

# Juan José Saer

## Historia y subjetividad en la novela.

Autor:

Abbate, Florencia

Tutor:

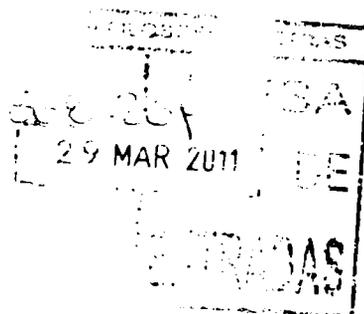
Gramuglio, María Teresa

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis  
16.4.8



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**JUAN JOSÉ SAER:**

**HISTORIA Y SUBJETIVIDAD EN LA NOVELA**

**TESIS DE DOCTORADO**

presentada por la doctoranda:

**Lic. Florencia Abbate**

(DNI 25.678.023)

Directora de Tesis:

**Prof. María Teresa Gramuglio**

Fecha de presentación:

*Mes de Marzo del año 2011.*

# INDICE

## PARTE I

### 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	5
1.2 PERSPECTIVA CRÍTICA: LA POÉTICA DE SAER.....	14
1.3 CORPUS Y CRITERIO DE ORGANIZACIÓN.....	29

### 2. ENFOQUES

2.1 ENFOQUE HERMENÉUTICO-FILOSÓFICO: TIEMPO Y RELATO DE FICCIÓN.....	34
2.2 ENFOQUE HISTÓRICO-LITERARIO: LA NOVELA MODERNA.....	49
2.3 ENFOQUE NARRATOLÓGICO: ELEMENTOS DE ANÁLISIS.....	67

## PARTE II

### 3. CICATRICES

3.1 SUBJETIVISMO Y CIRCULARIDAD.....	85
3.2 FRAGMENTOS DE UNA EXPERIENCIA HISTÓRICA.....	91
3.3 EL PROBLEMA DE LA AUTONOMÍA.....	113

### 4. NADIE NADA NUNCA

4.1 FRAGMENTACIÓN Y MICROSCOPIA.....	118
4.2 EL TIEMPO DISCONTINUO.....	125
4.3 LA REPRESENTACIÓN DEL TERROR.....	131

### 5. GLOSA

5.1 LA MULTIPLICIDAD DEL PRESENTE.....	140
5.2 EL MODELO JOYCEANO.....	149
5.3 TRAGEDIA POLÍTICA Y REFLEXIÓN FILOSÓFICA.....	155
5.4 CONSIDERACIONES SOBRE EL NARRADOR.....	166

### PARTE III

#### 6. *EL ENTENADO*

6.1 LA TEMPORALIDAD DE LA ENSOÑACIÓN.....	176
6.2 LAS CARACTERÍSTICAS DE LA MEMORIA.....	189
6.3 LA ESCRITURA DEL RECUERDO.....	194

#### 7. *LA OCASIÓN*

7.1 REALISMO Y REDUCCIÓN RETROSPECTIVA.....	201
7.2 LA FIGURA DEL CELOSO.....	214
7.3 LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD.....	220

#### 8. *LAS NUBES*

8.1 GUARDIANES DE LO IMPOSIBLE.....	227
8.2 LA MIRADA EXTRANJERA DE LA HISTORIA.....	243

### PARTE IV

#### 9. *LA GRANDE*

9.1 LA GRAN NOVELA SOCIAL.....	257
9.2 EL TIEMPO RECONCILIADO: INSTANTE Y DURACIÓN.....	272

#### 10. *LOS ENSAYOS*

10.1 LA IMPRONTA ADORNIANA .....	280
10.2 LA RELACIÓN CON EL <i>NOUVEAU ROMAN</i> .....	289
10.3 NOVELA Y NARRACIÓN.....	295
10.4 LA POESÍA COMO MODELO.....	301
10.5 EL CONCEPTO DE VANGUARDIA.....	310

#### 11. *CONCLUSIONES*

11.1 FIGURACIONES DEL TIEMPO.....	316
11.2 NOVELA, FRAGMENTO Y TRADICIÓN.....	335
11.3 FUNDAMENTOS PROGRAMÁTICOS.....	349

BIBLIOGRAFÍA.....	361
-------------------	-----

# PARTE I

## **CAPITULO 1**

### ***PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA***

## 1.1. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.

La presente tesis se propone, en primer lugar, sistematizar y profundizar el conocimiento de la obra novelística de Juan José Saer (1938-2005), a través del estudio de sus estructuras y procedimientos formales, poniendo especial énfasis en el análisis de aquellos que están vinculados con la elaboración del tiempo.

En segundo lugar, se propone establecer cuáles son las tradiciones literarias y filosóficas a partir de las cuales se puede pensar la singularidad de esta poética de la novela en el campo de la literatura argentina.

Siguiendo a Gerard Genette (1993), utilizamos el término “poética” como aquello que remite al estudio de cuál es la forma en que el lenguaje se convierte en medio de producción de un texto de ficción, es decir, cuáles son las características específicas del uso que un determinado autor hace del lenguaje para que éste, normalmente instrumento de comunicación, se transforme en un medio de creación y producción de ficciones; en este caso, de novelas.

Consideramos que Juan José Saer es sin duda uno de los narradores argentinos más importantes del siglo XX, tanto por la envergadura de su obra – que comprende doce novelas, cinco libros de relatos, cuatro de ensayo y uno de

poesía, publicados a lo largo de cuarenta y cinco años-, como –y acaso sobre todo- por la constancia, la eficacia y al rigor con que siempre asumió el compromiso con la renovación de las formas narrativas. La coherencia de su obra, su sólida unidad, está ligada de manera indisociable con su fidelidad hacia algunos principios estéticos que han regido su trabajo, orientándolo hacia una experimentación constante. Como ha señalado María Teresa Gramuglio, cada novela de Saer “pone en marcha la experimentación con una forma nueva, por medio de transformaciones que se ejercen sobre diversos niveles del relato: estructura, extensión, narradores, temporalidades, tonos y otros recursos compositivos” (2010: 739), razón por la cual el conjunto de su obra novelística ofrece una abundante variedad formal. Esa variedad, sin embargo, tiene como núcleo común una exploración de procedimientos que desarrollan “las relaciones entre percepción, experiencia, memoria y recuerdo en el proceso de interrogar la realidad o el sentido del mundo, relaciones que involucran primordialmente la conciencia en su vinculación con el tiempo” (Ibíd.: 735).

A los fines del presente estudio, nos interesa en particular lo que podría definirse como una “tensión” que atraviesa su poética: por un lado, el hecho de que se trata de una poética “marcada por una honda convicción de la imposibilidad de un conocimiento absoluto y una visión de la realidad y del ejercicio de la escritura fundados, en palabras de Julio Premat, en una subjetividad infranqueable” (Bermúdez Martínez, 2010: 602); y por otro, el

hecho de que se trata de una poética que no deja por ello de referir –en muchos, variados y fundamentales aspectos- lo real, que ocupa un lugar central en las reflexiones del autor con respecto a la creación literaria. Esa tensión es apreciable especialmente en el contraste que se establece entre la complejidad formal de sus novelas –una complejidad que evidencia “un claro rechazo por el puro acontecimiento o la desnudez anecdótica y una decidida búsqueda de despegue referencial” (Stern, 1984)-, y la elección de un mundo narrativo constituido esencialmente por personajes que aparecen situados en lugares geográficos y tiempos históricos que tienen correlatos referenciales, además de la fuerte presencia que asume la materialidad de los objetos en todos sus textos.

Partimos entonces de la idea de que la poética saeriana de la novela trae implicada una tensión entre la elección de materiales ligados a una realidad social, cultural, histórica, y un sistema de representación altamente atravesado por la sospecha respecto de cualquier escritura que pretenda sugerir una relación de transparencia entre la conciencia y el mundo o, dicho de otra manera, entre el lenguaje y lo real. Por otra parte, estimamos que la complejidad formal que presentan las novelas de Saer no debe considerarse producto de una posición estética que celebre la experimentación con el lenguaje en sí misma y se desvincule de la exigencia de representar el mundo. Si bien, para Saer, al igual que para Jorge Luis Borges, los textos de ficción se distinguen por su capacidad de crear un orden autónomo, su mundo narrativo,

no obstante, está forjado en base a una interacción dramática realista entre los personajes, y los espacios que presenta no son totalmente imaginarios sino que están contruidos a semejanza de espacios referenciales, como la ciudad de Santa Fe y sus alrededores.

Con esas premisas, nos ha parecido revelante concentrarnos en el estudio del modo en que aparecen formalmente elaborados los *materiales históricos* en sus novelas. Respecto de este tema, sostenemos que el modo saeriano de elaborar los materiales históricos se diferencia de las poéticas realistas en virtud del alto grado de mediatización literaria que les impone a dichos materiales. Una de nuestras hipótesis es que ese modo de representación altamente mediatizado puede analizarse a través del estudio de tres elementos:

El primer elemento sería la construcción, a través de los narradores, de una subjetividad cuyo carácter parcial y limitado aparece siempre puesto en primer plano; es decir, un sujeto cuya conciencia no establece una relación de transparencia con el mundo sino que expresaría las dificultades que conlleva aprehender y dar sentido a dicho mundo material.

El segundo concierne a la intertextualidad, o mejor, en términos de Genette (1989), a las “relaciones transtextuales”. Los textos de Saer contienen una fuerte dimensión transtextual, tendiendo así a resaltar el carácter estético del objeto; pero además, ponen en juego modelos literarios e hipotextos, que en cada novela presentan características distintas y que a menudo operan como

mediatizadores y modelizadores discursivos de las relaciones entre el texto y la realidad.

