visto nunca un lugar vacío. Cuando uno lo mira, ya no está vacío –uno mismo es el que mira, la mirada, el lugar. Sin uno, no hay mirada ni tampoco lugar” (NNN: 201).

Pero por igual, sin la mirada del narrador, tampoco hay narración.

¹³⁸ J. M Coetzee. *Mecanismos internos. Ensayos 2000-2005*. Trans. Eduardo Hojman. Barcelona: Mondadori, 2009, 187.

¹³⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Trans. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1978, 119.

¹⁴⁰ Lo que queremos indicar con eso de “traducciones-versiones” es que los personajes –en especial el Matemático– escucha una versión de otro, y luego *traduce* esta versión a sus propias palabras.

incluso de Tomatis, pues todos ellos están en constante movimiento¹⁴¹-, termina por constituir un desborde verbal, de ahí quizá el nombre *Glosa*.

Resumiendo el argumento central de la novela, el relato principal adopta una anécdota trivial: El Matemático (voz cantante) le cuenta a Ángel Leto, mientras caminan un total de 21 cuadras, los pormenores de la fiesta de Jorge Washington Noriega que cumplió 65 años de edad. La celebración tuvo lugar en la quinta de Baso, en Colastiné. Como se ha dicho anteriormente, ninguno de los dos personajes -ni el Matemático, ni Leto- han asistido a la fiesta. La larga caminata se produce, de manera accidental, una mañana del 23 de octubre de 1961. Los pormenores de la historia del cumpleaños los escucha el Matemático de otro personaje, Botón, mientras los dos navegan -en un encuentro también casual-, sentados en el banco de la popa, en una embarcación que se dirige al Paraná.

Entre los muchos temas de conversación de la fiesta, se halla la historia de lo que ocurrió al caballo de Noca. Más que contar se traduce, las versiones se ramifican, es decir se van decantando en nuevas interpretaciones. ¿Tiene un animal la capacidad de tropezar con un obstáculo o no? De ello, de que se pueda llamar *tropiezo* o no a lo que puede ser un descuido o accidente, se desprende una serie de connotaciones inesperadas, casi filosóficas, entre la preponderancia del instinto o la razón.

Pero, entre otras muchas multiplicidades, también está la historia de los tres mosquitos, y el encuentro que tuvo el propio cumplimentado Washington Noriega con los zancudos, mientras leía un libro -la *Relación de abandonado* del padre Quesada- en su casa de Rincón Norte. Se deduce una sub-anécdota: la historia de las cuatro conferencias sobre los indios Colastiné que

¹⁴¹ Incluso cuando el Matemático entra al diario y deja esperando a Leto unos minutos en la acera de enfrente, éste ya quiere marcharse, seguir su camino.

escribió Washington Noriega. Y de ese modo se van hilvanado las historias que desembocan en *Glosa*, la novela.

El narrador (como Scherezada) va dando cuenta de todas las traducciones-versiones, lo mismo que, de modo omnisciente, de la narración *matriz* que se despliega sin centro. En este sentido, al contener la narración *matriz* la traducción-versión que realiza el Matemático y todas las narraciones subsecuentes –incluida la de los recuerdos de ambos caminantes- el narrador se devora a sí mismo, se canibaliza, en un acto que puede, por momentos, ser de una deglución infinita.

La novela *transcurre*, en tiempo real, lo que dura esa caminata. Es decir, *Glosa* tiene dos momentos específicos, peripatéticos si se quiere: uno de arranque –Leto ha bajado del colectivo y comienza a caminar por San Martín-; otro de finalización –después de la despedida del Matemático, Leto sigue caminando y descubre la pelota de playa y los pájaros revoloteando en torno a ella, acción que le permite ver una metáfora del todo y la nada, tanto del hombre como del universo.