El tercer y principal elemento está ligado al problema del tiempo, que se vincula con la estructura temporal que presentan las novelas y con la temporalidad del discurso como tal. Consideramos que en estos aspectos se cifra lo más original de la propuesta narrativa de Saer, que parece orientada a producir un efecto de discordancia entre el tiempo de la historia, el tiempo del relato, y el tiempo de la historia externa al texto. Por su carácter no lineal, la temporalidad de sus novelas tendería a desestimar la noción de la historia como progreso, a la par que a construir novedosas relaciones entre el tiempo representado y el tiempo diegético.

Nuestra hipótesis es que las búsquedas formales de Saer estarían predominantemente asociadas al rechazo de la linealidad característica de la trama de la novela tradicional. En lo que a ello se refiere, sostenemos que esas rupturas de la linealidad deben analizarse a partir del estudio del uso saeriano de ciertos procedimientos como la fragmentación, la repetición y el empleo sumamente original que hace de recursos típicos de todo relato, como son las analepsis, las prolepsis, las pausas descriptivas y las digresiones reflexivas. Así, concebimos al relato saeriano como una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir

del tiempo -contrayéndolo o dilatándolo-, a fin de subvertir las convenciones novelescas y “defraudar” las expectativas del lector.

Por ello, nos proponemos como objetivos específicos describir en cada una de las novelas analizadas el funcionamiento y las características de los tres elementos anteriormente mencionados: *subjetividad*, *transtextualidad* y *temporalidad*. Con respecto al último punto, siguiendo los postulados de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1995a, 1995b, 1996a), sostenemos que las novelas, en tanto relatos de ficción, ofrecen la posibilidad de ser analizadas como “variaciones imaginativas” de la experiencia subjetiva del tiempo. Nuestra intención es abordar las novelas de Saer desde esa perspectiva que Ricoeur propone, y apuntar a definir cuáles serían las características de ese “tiempo subjetivo” que aparece figurado en ellas. En este aspecto, nuestra hipótesis es que las figuraciones del tiempo subjetivo en las novelas de Saer presentan características que sugieren un permanente conflicto entre el anhelo de plenitud del sujeto y las limitaciones que le impone el tiempo histórico. Ese será, por consiguiente, uno de los ejes de la presente tesis.

Por último, este trabajo tiene también como objetivo indagar los *fundamentos programáticos* de la poética saeriana, y tratar de establecer cuáles son las *tradiciones literarias y filosóficas* con las cuales se hallarían vinculados sus ideas y principios estéticos. Consideramos que dichos fundamentos pueden inferirse, primero, de la insistencia con que todas sus novelas vuelven a

explorar los mismos núcleos problemáticos de la representación literaria; segundo, a partir de las reflexiones metatextuales que las novelas contienen; y tercero, a partir de las ideas expuestas por el autor en sus ensayos.

Como hemos señalado, nos interesa esclarecer cuáles son las tradiciones implícitas en la concepción saeriana de la literatura y la novela. En tal sentido, nos ha parecido pertinente incluir, hacia el final de este estudio donde se analizan sus novelas, un capítulo dedicado al análisis de algunos de sus ensayos. La intención será allí analizar la poética en los términos del propio autor, centrándonos en la cuestión de la novela como forma literaria y apuntando a interrogar los pilares estéticos e ideológicos en los cuales se apoyaría su búsqueda formal. Una búsqueda que, a nuestro juicio, ha contribuido a renovar los modos de representación de la historia y la subjetividad en la novela argentina.

En cuanto al método de abordaje, cabe adelantar que adoptaremos tres enfoques complementarios. En un primer nivel, recurriremos sobre todo a conceptos teóricos de la teoría literaria y la narratología (en especial de G. Genette) tanto en su vertiente remática -el estudio del discurso narrativo- como en su vertiente temática -el análisis de las sucesiones de acontecimientos y acciones relatados por dicho discurso-, a fin de analizar los aspectos formales de las novelas que componen el corpus. En un segundo nivel, adoptaremos un enfoque histórico-cultural de la tradición de la novela como forma literaria

(remitiéndonos a autores como G. Lukacs, M. Bajtin, T. Adorno, H. Kenner, R. Barthes y otros), a fin de profundizar el estudio de la recuperación y reelaboración saeriana de distintos modelos de relato legados por dicha tradición; así como también para indagar los fundamentos programáticos de su poética. Por último, adoptaremos un enfoque hermenéutico-filosófico (basado en la obra de P. Ricoeur), a fin de desplegar la problemática del tiempo y analizar cuál es el sentido que asumen las figuraciones del mismo en las novelas del autor.

## 1.2. PERSPECTIVA CRÍTICA: LA POÉTICA DE SAER.

La obra de Juan José Saer ha sido objeto de una importante producción crítica. A la hora de enfocar dichos estudios, conviene en primer lugar distinguir entre aquellos que suponen un abordaje extenso e integral de la obra, como ser libros o tesis doctorales enteramente dedicados al autor (Larrañaga-Machalski, 1994; Manzi, 1995; Bermúdez Martínez, 2000; Premat, 2002; Scavino, 2004; Corbatta, 2005; Riera, 2006), de aquellos que abordan alguna cuestión o texto específico, como ser los numerosos artículos y reseñas existentes. En segundo lugar, también es necesario distinguir entre aquellos críticos que se han ocupado asiduamente de la obra de Saer y han apuntado –incluso a través de sucesivos textos breves como artículos o reseñas- a dar cuenta de algunos de los núcleos de su poética (Gramuglio, 1969, 1979, 1984, 1986, 2010; Montaldo, 1986, 2003, 2010; Sarlo, 1980, 1993, 1996, 1997, 2010; Stern, 1981, 1982, 1983, 1984; Dalmaroni, 2000, 2006, 2010, y todos los autores de libros y tesis antes mencionados), y aquellos que la han analizado de manera aislada y circunstancial, teniendo como eje algún tema que excede la especificidad de la poética del autor.

Por otra parte, cabe destacar que en el conjunto de la bibliografía que aborda específicamente novelas del autor que analizaremos en esta tesis, se observa una desproporción en cuanto a la enorme cantidad de textos dedicados al *El entenado* (Girona, 1988; Iglesia, 1994; Link, 1994; Manzi, 1996; Monteleone, 1985; Pons, 1996; Pulgarín, 1994; Díaz Quiñones, 1992; Bastos, 1990; Cariello, 1989; Cella, 1991; Corral, 1994; Gnutzmann, 1992; Gollnick, 2003; Gramuglio, 1984; Kanzepolsky-Zanin, 1989; Petrich, 1991; Premat, 2002; Riera, 1996; Romano, 1995; Garramuño, 2010; entre otros) y la mucho más escasa presencia de artículos críticos sobre otras novelas de su obra, como *La ocasión* o *La grande*, sobre la cual prácticamente aún no existe crítica académica.

Del conjunto de los estudios existentes, los trabajos que comentaremos en este apartado son los que se vinculan directamente con las líneas de estudio de esta tesis. Nos ha parecido pertinente concentrarnos en aquellos que han contribuido a caracterizar algunos de los núcleos de la *poética* saeriana de la novela, dado que sus aportes nos han servido como punto de partida. Entre ellos, podemos distinguir tres grandes áreas temáticas.

En primer y principal lugar, los que se refieren a la *poética* del autor a partir de una toma de conciencia de la “crisis de la representación”, el problema del realismo y toda una serie de elementos implicados, como la ruptura con los modos totalizantes de la representación, el trabajo con la percepción y la memoria, el tratamiento no lineal del tiempo, la fragmentación, la repetición, la

metatextualidad, etc. (Prieto, 1973; Gramuglio, 1986; Montaldo, 2010; Jitrik, 1978; Sarlo, 1980; Stern, 1983; Giordano, 1989). En segundo lugar, los que se refieren específicamente al modo en que esta poética elabora los materiales histórico-políticos y representa la relación entre Historia y subjetividad (Altamirano, 1965; Panesi, 1983; Chejfec, 1988; Sarlo, 1994, 2010; Dalmaroni-Merbilhaa, 2000; Premat, 2002). Y en tercer lugar, los que analizan la poética a partir de ensayos del autor (Premat, 2007; Gramuglio, 2010).

A medida que desarrollemos los análisis se irán agregando otros textos críticos sobre cuestiones puntuales surgidas del texto específico, pero en este apartado comentaremos sólo aquellos que incluyen señalamientos que podríamos considerar premisas o puntos de partida de nuestro estudio <sup>1</sup>. Cabe agregar que no todos los trabajos que comentaremos responden a un mismo tipo de encuadre. Entre ellos encontramos análisis textuales, narratológicos; trabajos que se apoyan en disciplinas auxiliares como el psicoanálisis o la filosofía; y estudios que se apoyan en una perspectiva sociológica e histórica de la literatura para abordar las temáticas histórico-políticas o rastrear genealogías y tradiciones literarias. Aunque cada una de esas tres líneas se encuadra en perspectivas críticas diferentes, creemos que no son perspectivas excluyentes

---

<sup>1</sup> Sobre la crítica y la recepción de la obra de Saer, consideradas en su conjunto, existen dos artículos: "Vislumbres críticos: un horizonte de deseo y alucinación", de M. Bermúdez Martínez, y "El largo camino del silencio al consenso. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)", de Miguel Dalmaroni, ambos incluidos en la edición de Archivos coordinada por Julio Premat (2010).

sino complementarias y que pueden ser consideradas en términos de “convergencia” (R. Williams, 1982) de intereses y métodos.

Hemos organizado los comentarios de dichos trabajos de acuerdo al orden *cronológico* en que fueron publicados, puesto que el lapso temporal que abarca la obra de Saer (más de cuarenta años), obliga a pensar en momentos distintos de la crítica saeriana. Por un lado, porque en tanto la obra del autor se estaba desarrollando, iba introduciendo continuamente nuevas obras que obligaban a revisar lo escrito sobre su poética o permitían profundizar lo ya sabido; y por otro lado, porque la crítica producida en torno a su obra también se encuentra condicionada por distintos contextos históricos de la crítica, con ciertos enfoques dominantes y debates específicos de cada época.

En una reseña de *Responso* (1964), Carlos Altamirano (1965) advierte con claridad que esa novela muestra los dilemas del peronismo a través de una experiencia individual sin brillo pero preñada de implicaciones históricas, y que a la vez el relato construye una perspectiva crítica mediante esa elección. Altamirano destaca también el trabajo formal: “una aguda conciencia del lenguaje” y de “sus posibilidades expresivas”, “una cadencia de gran eficacia poética”, y un rigor literario que a su juicio indicaba que comenzaba a superarse “cierto malentendido acerca de lo que debe ser una literatura nacional-popular, impensable sin la conquista de un lenguaje literario propio”. Como ha señalado Miguel Dalmaroni (2010), así Altamirano “hacía intervenir la poética de Saer en

un estado del debate acerca de las relaciones entre representación literaria y política, aunque era demasiado optimista al suponer que el malentendido en que discurría ese debate comenzaba ya a superarse”.

También en la segunda mitad de la década del 60, Adolfo Prieto (1968), otro de los tempranos lectores de Saer, ponía al autor como ejemplo de una “auténtica concepción realista”, ajena a las presiones del “nacionalismo literario” y que –al rechazar ese “realismo adocenado que se somete pasivamente a la presencia del objeto”- mostraría “una concepción dinámica que carga de tensiones el reflejo de la realidad inmediata”. Poco más tarde, en otro texto, complejizando la idea de una “auténtica concepción realista”, señalaba lo siguiente: “el autor de *La vuelta completa, Responso, Palo y hueso, Cicatrices*, ha perseguido con una atención casi obsesiva el propósito de disolver los datos de la realidad exterior en la corriente de los actos menudos, de las motivaciones y del flujo de conciencia de sus personajes”. Y observa un rasgo central de la poética: “Estos personajes, limitados en número, se mueven en un espacio físico extremadamente reducido, pasan de un relato a otro, relacionan sus historias y recortan un universo imaginario en el que los referentes del mundo real comienzan a asumir una materialidad distinta” (1973).

Noé Jitrik (1978) publica, pocos años después, un artículo férreamente textualista donde analiza la novela *El limonero real* (1977) utilizando conceptos provenientes de la lingüística y la narratología francesas y

la definición lacaniana del “automatismo de repetición”. Jitrik se concentra en demostrar la originalidad y la complejidad de la elaboración del tiempo narrativo, pero además, y esto hay que resaltarlo, culmina su análisis otorgándole un valor crítico a esa dimensión de la novela y contrapone la poética de Saer a “la ideología de un contar seguido y orgánico”, proponiendo eso como desafío a ciertas categorías que se empleaban para analizar la narrativa latinoamericana en ese entonces: valoración de la “claridad” como sinónimo de ideología “progresista”, contra la “complejidad” como “reaccionaria”. Jitrik convierte así la compleja elaboración formal del tiempo narrativo en un valor ideológico, y aparte señala la influencia del objetivismo del *Nouveau Roman* en la poética de Saer <sup>2</sup>.

En un artículo publicado en la Argentina durante la dictadura militar, Beatriz Sarlo (1980) parece sugerir veladamente la dimensión histórico-política de *Nadie nada nunca* (1980), una lectura que, por supuesto, se confirmaría con el correr de los años. Se trata de un párrafo donde formula ciertas preguntas que la novela de Saer plantea y que “no se propone” contestar: por qué el personaje estará refugiado “en ese *aguantadero*, cuál es su condición, por qué un maniático asesina caballos”. Por otra parte, el título de su artículo “Narrar la percepción”, resalta otro aspecto central de la poética de Saer, que luego se plasma en un

---

<sup>2</sup> Sobre dicha novela, cabe señalar también el posterior estudio de Graciela Montaldo titulado *El limonero real* (1986).

análisis de cómo en esa novela se narrarían los "estados del presente", que dejaría de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan "los leves desplazamientos de perspectiva", sugiriendo de ese modo que *Nadie nada nunca* presenta un tratamiento fragmentario del tiempo y un complejo trabajo con el punto de vista.

En los primeros años de la década del 80, Jorge Panesi y Mirtha Stern se refirieron al tema de la intertextualidad en la obra de Saer. En una reseña a la segunda edición de *Cicatrices*, Panesi (1983) destaca el entramado intertextual de la novela, pero también se ocupa de señalar en ella la presencia del tema del peronismo y, vinculando ambas cosas, concluye que la novela no sólo "no refracta lo histórico con la facilidad especular de un realismo populista", sino que además se plantea las relaciones entre la ficción y la historia como "problema literario". Por su parte, Stern (1983) dedica un artículo al estudio muy pormenorizado de la dimensión intertextual de la misma novela, y concluye: "La representación de las contradicciones que conforman la realidad histórico-social nunca anulan ni se sitúan por encima de la representación de las relaciones y contradicciones que afectan al narrador en la praxis concreta de su

escritura”; por el contrario, dicha praxis “se objetiva poniendo de relieve su historicidad”<sup>3</sup>.

Tres años después, María Teresa Gramuglio publica “El lugar de Saer” (1986), el estudio más abarcativo que hasta entonces se había hecho de la obra del autor. Allí se sintetizan varios de los rasgos principales de su poética: “En esta escritura surgida de la negatividad encontramos la construcción de una poética que desplaza las tradicionales formas totalizantes de representación para trabajar con un registro minucioso y reiterativo de la percepción, del recuerdo y de la conciencia de recuerdo”. También se alude a lo que hemos definido como una tensión en la poética de Saer: “¿Cómo pensar esta relación que siempre parece volver a colocarnos frente a un hiato insalvable entre la construcción verbal, supuestamente autónoma, autosuficiente, y ese mundo construido que siempre termina remitiendo a una experiencia de mundo, poniendo sentido en el mundo?”. Y además se destaca la dimensión cognoscitiva de “la pregunta por el sentido, y, en definitiva, la pregunta por lo real”. Gramuglio sostiene que Saer, retomando la tradición de Proust y de Joyce, plantea esa pregunta moderna sin concesiones pero también sin renunciar a concebir al lenguaje como vehículo de conocimiento de la experiencia humana.

---

<sup>3</sup> Sobre *Cicatrices* destacamos también la reseña “Las aventuras del orden” (1969) de María Teresa Gramuglio

Por su parte, Sergio Chejfec (1988), en una reseña de *La ocasión* (1988), proporciona una observación muy pertinente que tiene que ver con la relación entre la historia y la subjetividad en las novelas de Saer. Sostiene que *La ocasión* “no es en modo alguno histórica en sentido genérico, sino más bien lateral”, y agrega: “Quizá convencidas de que los individuos nunca poseen una conciencia histórica acerca de sus actos y su contexto social, semejante a la que después con los años les otorgará la posteridad, las narraciones de Saer se construyen apoyadas en esa diferencia”.

Destacable por la relevancia que va a alcanzar en la crítica posterior, es el texto de Alberto Giordano titulado “El efecto de irreal” (1989), que propone, a partir de Barthes y Blanchot, una lectura de la poética saeriana en torno a las relaciones entre ficción y realidad, enlazada con una revisión del concepto de “realismo” a través de la noción de “escritor moderno”; esto es, aquel escritor que, sin abandonar el afán de representar la experiencia, se propondría “desenmascarar” las ilusiones del realismo mediante un “efecto de irreal”, concebido como aquello que la realidad “niega”: el “vacío” en el que nuestras certezas se fundan.

Ya en los años 90, Sarlo dedica un artículo a las relaciones entre tres novelas vinculadas por el tema de la dictadura militar, *Nadie nada nunca*, *Glosa* (1986) y *Lo imborrable* (1993). Allí describe otro rasgo importante de la poética del autor: la idea de que en esa “línea infinitamente divisible que es el tiempo

saeriano, siempre habrá un punto por el que todavía no ha transcurrido un relato” (Sarlo, 1993). El artículo destaca que *Glosa* recupera y reelabora un núcleo narrativo de *Nadie nada nunca*, y que a la vez *Lo imborrable* retoma y despliega un fragmento temporal de *Glosa* <sup>4</sup>.

Posteriormente, Dalmaroni y Margarita Merbilhaá (2000) co-escriben un interesante artículo donde se aborda, entre otras cosas, la relación entre política y subjetividad en las novelas del autor. En él señalan que lo político aparece atravesado o, mejor, constituido por el sujeto que narra (o del que se narran) sus experiencias perceptivas, y no en su carácter de acontecimiento en sí: “La historia política está ante todo determinada por lo que ha sido para el sujeto, pues la narración no permite que se despliegue como hecho histórico deslindable de lo vivido (lo percibido o recordado) por una subjetividad”. Dicho señalamiento reviste una importancia fundamental para el tema de esta tesis.

En su libro *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002), Julio Premat aborda las novelas del autor a partir de la hipótesis de que las mismas darían cuenta de una “posición melancólica” (definida psicoanalíticamente) y se pregunta, volviendo a formular en otros términos la tensión a la cual nos referimos y a la que también se refirió

---

<sup>4</sup> Sobre las realaciones entre esas tres novelas véase también “Los veinte años de *Glosa* a treinta del golpe” (2006) de Miguel Dalmaroni.

Gramuglio: “¿cómo conciliar una escritura solipsista, que gira con tanto fervor alrededor de una conciencia (...) con una presencia explícita de lo colectivo, ya que esa misma escritura integra, desde sus comienzos, páginas enteras de la historia contemporánea argentina?”. Premat sostiene que las novelas de Saer incorporan la historia, la integran y la descifran a partir de “una posición metafísica y afectiva”. Y afirma también que a la representación del pasado se la suele acompañar con una afirmación de la imposibilidad de reconstruirlo, de poseerlo o de explicarlo.