Pero este tiempo *real*, no es un tiempo cronológico, ni siquiera histórico en el sentido de sincronía o diacronía, porque el mismo narrador no está seguro. Es quizá un tiempo anacrónico, casi *convencional* para la historia que se va a contar (el tiempo exacto no importa: acordemos un tiempo y punto, parece sugerir el narrador. Y de hecho el momento inicial -pero no exacto-, de la historia queda establecido el 23 de octubre de 1963).

En muchos casos, el tiempo narrativo en Saer es determinado por el tiempo meteorológico, “tiempo estacional”¹⁴². Muchas de sus obras se estructuran, no solo a partir de una sucesión de meses (*Cicatrices*, por ejemplo) sino de estaciones (*El río sin orillas*). Si el

¹⁴² El término es de Rafael Arce.

mundo es una nada universal (conclusión a la que llega Leto), el tiempo por igual carece de importancia, todos los instantes van a fundirse en esa nada que lo arrastra todo, que lo borra todo. No en vano, el narrador de *Nadie nada nunca* comienza a narrar enunciando esa *nada*. Y termina en ella, en esa nada que se traga por igual todos los instantes del tiempo, incluido el momento final de la novela. “Y el lapso incalculable, *tan ancho como largo es el tiempo entero*, que hubiese parecido querer, a su manera persistir, se hunde, al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro, y naufraga, como el resto, o arrastrándolo consigo, inenarrable, en la nada universal” (NNN: 214).

“Para el narrador saeriano, el tiempo es antes que todo algo que puede ser percibido”. Pero se trata, desde las primeras narraciones de Saer, de una “apreciación del tiempo puramente fenomenal”. Ocurre que en “la tetralogía que conforman *La vuelta completa*, *Glosa*, *Lo imborrable*, y *La grande* (...) el tiempo de la historia es aparentemente breve en relación con el tiempo del discurso (pero esto es algo que puede decirse de todas las novelas de la saga)” (Arce: 2011, 63, 64, 66)¹⁴³.

En *Glosa*, por su parte, convergen varios *tempos* narrativos. Por sugerencia del narrador los límites de estos *tempos* carecen de importancia. Quizá existan dos hitos claramente identificables, pero no exactos, por el narrador (23 de octubre de 1961 y una mañana de 1979). Simplificando un poco, se pueden establecer tres *tempos*: el tiempo presente de la narración (Leto y el Matemático caminan por San Martín hacia el sur), el tiempo de la narración en la narración (el pasado: donde ocurrió el cumpleaños de Jorge Washington Noriega) y el tiempo del *stream of consciousness* (el de la memoria; o el de *asociaciones libres* para llamarlas de ese modo; o el de monólogos interiores en el que se enfrasan los personajes).

¹⁴³ Rafael Arce. Tesis doctoral, 2011.

Glosa está llena de frases del tipo “dice el Matemático que le dijo Botón que dijo Tomatis...” (GLO: 68), o relatos subsidiarios de otros relatos, “según le ha dicho Basso a Botón, dice el Matemático, Marcos Rosenberg trajo el vino la víspera...” (GLO: 46). O esa estructura de *decires* “dice el Matemático que dijo Botón que dijo Washington” (GLO: 86) englobados en el *decir* total del narrador. O frases que ejemplifican el carácter *parasitario* de un relato con respecto a otro: “Y su relato, según lo que queda del relato de Botón en el del Matemático...” (GLO: 100). O conclusiones que son llamados de atención del narrador (¿al lector?) de que no se pierda, de que el sultán Sahriyar no se duerma, o que por lo menos no se extravíe en esta madeja casi infinita de relatos. “Y esto, desde luego, según Botón, y, según Botón, según Washington” (GLO: 103).

En *Glosa* el narrador central pudo haber caído en la tentación de narrar lo que dijeron todos los personajes y cada uno de los personajes en una cadena sin fin, utilizando la muletilla del “dice que dijo que le dijeron”, etc., dando paso a la narración pura entendida como la del cuentero callejero que va por el mundo contando historias, liberado del fórceps que le impone el rigor anquilosado de la prosa que en Saer, como se sabe, es sinónimo de novela.

Más que narración autorreferencial o especular (Riera, Díaz Quiñonez) lo que se presenta aquí es una narración que se devora a sí misma en un gesto caníbal, o en un proceso que linda con la autodestrucción, como si su único modo de narrarse en la novela (en Saer una forma de castigo) y a su vez narrarse a sí misma, sea la de aniquilarse en el espacio –en la extensión física de las páginas- y no en el tiempo –la tentación de un proceso de *decires* que puede resultar infinito, si los dos personajes no arriban al fin de la larga caminata, al lugar de la separación. Porque si los personajes –el Matemático y Leto- agotan sus recursos de traducción-versión y

deciden parar, queda todavía ese narrador impersonal (la verdadera voz cantante) que limita el fin físico del libro como un objeto cerrado, y no el de la narración como “anillo abierto”.

El lector solo leerá fragmentos, nunca accederá a la totalidad, porque la totalidad es un encadenamiento de historias que quizá lleven al momento inicial del mundo, al nacimiento del mito, al momento fundacional de la poesía, a ese primer grito que ha atravesado los tiempos. El final de *Glosa*, es como ese primer grito: el desmonte de todas las certidumbres, al reino de la metáfora que es el reino de la imposibilidad de representar lo real.

Al igual que Leto llegamos al final de la caminata. Esa pelota de playa que se mece en el lago, abandonada por algún chico, puede ser una alegoría del mundo. Se mece solitaria “menos consistente que la nada y más misteriosa que la totalidad de lo existente”. Motivo suficiente para derribar todas las certezas erigidas en “la casa de la conciencia, que también podría ser otro nombre ¿no?, el santuario, superfluo en más de un sentido, de, como parecen que los llamas, sus dioses” (GLO: 258).

Nuestros dioses.

Conclusión

Juan José Saer es, bajo nuestro punto de vista y analizada su trayectoria en el mundo de las letras hispanoamericanas, uno de los escritores argentinos más importantes. Pese a que su literatura se movió siempre en sentido contrario a las manecillas del reloj que marcó el fenómeno editorial del *boom* latinoamericano, sus libros se siguen leyendo y editando, especialmente a través de Seix Barral. Y no solo sus libros de ficción, sino también sus diarios publicados recientemente bajo el título de *Papeles de trabajo. Borradores inéditos. Vol I y II* bajo el estudio y recopilación de Julio Premat. ¿Habrá alguna vez un *boom* Saer? ¿Se seguirá leyendo su obra narrativa más allá de los circuitos cerrados de la academia y del análisis de nuevas tesis de grado sobre su obra? ¿Tendrán por fin los libros de Saer la amplia difusión que merecen? Creemos que sí. Al momento de escribir estas notas, leemos que salen a la luz¹⁴⁴ *Los borradores inéditos*, un nuevo libro de poemas de Juan José Saer. Ello indica, probablemente, la buena salud que goza hoy en día la obra de Saer. Como les ha ocurrido a muchos escritores, cuyos libros alcanzan vigencia con el paso del tiempo, quizá el tiempo de Saer no haya sido el de la publicación física de sus libros, sino el de su maduración. Estamos pues, en el tiempo de Saer. Da la impresión, por otra parte, de que la obra de Juan José Saer anduviera a una velocidad distinta, con un movimiento de circulación contrario a las prisas que suele imponer la industria y el mercado editorial que él tanto criticó; en tanto escritor seguramente sus libros terminarían por cosechar *lectores* y no *público*, sutil diferencia que como hemos visto en páginas anteriores, Saer estableció muchas veces. La buena literatura y los buenos escritores siempre aspiran a ello: a

¹⁴⁴ Web.elortiba.org/saer.

tener fieles lectores, y no a que su obra sea valorada por masivos fenómenos de venta y mercadotecnia para luego caer en el olvido.