También a Premat pertenece al artículo “¿Cómo ser escritor? El caso Saer”, incluido en el volumen *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia* (2007), coordinado por Rose Corral. De él nos interesa el señalamiento que hace respecto de los ensayos de Saer, ya que el crítico sostiene que en ellos encontramos, no un pensamiento que guía a priori la práctica literaria, sino un pensamiento que surge de esa práctica y que, en retrospectiva, “viene a justificar y a atribuirle sentido a gestos y elecciones ya realizados”, y al mismo tiempo, prepara “nuevos gestos y elecciones que darán lugar, a su vez, a otras teorizaciones”. Según Premat, a través de los ensayos el autor tendería a crear un espacio para el propio proyecto y a delimitar un terreno de lectura para lo que escribe.

En “Una imagen obstinada del mundo” (2010), Gramuglio también analiza algunos de los ensayos del autor y se refiere a la poética, resaltando la

importancia del espacio y la “unidad de lugar fundada en la zona”. Además, señala la impronta de Theodor Adorno y Walter Benjamin en los planteos de Saer, y se refiere a la obra como una “totalidad abierta” a la que se irían agregando piezas.

En un artículo incluido en el mismo volumen (la importante edición de Archivos coordinada por Premat, 2010), Graciela Montaldo se refiere a otras “tensiones”: “La obra saeriana se define por una aspiración a la totalidad que nunca se ve colmada, por una fuerte conciencia de estar siempre trabajando en el límite de la representación, en el borde de lo que la ficción inaugura y la experiencia calla, en la frontera de una subjetividad que se sostiene en la incertidumbre y duda de la forma en que se expresa, y también en el borde de los géneros que postulan, dentro del relato, el cuestionamiento de las convenciones discursivas” (Montaldo, 2010). De lo allí señalado nos interesa especialmente la idea de que habría en esta obra una “aspiración a la totalidad”, así como la idea de que el autor trabaja “en el borde de los géneros”.

Por otra parte, Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva (2010) extraen significativas conclusiones a partir de los materiales genéticos de *Glosa* y *El entonado*<sup>5</sup> y, en una línea afín a lo señalado por Montaldo y Gramuglio, sostienen que la obra de Saer propone una “plenitud fragmentada” y que “la

---

<sup>5</sup> Sobre *El entonado* destacamos también “*El entonado, las palabras de la tribu*” (1992) de Arcadio Díaz Quiñones y “*Eficacias del verosímil no realista*” (1990) de María Luisa Bastos.

fragmentación es el modo dinámico de materializar una relación con el sentido". Por último, en "La política, la devastación" (2010), publicado en el mismo volumen, Sarlo analiza pormenorizadamente el tema político en *Glosa*, resaltando la originalidad formal de la novela para representar el período histórico de la última dictadura militar; y luego analiza las biografías políticas de los personajes en correlación con la realidad histórica y afirma que la política sería "la devastación que arrasó la pequeña comunidad de amigos", una comunidad que asumiría un papel central en la obra del autor.

Mediante este recorrido a través de la crítica de Saer que ha apuntado a caracterizar su poética, hemos podido puntualizar las ideas que funcionan como puntos de partida de esta tesis. En términos generales, partiremos de la premisa de que se trata de una poética que concibe la representación literaria del mundo como un proceso ligado de manera indisoluble al desarrollo inmanente de un trabajo formal. De allí se derivarían la mayoría de los rasgos señalados por los críticos: una representación de la realidad histórica altamente mediatizada por el régimen imaginario e intertextual de la literatura y presentada siempre como visión subjetiva; un tratamiento complejo de la temporalidad y del punto de vista, rechazando las tradicionales formas totalizantes de representación; y un proyecto de escritura a largo plazo donde el fragmento sería una apuesta formal atravesada por una aspiración a la totalidad.

Asumiendo que esos son algunos de los rasgos fundamentales de la poética de Saer, esta tesis se propone llenar tres lagunas en la crítica sobre la obra del autor. En tal sentido, nuestro objetivo será profundizar en las siguientes cuestiones:

En primer lugar, consideramos necesario poner la cuestión de la innovación formal que presentarían las novelas de Saer en la línea de una lectura orientada a analizar su relación con la *tradición de la novela*, es decir, con la evolución histórica de dicha forma literaria. Si bien a menudo la crítica ha señalado influencias como Faulkner o Joyce y ha hecho referencia al componente “modernista” –e incluso “vanguardista”- del proyecto saeriano (Cf. Premat, 2010: XXIII-XXX), no se ha hecho hasta ahora un análisis de esta obra novelística enfocado a precisar el modo en que el autor “dialoga” con la tradición de la novela en cada obra. Creemos indispensable colocar el estudio de las estructuras y procedimientos de sus novelas a la luz de una perspectiva histórica de la tradición de la novela, que posibilitará esclarecer en qué medida y cómo sus textos producen eso a lo que a menudo se alude como “originalidad”, pero que aquí pensaremos en términos de innovación con respecto a los modelos narrativos legados por un “paradigma” (Ricoeur, 1996) que sería la tradición de la novela.

En segundo lugar, si bien se ha señalado que el tratamiento del tiempo es probablemente el aspecto de las novelas de Saer donde más notablemente se

cifran los hallazgos y la complejidad de su obra, no se han hecho sistematizaciones sino que se ha analizado la temporalidad de distintas novelas aisladamente, lo que impide sacar conclusiones precisas sobre este tema central. Por ello, esta tesis se propone analizar la *temporalidad* en cada una de las novelas y *sistematizar* sus puntos en común a fin de establecer cuáles son los procedimientos recurrentes y qué figuraciones de la relación entre el tiempo y la subjetividad se desprenden de ellas. Además, pretendemos vincular dos elementos hasta el momento aislados: el tratamiento formal del tiempo y la elaboración de materiales histórico-políticos.

En tercer lugar, si bien frecuentemente se ha destacado el componente ideológico de la poética de Saer y su carácter de algún modo “programático”, esto es, la presencia de ciertos principios estéticos que serían constitutivos de su proyecto de obra, no se ha analizado en detalle la manifestación de dichos principios en sus ensayos, como tampoco se ha buscado precisar la *tradición estética* en la que se inscribirían. De ahí que nos haya parecido oportuno dedicar un capítulo al análisis de los ensayos y parte de las conclusiones a rastrear las tradiciones de lo que hemos denominado sus fundamentos programáticos.

### 1.3. CORPUS Y CRITERIO DE ORGANIZACIÓN.

Para abordar los problemas planteados, hemos elegido analizar en profundidad un corpus compuesto por seis novelas, cuyas fechas de publicación abarcan casi todo el arco temporal a lo largo del cual Saer ha desarrollado su obra. Dichas novelas son: *Cicatrices* (1969), *Nadie nada nunca* (1980) y *Glosa* (1985), por un lado; y *El entenado* (1983), *La ocasión* (1986) y *Las nubes* (1997), por otro.

Los criterios de tal agrupamiento no son exactamente cronológicos, ya que, como puede apreciarse, *El entenado* fue publicada antes que *Glosa*. La decisión de agruparlas de ese modo se apoya en dos criterios: uno ligado a la cuestión *formal*, y otro ligado a la cuestión *temática*. Consideramos que las primeras tres novelas comparten entre sí una serie de rasgos formales, y lo mismo sucede con las otras tres. Asimismo, consideramos que las primeras comparten el hecho de que sus argumentos están contextualizados en períodos históricos relativamente recientes, mientras que los argumentos de las del otro grupo están contextualizados en períodos históricos más lejanos.

Específicamente, observamos que las novelas *Cicatrices*, *Nadie nada nunca* y *Glosa* presentan una clara impronta de vanguardia, ya que retoman

procedimientos característicos del modernismo anglosajón y del *Nouveau Roman*, dos corrientes de la novela del Siglo XX intensamente asociadas a la voluntad de innovación. A nivel temático, las tres están situadas en el pasado reciente de la historia argentina, ya que remiten a la década del 60 y a la del 70. La primera transcurre en 1963 y toma el tema de la de proscripción del peronismo durante esos años; la segunda transcurre en el marco del terrorismo de Estado de la última dictadura militar (1976-1983); y la tercera, simultáneamente, en los dos momentos, dado que se desarrolla en 1961, pero incluye segmentos narrativos que remiten a los últimos años de la década del 70.

En cuanto a *El entonado*, *La ocasión* y *Las nubes* consideramos que, a nivel formal, se vinculan con modelos de la tradición narrativa anteriores al Siglo XX, como ser la novela picaresca, la novela de aventuras del período barroco y la novela realista decimonónica (además de remitir a géneros también anteriores, como el relato de viaje, el relato de aprendizaje y las memorias). A nivel temático, las tres se remontan a períodos históricos que son anteriores al siglo XX: la primera transcurre en el siglo XVI y toma el tema de las expediciones de los conquistadores españoles al Río de la Plata; la segunda transcurre en 1870-71 y trata el tema de la llegada de inmigrantes europeos a la pampa argentina; y la tercera se centra en una historia que se desarrolla entre las dos primeras décadas del siglo XIX, durante las invasiones inglesas (1806-7), la Revolución de

Mayo (1810), las guerras independentistas y hasta la Declaración de la Independencia en 1816.

Estos dos grupos de novelas serán abordados en la Parte I y en la Parte II de esta tesis, respectivamente, a través del estudio de los tres elementos ya mencionados, o sea, proponiéndonos establecer qué tipo de subjetividad se construye a partir de narradores y personajes; cuáles serían las relaciones transtextuales en cada una de ellas; y cuáles serían las características de la temporalidad que proponen los relatos a través de su estructura y de los procedimientos y recursos que se despliegan en la escritura. También nos proponemos dar cuenta de las figuraciones del tiempo en estas novelas, y reflexionar acerca del sentido de dichas figuraciones como representaciones de un sujeto inmerso en una trama histórica. Por último, nos interesa analizar de qué modo reelaboran modelos narrativos legados por la tradición, y en qué medida realizan innovaciones respecto de dichos modelos.

La Parte IV de esta tesis incluye un capítulo dedicado a la novela *La grande* (2005) y otro capítulo dedicado a los ensayos. En cuanto a *La grande*, lo primero que debemos señalar es que se trata de una novela que quedó inconclusa debido a la inesperada muerte del autor. No obstante, si bien Saer no la concibió como su última novela, el hecho de que lo sea nos obliga a dedicarle una específica atención, y por ello nos ha parecido pertinente considerarla en un capítulo aparte. En cuanto a los ensayos, el corpus que hemos seleccionado

responde a las necesidades planteadas por los temas de esta tesis. Lo quince ensayos elegidos abarcan casi todo el arco temporal en el que se ha desarrollado la producción del autor y son los siguientes: “Sobre la poesía” (1968), “La literatura y los nuevos lenguajes” (1969) “La lingüística ficción” (1972), “Narrathon” (1973), “Notas sobre el *Nouveau Roman*” (1973), “La canción material” (1973), “Una literatura sin atributos” (1980), “Borges novelista” (1981); “La novela” (1981), “Literatura y crisis argentina” (1982), “El concepto de ficción” (1989), “Juan” (1989), “La narración objeto” (1999), “La cuestión de la prosa” (1999) y “Posmodernos y afines” (2002).

Dichos ensayos pertenecen a los libros *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2006), tres volúmenes que son compilaciones de textos dispersos, escritos por encargo de medios gráficos, con motivo de alguna conferencia, como prólogo de algún libro ajeno o en carácter de “apuntes personales”. Pese a conformar un conjunto heterogéneo, como señala el autor en el prefacio al primero de dichos volúmenes, “hay apenas un puñadito de ideas y muchas repeticiones”; esa cualidad que Saer define como una “insistente pobreza”, permite inferir que sus ensayos albergan -caótica y fragmentariamente- una concepción estable que posibilitaría rastrear los fundamentos de su proyecto narrativo.

## **CAPÍTULO 2**

### ***ENFOQUES***

## 2.1. ENFOQUE HERMENÉUTICO-FILOSÓFICO:

### TIEMPO Y RELATO DE FICCIÓN.

Uno de nuestros enfoques teóricos generales serán las ideas filosóficas y hermenéuticas de Paul Ricoeur. En su obra *Tiempo y narración*, Ricoeur propone que los relatos de ficción pueden ser concebidos como “variaciones imaginativas” de la experiencia subjetiva del tiempo. Según Ricoeur, los textos de ficción, en tanto se hallan libres de la constricción de dar cuenta de algo realmente ocurrido, y en tanto se basan en la capacidad de “redescripción poética del mundo”, ofrecen un amplio “laboratorio de experiencias temporales”, y se revelan como un ámbito propicio para la “exploración de los rasgos no lineales del tiempo fenomenológico” (1996a). Siguiendo a Ricoeur, nos proponemos considerar las novelas de Saer como variaciones imaginativas de la experiencia subjetiva del tiempo y, en consecuencia, intentaremos pensar a cada una de ellas como el laboratorio de una experiencia basada en la exploración de los rasgos no lineales del tiempo fenomenológico.

Para dar cuenta de dicha perspectiva, debemos señalar que la hipótesis básica de Ricoeur en esa obra es que el carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar

en todas sus formas, es su carácter temporal. El autor plantea que el sujeto responde a la pregunta por su lugar en el tiempo a través de los relatos: "El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal" (Ricoeur, 1995b: 117).

Ricoeur señala una paradoja: a escala cósmica, la duración de nuestras vidas es insignificante, y sin embargo ese breve lapso de tiempo en que aparecemos en la escena del mundo es el lugar mismo de donde sale toda cuestión importante. ¿Cómo articular ese "salto" que se da en el sujeto entre el tiempo cosmológico y el tiempo vivido? Su tesis es que los seres humanos logramos realizar esa articulación, no de un modo especulativo, sino de un modo práctico, inscribiendo a través del lenguaje y la narración nuestra experiencia íntima del tiempo en el tiempo cosmológico.

La propuesta del autor se sustenta en una articulación entre dos conceptos paradigmáticos: el "tiempo íntimo" según San Agustín (398dc) y la noción de "trama" según la *Poética* (335-323ac) de Aristóteles. San Agustín ha mostrado que la percepción interna del tiempo nos aproxima a la aporía de la *distentio animi*, es decir, la no-coincidencia de los tres momentos de la acción: el presente de las cosas pasadas (el recuerdo), el de las cosas futuras (la esperanza) y el de las cosas presentes (la atención); el sujeto se encuentra como

“desgarrado” entre esas tres dimensiones <sup>6</sup>. De acuerdo a Ricoeur, los relatos ofrecen soluciones a dicha aporía, en tanto reinscriben la experiencia íntima del tiempo en la vasta dimensión del tiempo cosmológico: “La aporía de la narratividad, a la que responde de diversas maneras la operación narrativa, consiste precisamente en la dificultad que hay en mantener a un tiempo los dos extremos de la cadena: el tiempo del alma y el tiempo del mundo” (1996a: 646).

A partir del señalamiento de dicha aporía, el autor distingue entre el *relato histórico* y el *relato de ficción*. El relato histórico se caracterizaría por resolver la aporía a través de la conformación de un tercer tiempo, el *tiempo histórico*, que funciona como mediador entre “el tiempo del alma y el tiempo del mundo”. Este procedimiento se acompaña de ciertos elementos que le son característicos: principalmente, el “calendario”; pero también la noción de “huella”, a la que se accede a partir del “archivo”, que a su vez nos remite a las nociones de “documento” y “testimonio”. Esos “conectores” como el calendario y los relatos que resultan del trabajo sobre las huellas, serían formas de refiguración que intentan resolver la aporía entre el tiempo físico, sin presente, formado por una sucesión orientada de instantes cualesquiera, y un

---

<sup>6</sup> Así describe Agustín la *distitio animi* en las *Confesiones*: “¿Quién hay que niegue que no existen aún los futuros? Sin embargo, ya existe en el alma espera de cosas futuras. Y ¿quién hay que niegue que las cosas pasadas ya no existen? Sin embargo, existe todavía en el alma la memoria de cosas pasadas. Y ¿quién hay que niegue que carece de espacio el tiempo presente, ya que pasa en un instante? Y sin embargo, perdura la atención por donde pasa” (2006).

tiempo con presente que permite determinar el antes como pasado y el después como futuro.

Ricoeur sostiene que el modo en que se piensa el tiempo de la Historia difiere tanto del modo en que se lo piensa interior y subjetivamente, como del modo en que se lo concibe desde la perspectiva de la física. En *La historia, la memoria, el olvido*, puntualiza: “El tiempo histórico descansa, en efecto, sobre la ubicación y la puesta en marcha de dispositivos, procedimientos, instrumentos del pensamiento, cuya función consiste en tirar un puente por encima del abismo que separa al tiempo del alma del tiempo del mundo” (Ricoeur, 2004: 64). De acuerdo a Ricoeur, la historia y la ficción, géneros hoy diferenciados, que antes estaban integrados en las epopeyas y los mitos, se reclaman recíprocamente, ya que cada uno concretiza su objetivo específico a través de ciertos préstamos provenientes del otro. El autor admite que la estructura profunda de la imaginación histórica es de índole tropológica, pero advierte que no por ello se puede renunciar a la dimensión explicativa de este tipo específico de relato: “la retórica gobierna la descripción del campo histórico pero la lógica rige su argumentación con valor *explicativo*” (Ibíd.)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> En *La historia, la memoria, el olvido*, Ricoeur discute las ideas de dos autores que han impugnado la pretensión referencial del discurso histórico, Roland Barthes y Hyden White, y señala que en el vínculo con el pasado es tan necesario el nexo directo de la memoria como la ambición de verdad de la historia. Sostiene Ricoeur: “Lamento el callejón sin salida en el que se ha metido H. White al tratar las operaciones de construcción de la trama como modos explicativos (...) Tan legítimo es considerar las estructuras profundas del imaginario como matrices comunes a la creación de tramas novelescas y a la de tramas historiadoras, según lo atestigua su

En contraposición, la ficción se encontraría libre de la exigencia explicativa propia del relato histórico. El escritor de ficción ignora la carga de la prueba material vinculada a la obligación de representar algo que ha ocurrido realmente y de recurrir a documentos y archivos, lo cual supone una asimetría irreductible entre ambos tipos de relato. No obstante, en *Narratividad, fenomenología y hermenéutica* (1997), Ricoeur sostiene que es necesario “decir que la ficción no carece de referencia” y “desechar una concepción estrecha de la misma que relegaría la ficción a desempeñar un papel puramente emocional”. Según el autor, todos los sistemas simbólicos contribuyen a *configurar* la realidad.

En dicho estudio, Ricoeur se remite a Roman Jakobson para definir a la literatura como un tipo de relato donde “el lenguaje cumple una función poética que desplaza la atención de la referencia hacia el mensaje mismo”. Según Jakobson, la función poética acentúa el mensaje *for its own sake* a expensas de la función referencial que, por el contrario, predomina en el lenguaje descriptivo. Ese movimiento centrípeto del lenguaje hacia sí mismo sustituye al movimiento centrífugo de la función referencial. Según Ricoeur: “El primer momento constitutivo de la referencia poética es, pues, esta suspensión de la relación directa del discurso con lo real” (1997: 199). En ese “primer momento”,

---

entrecruzamiento en la historia de los géneros en el siglo XIX, como se hace urgente especificar el momento referencial que distingue la historia de la ficción” (2004: 332).

la referencia se mantiene como en suspenso; el mundo de la ficción, en esta fase, sólo es el mundo del texto, o sea, una proyección del texto como mundo.