Siempre tuvimos en nuestro horizonte el trabajo crítico de Juan José Saer vertido en sus cuatro libros de ensayos, procurando a la vez establecer zonas de convergencias de sus pronunciamientos con la ficción narrativa. Sabedores de la desconfianza que producen estos materiales ensayísticos de Saer –por su multitud de registros, algunos de un rigor literario insuperable, a la par de otros que resultan más bien flojos a la hora de leerlos; pero eso sí, todos matizados por la contundencia de algunas de sus opiniones- apostamos al hecho de que allí se encuentran los lineamientos teóricos que acompañaron gran parte de su propia obra narrativa, como también de su propia utopía personal de escritor.

Una utopía que transita no solo el cuerpo lenguaje sino también la pasión por las palabras, y permea la esencia misma del arte, que en el caso de Saer tiene, en mucho sentido, un origen pulsional. Quisiéramos recordar para el final uno de su poema titulado *El arte de narrar* (el mismo título que utiliza para otros dos poemas del libro que lleva ese nombre), donde el poeta canta:

Cada uno crea
de las astillas que recibe
la lengua a su manera
con las reglas de su pasión
-y de eso, ni Emanuel Kant estaba exento (EAN: 83).

El cuarto verso es significativo. Si lo leemos a la manera de un haikú, presuponiendo una revelación final que el poema no dice pero contiene o mejor calla, en ese verso yace de algún modo encriptada las claves principales de la poética saeriana. Como si la totalidad del poema expresara lo siguiente: que cada cual se las apañe como pueda, que haga el mejor uso de “las astillas que recibe” del lenguaje –sobre todo lo doloroso y a la vez peligroso que resulta la

imagen de trabajar con astillas-, pero ¡ojo! siempre hay que hacerlo con “las reglas de la pasión”. Y de eso nadie escapa, es decir, nadie puede evadir al poder fecundo de lo pulsional que hay en cada ser humano, y que se trasmuta a la obra artística. Ni siquiera ese filósofo alemán que es la quintaesencia de lo angélico y subjetivo.

Y en otro poema del mismo nombre (*El arte de narrar*), el poeta da prioridad al recuerdo que lleva a la voz. Nadamos en un río incierto que es la vida, un río desde luego también sin orillas (“Nado en un río incierto que me lleva del recuerdo a la voz”). No hay mejor definición de nuestro lugar en el mundo que este continuo nadar en “un río incierto” que nos “lleva del recuerdo a la voz”, pero sobre todo hay que apostar “al sedimento oscuro de una explosión” que conlleva interiormente todo proceso de creación artística (EAN: 8, 75).

En el caso de Saer, sus libros provienen de ese centro, aunque el poeta da cuenta de cierta inutilidad y decepción, pues todo proceso artístico embarga también un proceso de “construcción irrisoria” pues convoca “recuerdos falsos” para injertarlos en “memorias verdaderas”. Todos los libros de Saer están hechos de esos materiales, formados de “recuerdos falsos para memorias verdaderas”, como dice el poema.

Hemos citado algunos versos de *El arte de narrar*, porque al igual que los materiales ensayísticos con los que hemos trabajado, lo mismo que con su obra narrativa, revela los componentes esenciales, la alquimia mejor dicho de lo que verdaderamente significa *narrar* en Saer; de hecho por eso el ostentoso título de ese único libro de poemas: *El arte de narrar*.

Juan José Saer por Juan José Saer. Nosotros decimos: Juan José Saer *desde* Juan José Saer: un escritor sin orillas.

Bibliografía de Saer.

- Saer Juan José. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- Responso*. Buenos Aires: Jorge Álvarez editor, 1964.
- La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- El arte de narrar*. Argentina: Universidad Nacional del Litoral, 1988.
- Cicatrices*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza editorial, 1993.
- El entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- Glosa*. Barcelona: Ed. Destinos, 1988.
- La ocasión*. Barcelona: Ed. Destino, 1988.
- El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- La pesquisa*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.
- Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI editores, 1980.
- El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008
- Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002
- La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Trabajos citados en la Introducción.