Sin embargo, de acuerdo al autor, la suspensión de la referencia sólo puede ser un momento intermedio entre la comprensión previa del mundo de la acción y la transfiguración de la realidad cotidiana que realiza la propia ficción: “la suspensión de la función referencial implicada por la acentuación del mensaje *for its own sake* sólo es el reverso, o la condición negativa, de una función referencial del discurso más oculta, que se libera de algún modo mediante la suspensión del valor descriptivo de los enunciados. De esta manera, el discurso poético aporta al lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo del enunciado metafórico y de la transgresión regulada de los significados usuales” (Ibíd.). Esa capacidad de *redescripción metafórica* de la realidad sería paralela a la *función mimética* de la ficción narrativa, como ya había demostrado el propio Ricoeur en su libro *La metáfora viva* (1980).

Como hemos anticipado, el otro concepto central en que se apoya *Tiempo y narración* es el de “trama” según Aristóteles. Ricoeur la define de manera general como “síntesis” de elementos heterogéneos. La trama sería una configuración determinada (*systasis*, disposición significativa) de los elementos que componen una historia. La elaboración de la trama consistiría,

principalmente, en la selección y en la disposición de los acontecimientos y las acciones narradas; selección y disposición que hacen de lo narrado una historia “completa y entera”.

La construcción de la trama sería la operación que “extrae la configuración de la simple sucesión”. Esa operación presenta un aspecto que no se reduce a la sucesión de las acciones sino que se rige por la integración y la culminación. Así, lo que Ricoeur denomina la *configuración* supone la integración entre una dimensión cronológica –la sucesión de los acontecimientos- y una dimensión no cronológica –propriadamente configurante-, que proporciona la perspectiva desde la cual se percibe el sentido del punto final. Por ello, la trama no se deduce ni se abstrae del contenido o la información del relato, pero tampoco de la sola estructura, ya que *syntaxis* significa la necesaria derivación de la estructura en “figura”, como indica la idea ricœuriana de “comprensión narrativa”, ya que “comprender narrativamente una serie de acontecimientos fijados en el tiempo requiere entender que dicha serie dibuja una *figura* para la conciencia narrativa”.

Ricoeur distingue entonces tres momentos de la función mimética: *prefiguración, configuración y refiguración*.

La prefiguración supone la pre-comprensión del mundo de la acción, tanto de sus estructuras inteligibles como de sus fuentes simbólicas y de su

carácter temporal. Si la acción puede contarse es porque ya se encuentra previamente codificada; esa mediación simbólica le conferiría a la trama su primera legibilidad.

El segundo momento atañe a la función que configura la mediación entre el principio y el final, función que implicaría asumir el sentido del relato concebido como totalidad. La narración resignifica entonces lo que ya había sido significado en el plano del obrar humano; esa dimensión configurante, en la cual interviene la imaginación creadora, estaría presente en los relatos de ficción y también en los relatos históricos.

El tercer momento de la mimesis remite a la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, del cual se desprende la idea de refiguración. Según Ricoeur, solamente cuando la frontera entre la configuración narrativa (problema de sentido) y la refiguración (problema de referencia) se atraviesa, adquiere la obra literaria su pleno significado. Como puede observarse, en la base de la argumentación de Ricoeur se encuentra la idea de que la función mimética no se realiza tan sólo en el interior del texto narrativo, sino que se inicia con anterioridad a la existencia de éste, en una precomprensión del mundo de la acción, y sólo llegaría a su culminación en la instancia de la lectura, es decir, en la “intersección del mundo del texto y el mundo del lector”.

Por ello, Ricoeur sostiene que comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que

proviene la tipología de las tramas. Y sostiene también que los *paradigmas narrativos* que la tradición ofrece pueden ser considerados la gramática que regula la composición de las obras nuevas, su *poiesis*.

Así, los géneros literarios serían sistemas de convenciones que el escritor hereda de la tradición, y que han surgido de la sedimentación de la propia práctica narrativa. Todas esas normas legadas y legalizadas por la tradición constituirían el punto de partida del escritor. Según Ricoeur, la tradición constituye un reservorio cuya existencia es indispensable y cuya superación sería la condición del acto creador. En tal sentido, plantea que la constitución de una tradición descansa en el juego entre la *innovación* y la *sedimentación* de los esquematismos de la función narrativa. La alternancia entre innovación y sedimentación sería un fenómeno constitutivo de lo que llamamos tradición, y se encontraría directamente implicado en el carácter histórico del esquematismo narrativo. La desviación sólo es posible, pues, “sobre la base de una cultura tradicional que crea en el lector expectativas que el escritor se complace en despertar y defraudar” (Ricoeur, 1997: 194).

A partir de lo planteado por Ricoeur, en esta tesis nos proponemos estudiar las novelas de Saer atendiendo al modo en que las mismas retoman modelos narrativos que pertenecen al paradigma de la novela y producen innovaciones introduciendo desviaciones respecto de las normas que conforman el sistema de convenciones de dichos modelos.

Por último, para terminar de delinear los puntos centrales de este enfoque, conviene puntualizar brevemente la filosofía del sujeto que propone la obra de Ricoeur. Su posición filosófica se plantea como una alternativa a las “filosofías del cogito”, en las cuales el “yo” se definiría como yo “empírico” o “trascendental”. En su obra *Sí mismo como otro* (1996b)<sup>8</sup>, Ricoeur postula mostrar que el yo no es inmediato ni puede colocarse como último fundamento. El autor señala que no hay una aprehensión del propio ser en el acto del pensamiento; hay un *hiato*, una distancia entre la conciencia inmediata y el propio ser efectivo, real.<sup>7</sup> De dicha idea se desprenden dos tesis: la primera es que sólo se puede hablar del sujeto como un sujeto “descentrado”; y la segunda es que el sujeto sólo llega al conocimiento de sí a través de un proceso de “interpretación”. Para Ricoeur, la comprensión de sí es una interpretación a la que el sujeto sólo puede acceder por medio de un rodeo que denomina *hermenéutica del sí*, y que encuentra en el relato, en la narración, una mediación privilegiada.

En las conclusiones de *Tiempo y narración*, Ricoeur presenta por primera vez el concepto de “identidad narrativa”. Tras haber desarrollado extensamente las características de los relatos históricos y de los de ficción, plantea que decir

---

<sup>8</sup> *Sí mismo como otro* presenta tres enfoques: un enfoque gnoseológico, uno ético y otro ontológico. Por un lado, piensa al sujeto desde una perspectiva epistémica a partir del cual éste se revela como un ser capaz de hallar en los símbolos culturales un conocimiento sobre sí. Por otro lado, al abordarlo desde la unidad de base, es decir, la persona misma, lo define como “ser de la responsabilidad y la promesa”, haciéndolo pasible de imputación moral. Y, finalmente, también intenta abordarlo desde el problema de la inter-subjetividad al colocar al Otro dentro de la dialéctica interna que lo constituye.

“identidad” de un individuo es contestar a la pregunta “¿quien ha hecho tal acción?”. En primer lugar se contestaría esa pregunta nombrando a alguien, esto es, designando un nombre propio. Pero al preguntarse cuál sería el soporte de la permanencia de dicho nombre propio, lo que haría que ese sujeto se mantenga “el mismo” en el tiempo, sostiene que la respuesta no puede ser más que narrativa. Según Ricoeur, responder a la pregunta por el quién, tal como había señalado Hanna Arendt, es “narrar la historia de una vida”. La identidad del sujeto, entonces, sería una identidad narrativa. El autor utiliza la metáfora del “vástago” para aludir a este concepto que surge de sus reflexiones sobre los relatos históricos y los de ficción: “El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su *identidad narrativa*.” (Ricoeur, 1996a: 997).

En *Sí mismo como otro*, retoma dicho concepto y lo amplía proponiendo una noción de identidad basada en una relación dialéctica entre la *mismidad* y la *ipseidad*. Como única escapatoria a la ilusión sustancialista del sujeto idéntico a sí mismo, Ricoeur propone el concepto de *ipseidad*, es decir, el sí mismo otro, y con ello le da lugar al cambio y la mutabilidad dentro de la constitución de la subjetividad. Según el autor, las filosofías que “exaltan” al sujeto (Descartes) y las que lo “humillan” (Nietzsche) han condenado al problema de la identidad personal a una antinomia: o bien el sujeto se mantiene idéntico a sí mismo en la

diversidad de sus estados, como plantean Descartes y Kant; o bien se acepta, en continuidad con Hume y Nietzsche, que el sujeto no es más que una ilusión sustancialista cuya “eliminación” no dejaría aparecer más que una pura diversidad de cogniciones, emociones, voliciones. Para Ricoeur, sería la narración la que viene en auxilio del sujeto, esto es, la mediación simbólica que permite dialectizar esos dos polos.

En el estudio VI de *Sí mismo como otro*, titulado “El sí y la identidad narrativa”, uno de los objetivos de Ricoeur es mostrar “cómo el modelo específico de conexión entre acontecimientos constituidos por la construcción de la trama permite integrar en la permanencia en el tiempo lo que parece ser su contrario bajo el régimen de la identidad-mismidad, a saber, la diversidad, la variabilidad, la discontinuidad, la inestabilidad” (1996b: 139). Allí concluye que es en el relato donde se puede atribuir el *qué* de la acción a un *quién*, y más aun, desarrollarse otro tipo de interrogantes como el *por qué* y el *cómo* de las acciones mismas. Sobre esto afirma que “la persona comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada”, del mismo modo que el personaje de un relato.

El novedoso hallazgo de Ricoeur es haber trasladado el problema narratológico de la construcción del personaje en la trama a través de la dialéctica de la “concordancia discordante”, a la problemática de la subjetividad

9. Según el autor, “es la dialéctica de concordancia discordante del personaje la que debemos inscribir ahora en la dialéctica de la *mismidad* y de la *ipseidad*” (Ibíd.: 147). La diferencia entre *idem* e *ipse* es la diferencia entre una identidad sustancial, formal e idéntica a sí misma, y la identidad narrativa. La *ipseidad* puede sustraerse al dilema de lo Mismo y de lo Otro en la medida en que allí la identidad descansaría en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica que es fruto de la composición de los textos narrativos. Así, el sí-mismo puede considerarse “refigurado” por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la identidad narrativa, constitutiva de la *ipseidad*, incluye la alteridad, el cambio y la mutabilidad en la “cohesión de una vida”<sup>10</sup>.

Ricoeur sostiene que los relatos de ficción colaboran a la comprensión del sí mismo y señalan una alternativa a la disyuntiva entre cambio puro e identidad absoluta. Como señalábamos, la zona media que explora la hermenéutica del sí pretende arbitrar los planteamientos de Descartes y Nietzsche, rechazando la *mismidad* que hace de la identidad algo aséptico y vacío, pero negándose a la vez a afirmar una *ipseidad* que revoque cualquier referente y entregue el yo a un movimiento de dispersión irrefrenable.

---

<sup>9</sup> Para profundizar esta cuestión véase “El problema de la identidad narrativa en la filosofía de Paul Ricoeur” (2007) de Néspolo

<sup>10</sup> La *ipseidad* del sí mismo implicaría la alteridad en un tan íntimo grado que uno no se puede pensar sin el otro. El “como” de “sí mismo como otro” no equivale allí sólo a una comparación - semejante a otro- sino a una implicación: sí mismo en cuanto otro.

El tipo de certeza subjetiva al que alude Ricoeur sería una suerte de “confianza” de relevancia práctica, aquello que en *Sí mismo como otro* designa como “atestación de sí”. Bajo el presupuesto de que somos seres-dichos, seres que se dicen, seres de los que se puede decir algo, inscribimos la pregunta “¿quién soy yo?” en el requerimiento de las mediaciones simbólicas y culturales. En tal sentido, el autor considera que para abordar un relato de ficción no resulta suficiente atenerse a las perspectivas estructurales de la narratología, ya que el texto literario tendría implicancias que sobrepasan el ámbito del análisis lingüístico y permiten a la mirada hermenéutica teorizar una triple mediación: entre el sujeto y el mundo a través de la referencialidad, entre el sujeto y otro sujeto en la comunicabilidad, y entre el sujeto y su propia identidad en la comprensión de sí.

Por ello, su posición rechaza “el irracionalismo de la comprensión inmediata, concebida como una extensión al terreno de los textos de la intropatía mediante la cual un sujeto se introduce en una conciencia extraña en la situación del cara a cara íntimo”, una extensión indebida ya que alimentaría “la ilusión romántica de un vínculo inmediato de congenialidad entre las dos subjetividades presentes en la obra, la del autor y la del lector”; pero rechaza asimismo “un racionalismo de la explicación que extendería al texto el análisis estructural de los sistemas de signos característicos no del discurso sino de la lengua”, ya que esta “extensión igualmente indebida engendra la ilusión

positivista de una objetividad textual cerrada en sí misma e independiente de la subjetividad del autor y del lector” (Ricoeur, 2001: 34).

Sobre la base de este conjunto de premisas teóricas que hemos tomado de la obra de Ricoeur y su perspectiva hermenéutica para pensar la relación entre el tiempo, el sujeto y los relatos de ficción, llevaremos a cabo el estudio de la obra literaria de Saer en la presente tesis.

## 2.2. ENFOQUE HISTÓRICO-CULTURAL:

### LA NOVELA MODERNA.

Como segundo enfoque de nuestro estudio deseamos introducir una perspectiva histórica de la tradición de la novela moderna. Dado que resultaría imposible ofrecer un panorama completo de la historia de esta forma literaria, hemos decidido limitarnos a trazar un recorrido deliberadamente acotado, estableciendo un recorte basado en el criterio de que resulte lo más adecuado posible para abordar nuestro objeto, es decir, los textos de Saer. Con ese propósito, comentaremos la evolución de la novela como forma literaria señalando “momentos significativos” en cuanto a las transformaciones de dicho paradigma narrativo, y destacaremos algunos rasgos característicos en los que coinciden autores procedentes de distintas corrientes teóricas y literarias.

Para ello partimos de dos supuestos básicos: el primero de ellos es el de que la novela ha desarrollado una trayectoria evolutiva propia hasta alcanzar la autonomía suficiente para constituirse en una práctica social relativamente independiente de los otros géneros del campo literario; y el segundo es que la novela es una forma simbólica de la cultura occidental cuyo surgimiento está

ligado al paso de los modos de vida tradicionales a los de la modernidad. En el ámbito de los estudios literarios y culturales existe el consenso de que la novela moderna es un producto cultural propio de Occidente, que ha desempeñado un papel muy importante en los procesos de transición de las sociedades tradicionales a las sociedades modernas, y que ha nacido en Europa como resultado de un proceso evolutivo de otras formas del arte narrativo anteriores a ella (como la poesía épica, la novela de caballería y la picaresca). Según este enfoque, la novela es considerada como uno de los fenómenos más importantes producidos por el Renacimiento y que, junto a otros, ha formado parte de la transición de una visión religiosa a una visión secular del ser humano y del mundo.

Las primeras teorizaciones sobre el nacimiento de la novela moderna datan del idealismo y el romanticismo alemán del siglo XVIII y tienden a definirla en función de sus diferencias con la epopeya (Schiller, 1795; Schlegel, 1800; Hegel, 1820). Luego, retomando esa base, entre los estudios más importantes y consolidados por tratarse de una teoría que ha tenido un gran poder germinador en las conceptualizaciones posteriores sobre la historia de la novela, se encuentra la *Teoría de la novela* (1916; 1971) de George Lukacs. En la tesis de Lukács, la idea fundamental de la novela se desprende de la teoría hegeliana de la Historia, según la cual en la sociedad moderna burguesa la

unidad entre la conciencia y el mundo, entre sujeto y objeto, ha desaparecido debido a la alienación del individuo.

En *Sobre la poesía ingenua y sentimental* (1985), uno de los primeros diagnósticos del arte en la modernidad, Friedrich Schiller había planteado las dificultades que le impedirían al escritor moderno representar el mundo sin “perderlo”, estableciendo una antítesis entre la literatura moderna y la clásica, que se identificaría con la vida como *totalidad*. En esa línea, Lukacs afirma que en el modelo narrativo de la poesía épica el todo es lo indivisible, “la concluyente unidad de lo viviente” o -para retomar la terminología de Schiller- la condición de lo ingenuo anterior a la escisión. De acuerdo a la visión romántico-hegeliana de Lukacs, en la épica antigua no estaba separado el más acá del más allá, lo exterior de lo interior, ni el yo del mundo; las aventuras de los héroes eran sólo el itinerario de un camino previamente trazado, y por lo tanto para el héroe homérico no podría existir la pregunta por el “sentido” del viaje. La novela moderna, según Lukacs, sería la nostalgia de aquella imposible totalidad de la vida, y expresaría lo incompleto de la representación que quiere serle fiel. Lukacs ha sostenido que la novela moderna es “la forma trascendental de lo apátrida”, y que su acción interna es una lucha contra el poderío del tiempo. El tiempo, según *La teoría de la novela*, “sólo puede hacerse constitutivo cuando cesa su vinculación con la patria trascendental”.

Así, las primeras novelas modernas, como *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe y *Tristram Shandy* (1760-1767) de Lawrence Sterne, presentarían un mundo donde el sentido y la vida se disocian, al igual que lo esencial de lo temporal. La novela, tal como proponen diversos autores, siguiendo a Lukacs, sería una búsqueda que tiene por objeto el *sentido*, porque este sentido no está dado como en la epopeya, sino que debe ser inventado o creado por el personaje, que encarnaría al ser humano concebido como “individuo problemático”. El surgimiento de la novela sería el surgimiento de una forma literaria que narra la historia de un sujeto en conflicto con su circunstancia; de una forma que encarna el protagonismo del individuo como actor social; de una forma que presenta la temporalidad de un rostro humano como metáfora del universo.

Del “héroe” de la epopeya al “personaje” de la novela se advierte que el desarrollo del capitalismo habría provocado una profunda alteración de los puntos de orientación trascendentales del mundo occidental. El héroe aparecía investido de poderes naturales y sobrenaturales, obtenidos por designio y/o por adquisición, que le permiten efectuar acciones inverosímiles y desproporcionadas para las capacidades del hombre común. En este sentido, se ha señalado que los relatos anteriores a la novela: “no tienen personajes, sino héroes convencionales”; y “no aspiran a la originalidad ni del tipo de anécdota

que eligen ni de los tipos de héroes que describen, sino que, por el contrario, tratan de atenerse a personajes y a aventuras ya conocidos por el lector o el auditor” (Bloch-Michel, 1967: 38). De aquí podemos deducir tres rasgos que diferencian a la novela: personaje vs. héroe convencional, verosimilitud vs. inverosimilitud, y originalidad vs. repetición de la historia narrada. Según Bloch-Michel, la novela nació como consecuencia de una crisis religiosa anterior a la Reforma, y reflejaría un sentimiento de orfandad que obligó al individuo a asumir la responsabilidad de conducir su destino, dejando atrás los tutelajes bajo los cuales había vivido hasta entonces.