- Arce, Rafael. *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Argentina: Ediciones UNL, 2014.
- _____: “Juan José Saer: la felicidad de la novela”. Tesis doctoral. Rosario, 2011.
- Bermúdez Martínez, María. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 2001.
- Bachelard, Gastón. *La poética del Espacio*. Buenos Aires: FCE, 2000.

- Bakhtin, M.M. *the Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. , 1981.
- Bartra, Roger. *El mito del salvaje*. México: FCE, 2011.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trans. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.
- Eagleton, Terry. *Criticism & Ideology. A study in Marxist Literary Theory*. London-New York: Verso. 2006.
- Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Saer”. En, *Juan José saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Celtia. 1986.
- _____. “Una imagen obstinada del mundo” En, *Juan José Saer. Glosa-El entenado*. Ed. Crítica Julio Premat. España: Colección Archivos. 2006
- Montaldo R., Graciela. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Riera, Gabriel. “Fidelidad al Acontecimiento: De la Narración en Saer (Historia, Memoria y Trauma en “Glosa”)” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29 N°. 57 (2003).
- Saer, Juan José. *Juan José saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Celtia. 1986.
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel. 1998.
- _____. *La narración-objeto*. Argentina: Seix Barral, 1999.
- _____. *El arte de narrar*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1988.
- _____. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Trabajos citados Capítulo 1.

- Adorno W., Theodor. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Adorno W., Theodor. *Teoría Estética*. Trans. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 2004. Web.
- Arce, Rafael: *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Argentina: Ediciones UNL, 2014.
- _____: “Juan José Saer: la felicidad de la novela”. Tesis doctoral. Rosario, 2011
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trans. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2011

- Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- _____. *El placer del texto seguido de Lección Inaugural*. México: Siglo XXI Editores, 1993.
- Basualdo, Ana. “El desierto retórico: entrevista con Juan José Saer”. *Quimera* 76, (año 1988), 12-15.
- Berg, Edgardo H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002, Web.
- Bermúdez Martínez, María. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 2001.
- Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- De Grandis, Rita. “El entenado de Juan José Saer y la idea de la historia” En, *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Vol. 18. N°. 3. (Primavera 1994), Web.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trans. Ramón Buenaventura. Madrid: Ed Visor, 1991
- Díaz Quiñones, Arcadio. “Las palabras de la tribu: *el entenado* de Juan José Saer” En, *El arte de Bregar*. Ensayos. San Juan: Ed. Callejón, 2000.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. España: Editorial Lumen, 1984
- Freud, Sigmund. *Introducción al Psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores, 2007.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse, An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press. 1980.
- Gramuglio, María Teresa. “El lugar de Saer” En, *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Celtia. 1986.
- Loewenberg, Peter. “Psychoanalysis as a Hermeneutic Science”. En, *Whose Freud?* New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- Magris, Claudio. *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2004.
- Mermall, Thomas. “Introducción”, En, *La rebelión de las masas*. José Ortega y Gasset. Madrid: Ed. Castalia, 1998.
- Montaldo R., Graciela. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Ed Thomas Mermall. Madrid: Ed. Castalia, 1998.

- Piglia, Ricardo. *Diálogo. Ricardo Piglia. Juan José Saer*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Riera, Gabriel. “Fidelidad al Acontecimiento: De la Narración en Saer (Historia, Memoria y Trauma en “Glosa”). En, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 29, N°. 57, 2003, Web.
- Saer, Juan José. *Juan José saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Celtia. 1986.
- _____. *La narración-objeto*. Argentina: Seix Barral, 1999.
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel. 1998.
- _____. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- _____. *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Scavino, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2002.
- Simmel, Georg. *Rembrandt. Ensayo de filosofía y arte*. Buenos Aires. Editorial Nova, 1950.
- Stern, Mirta E. “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa”. En, *Hispanérica*. Año 13. N°. 37, 1984, Web.

Trabajos citados Capítulo 2.

- Adorno. T. W. *Notas de literatura*. Trans. Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Ariel, 1962
- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Arce, Marta Fernández. ““Ensayo y crítica en la Argentina a partir de las postulaciones de Lukács y Adorno”. Coloquio internacional “Teoría crítica y marxismo occidental” Buenos Aires, octubre 20 al 22, 2003. Web.
- Arce, Rafael: *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Argentina: Ediciones UNL, 2014.
- _____: “Juan José Saer: la felicidad de la novela”. Tesis doctoral. Rosario, 2011
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trans. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2011
- _____. “The enchanted Dulcinea”. En *Cervantes*. Ed por Lowry Nelson, Jr. New Jersey: Spectrum book. 1969.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trans. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ed. Paidós, 1987.

- _____. *Ensayos críticos*. Trans. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2009
- _____. *S/C*. Trad Nicolás Rosa. Argentina: Siglo XXI editores, 2004
- Bajtín, M.M. *the Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. , 1981.
- Benjamin, Walter. 1936-1991: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, Madrid: Taurus, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas Vol. I*. Buenos Aires: Emecé Editores. 2002
- Bronson, Eric. “The Death of Cervantes and the Life of *Don Quixote*”. In, *The Death and Resurrection of the Author*. Ed, William Irwing. Connecticut: Greenwood Press, 2002.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trans. Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Ed Siruela, 1998.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Edaf, 1980
- Coetzee, J. M. *Mecanismos internos. Ensayos 2000-2005*. Trans. Eduardo Hojman. Barcelona: Mondadori, 2009
- Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- De Unamuno, Miguel. *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Eagleton, Terry. “Toward a Science of the Text (1976)”. En, *Marxist Literary Theory*. Ed. Terry Eagleton & Drew Milne, USA: Blackwell publishing, 1996.
- Genette, Gérard. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- Giordano, Alberto. “Saer y su concepto de ficción”. *Boletín* N/15/octubre 2010, Web.
- Gollnick, Brian. “El color justo de la patria”: Agencias discursivas en “El entenado” de Juan José Saer. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29, N° 57 (2003), 115, Web.
- Gombrowicz, Witold. *La seducción*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Fass Emery, Amy. *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*. Missouri: University of Missouri Press. 1996.
- Freud, Sigmund. *Obras completas, Vol. VII. (1901-1905)*. Argentina: Amorrortu editores, 1992.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.
- Irwin, William. *The Death and Resurrection of the Author*. Ed, William Irwing. Connecticut: Greenwood Press, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963.

- López García, Dámaso. *Ensayo sobre el Autor*. Madrid: Ediciones Júcar, 1993.
- Lukács, G., *El alma y las formas*. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1970.
- Negrón, Mara. *De la animalidad no hay salida. Ensayos sobre animalidad, cuerpo y ciudad*. Colombia: La Editorial Universidad de Puerto Rico. 2009.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Argentina: Anagrama, 2005
- _____. *Diálogo. Ricardo Piglia y Juan José Saer*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- _____. *La narración-objeto*. Argentina; Seix Barral, 1999.
- _____. *Juan José saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1986.
- _____. *Diálogo. Ricardo Piglia y Juan José Saer*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- Ravetti, Graciela. “Los mitos guaraníes sobre el canibalismo y su relación con *El entenado* de Juan José Saer” En *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Editores Magdalena Chocoano, William Rowe y Helena Usandizaga. Vervuert. Orlando, Florida: Iberoamericana, 2011.
- Weinberg, Liliana. “El ensayo latinoamericano entre la forma de la mora y la moral de la forma”. *Cuadernos del CILHA* –A.8 N.9 -2007, Web.
- Trabajos citados Capítulo 3.**
- Albornoz, María Victoria. “Caníbales a la carta: mecanismos de incorporación del 'otro' en “El entenado” de Juan José Saer. *Chasqui*, 32 n° 1 (mayo 2003), Web.
- Arens, William. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*. New York: Oxford University Press. 1979.
- Bartra, Roger. *El mito del salvaje*. México: FCE, 2011.
- Benjamín, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trans. Roberto Blatt. España: Taurus, 2001.
- Bermúdez Martínez, María. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 2001.
- Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas. La soga al cuello*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1986.

Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

De Grandis, Rita. “El entenado de Juan José Saer y la idea de la historia”. En, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 18. N°. 3. (Primavera 1994), Web.

Díaz Quiñones, Arcadio. “Las palabras de la tribu: *el entenado* de Juan José Saer” En, *El arte de Bregar*. Ensayos. San Juan: Ed. Callejón, 2000.

Garramuño, Florencia. “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado y Glosa*”. En, *Juan José Saer. Glosa-El entenado*. Ed. Crítica Julio Premat. España: Colección Archivos, 2006

Gramuglio, María Teresa. “Una imagen obstinada del mundo” En, *Juan José Saer. Glosa-El entenado*. Ed. Crítica Julio Premat. España: Colección Archivos, 2006

Gollnick, Brian. “El color justo de la patria”: Agencias discursivas en “El entenado” de Juan José Saer. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29, N° 57 (2003), 115, Web.

James, Henry. *La lección del Maestro. La vida privada. La figura de la alfombra*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1987.

Jáuregui, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropografía cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana. 2008

Lvovich, Daniel. “La dictadura de Saer”. En, *Recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*. Pabla Diab, Alejandra Figliola, María Elena Fonsalido, Daniel Lvovich y Maria Eugenia Rombolá. Argentina. 1ª ed. Los polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2005.

Montaldo, Graciela. “Una exploración de los límites”. En, *Juan José Saer. Glosa-El entenado*. Ed. Crítica Julio Premat. España: Colección Archivos, 2006

Piglia, Ricardo. *Diálogo. Ricardo Piglia y Juan José Saer*. México: Mangos de Hacha, 2010.

Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Trabajos citados Capítulo 4.

Adorno, Theodor W. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993

Arce, Rafael: *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Argentina: Ediciones UNL, 2014.

_____ : “Juan José Saer: la felicidad de la novela”. Tesis doctoral. Rosario, 201

- Bermúdez Martínez, María. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 2001.
- Bergson, Henry. *Memoria y Vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza Editorial, 1987
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trans. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid. Visor, 1991.
- Deleuze, Gilles y Guatarri, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. Trans. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1978.
- _____. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trans. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Coetzee, J. M. *Mecanismos internos. Ensayos 2000-2005*. Trans. Eduardo Hojman. Barcelona: Mondadori, 2009.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de cultura Económica, 1988
- Faustino Sarmiento, Domingo. *Facundo*. Argentina: Siglo XXI editores, 1985.
- Gay, Peter. *The Freud reader*, editado por Peter Gay, New York: Yale University, 1989
- Garramuño, Florencia. “Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El entenado y Glosa*”. En, *Juan José Saer. Glosa-El entenado*. Ed. Crítica Julio Premat. España: Colección Archivos, 2006
- Gelman Juan. “Discurso del Premio Cervantes de Literatura 2007”. Web. Juangelman.net, 2007.
- González Rovira, Javier. “poética y retórica del relato interpolado”. AISO. Actas IV (1996) Centro virtual Cervantes, Web.
- Gramuglio, María Teresa. “Una imagen obstinada del mundo” En, *Juan José Saer. Glosa-El entenado*. Ed. Crítica Julio Premat. España: Colección Archivos, 2006
- Piglia, Ricardo. *Diálogo. Ricardo Piglia y Juan José Saer*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- Riera, Gabriel. “Fidelidad al Acontecimiento: De la Narración en Saer (Historia, Memoria y Trauma en “Glosa”). En, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 29, N°. 57, 2003, Web.
- Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Argentina: Seix Barral, 1999

_____ *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel. 1998.

_____. *Juan José saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Celtia. 1986.

Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

Stern, Mirta E. “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa”. En, *Hispanamérica*. Año 13. N°. 37 (1984), Web.