Por otra parte, como sostuvo Lukacs y reafirmaron numerosos teóricos posteriores, Ian Watt entre los más destacados, la novela se consolida como género literario importante en el siglo XIX, en el marco de sociedades caracterizadas por el capital industrial, el urbanismo y un sistema de clases móvil. Es en este sentido muy general como la novela reflejaría luego la visión del mundo de la clase media industrial, la clase cuyo patrocinio ha sostenido, en gran medida, la importancia cultural y la adaptabilidad de la novela (Swingewood, 1988: 20). Así, el individualismo novelesco presenta tres aspectos importantes analizados por Watt (1957): 1. El *nominalismo* que se manifiesta en los nombres propios de los personajes; 2. La *psicología*, cuyo despegue en las distintas teorías filosóficas acompaña la evolución novelesca; 3. El *realismo*,

estimulado por una filosofía secularizada que se inclina hacia las explicaciones materialistas.

De acuerdo a esta perspectiva, el individualismo burgués se manifiesta tanto en el dominio de la producción como en el de la recepción de la novela como género literario <sup>11</sup>; un género que, por otra parte, habría ido absorbiendo progresivamente la orientación científica y materialista de la burguesía, y por ende su empirismo y su nominalismo (Zima, 1985: 85). La expansión y la consolidación de la novela se corresponde con lo que podríamos llamar el “ascenso” de la cultura burguesa desde fines la Revolución Francesa hasta mediados del siglo XIX. Este segundo momento respecto de ese primer momento que sería el surgimiento de la novela, daría cuenta de una nueva conciencia, la del *tiempo histórico*. La visión y la representación del tiempo histórico se consolidan en el siglo XVIII, durante la época de la Ilustración, que se manifiesta como el “gran despertar de la sensación del tiempo” <sup>12</sup> (Bajtín, 1982), y a través de la cual se instituye además una nueva cultura -la del

---

<sup>11</sup> En su *Manuel de sociocritique* (1985), Pierre Zima cita a dos autores, Ian Watt y Jan Kot, quienes sostuvieron que la gran popularidad de la novela en la época de Defoe, Richardson y Fielding estaba estrechamente ligada a la aparición de un público burgués, sobre todo femenino, predispuesto por su ideología individualista a acoger con interés toda descripción de la vida privada del individuo, de la intimidad.

<sup>12</sup> Bajtín sostiene que la “novela de educación” que surge en Alemania a mediados del siglo XVIII, tiene una importancia muy especial para el desarrollo de la novela realista. En la novela de educación, lo fundamental es *la transformación* del personaje; y esa transformación “se realiza dentro del tiempo histórico real, con su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto cronotópico” (Bajtín, 1982: 210). El *Wilhem Meister* de Goethe sería la cumbre de esa imagen del hombre en el proceso de su desarrollo, una imagen que supera su carácter privado y trasciende hacia el espacio de la existencia histórica y social.

“calendario” y el “progreso”- que conlleva una representación de la temporalidad lineal y orientada hacia el futuro, acorde a las necesidades del desarrollo del capitalismo.

La novela realista del siglo XIX se vincula con el énfasis que adquirió la posibilidad de representación mimética del tiempo histórico. De hecho, el encumbramiento de la novela histórica a la categoría de género nacional, se debió a su capacidad de unificar la representación de los destinos individuales de todo un pueblo a través de los conflictos fundamentales de una época histórica. Además, por su tendencia a la *tipificación*, la novela histórico-realista representaba una realización plena y explícita de la idea de “sociedad” como una circunstancia externa definitiva y como condición principal de la vida individual. Con ella, la novela reemplazó a la poesía como medio de expresión privilegiado de la conciencia nacional de los pueblos. Ese género fundado por el *Waverley* (1814), de Walter Scott, se convirtió en un instrumento ideológico del nacionalismo, y su autor se popularizó por aunar dos disciplinas que hasta entonces habían transitado caminos independientes, la literatura y la historia (Cf. Watt, 1957).

Poco después, Balzac se encomendaba explícitamente la misión de continuar los pasos de Scott, pero en lugar de proponerse la representación de la historia del pasado, se proponía representar su presente, como indica en el prólogo a *La Comedia Humana* (1842; 1959). La trascendencia de Balzac procede

de su concepción de la novela como construcción literaria de un mundo social que debería reflejar como una “pintura” la sociedad contemporánea; en ese caso, la sociedad burguesa de Francia entre la Caída del Imperio y la Monarquía de Julio (1815-1830). Por otra parte, Balzac observa en su prólogo que las novelas de Scott no componían un sistema -no se ligan las unas a las otras para conformar una historia completa en la que cada capítulo sea una novela y cada novela una época- y se propone cubrir esa deficiencia con el “ciclo” de novelas que integran *La Comedia Humana*, donde aspira a “compilar” los vicios y las virtudes, las pasiones, los rasgos de personalidad y los acontecimientos principales de Francia, en suma, la escritura olvidada por los historiadores, la de las *costumbres* (Balzac, 1959: 55-69).

El historicismo, la linealidad de la trama y la causalidad en el desarrollo de las intrigas son algunos de los rasgos distintivos del realismo de Balzac, cuya poética se encuentra influenciada por teorías científicas (Cuvier, Saint-Hilaire, Gall, Lavater) que lo llevan a privilegiar el método de la *observación* y la *descripción* del “ambiente”. La consolidación de lo que podríamos llamar un “verosímil realista” sería el aporte balzaciano fundamental. En relación a ello, la invención de la técnica de “reaparición de los personajes” -que comienza en *El tío Gorriot* (1835) con la reaparición de Rastignac, un personaje de *La piel de zapa* (1831)- representaría una búsqueda de mayor realismo, dado que el lector tendría la ilusión de que el personaje continúa viviendo fuera de la novela.

Poco más tarde, el “método descriptivo” del naturalismo de Emile Zola (*La teoría experimental*, 1880) y los hermanos Goncourt, con su consabida emulación de la objetividad científica, expresaría aún más la tendencia de la novela a representar la realidad a partir de una visión positivista, materialista y evolucionista del mundo.

Sin embargo, quienes han teorizado sobre la novela coinciden en que, hacia 1850, se había producido una crisis que la mayoría de ellos asocia al resquebrajamiento de la fe en el “progreso” como principal valor hegemónico de la burguesía; valor que merece el calificativo de *topos* porque es el lugar común que condensa el sentido de lo moderno. Según Roland Barthes: “Los años cercanos a 1850 muestran la conjunción de tres grandes hechos históricos nuevos: la violenta modificación de la demografía europea; la sustitución de la industria textil por la metalúrgica, es decir el nacimiento del capitalismo moderno; la secesión (comenzada en las jornadas de junio de 1848) de la sociedad francesa en tres clases enemigas, es decir la ruina definitiva de las ilusiones del liberalismo. Estas coyunturas arrojan a la burguesía a una nueva situación histórica. Hasta ese entonces la ideología burguesa daba la medida de lo universal” (Barthes, 1973: 64)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> George Steiner (1991) coincide con esa interpretación ya que afirma que es en los autores críticos de la idea de progreso hacia 1848 donde mejor puede estudiarse la estrecha relación que prevalecía entre la creencia en el progreso y la perspectiva de futuro de la sociedad burguesa. Y señala que el año 1851 fue el de Exposición Universal, pero también aquel en que Charles Baudelaire publicó *Des limbes* y Théophile Gautier escribió

Dicha crisis se podría apreciar en el quiebre que separa novelas como *Rojo y negro* (1830) de Stendhal, *Oliver Twist* (1837-39) de Charles Dickens y *Las ilusiones perdidas* (1837-1839-1843) de Balzac, por un lado; y *Madame Bovary* (1857), *La educación sentimental* (1869) y *Bouvard y Pecuchet* (1881) de Gustave Flaubert, por el otro. En las principales novelas de Flaubert, todas ellas posteriores a 1850 (y contemporáneas del naturalismo), se advierte claramente un nuevo tipo de crítica a la burguesía en la novela (una tipo de crítica que podría calificarse "estética"). Marcel Proust ha señalado que *La educación sentimental* sería como el largo informe de toda una vida sin que los personajes tomen parte *activa* en la acción (2001); y, en palabras de George Steiner, sería "el testimonio de una educación que se aparta de la vida sentida y se orienta hacia el sopor burgués" (1991). Goethe decía sobre Hamlet: "Se recomienda una gran acción a un alma que carece de fuerza para llevarla a cabo". Lo mismo podría decirse de Emma, de Frederic y de Bouvard y Pecuchet. ¿Cómo acceder al amor? ¿Cómo entrar en el mundo? ¿Cómo acceder al saber? Flaubert no les concede a sus personajes la menor oportunidad de "progresar".

Según Barthes, entre la tercera persona de Balzac y la de Flaubert hay un salto en el modo en que el escritor de novelas se concibe a sí mismo; ese quiebre habría estado suscitado por la crisis de la universalidad de la burguesía a partir

---

"¡Antes la barbarie que el tedio!"; según el autor, esa fecha indicaría una crisis de la apasionante aventura desencadenada por la burguesía "en 1789 y sostenida a un ritmo fantástico hasta 1830".

de las jornadas revolucionarias de 1848: de un lado, una Historia coherente, un orden, un lenguaje de carácter social; del otro, un lenguaje que se replegaría sobre sus propias leyes y buscaría destruir convenciones. Con Flaubert, el lenguaje ya no sería meramente un “instrumento de comunicación” sino un “objeto en sí”. En *El grado cero de la escritura* (1973), Barthes propone que Flaubert inaugura una concepción de la novela donde la principal misión del escritor pasa a ser la elaboración de la “forma”, una concepción sustentada en la autonomía estética por encima de cualquier requerimiento de carácter social <sup>14</sup>.

Podría sostenerse que dicha concepción predomina en la evolución posterior de la novela como forma literaria. En 1875, Henry James publica *El Arte de la Novela*, convirtiéndose en uno de los primeros novelistas que reflexiona sobre la “especificidad” de su arte como práctica autónoma <sup>15</sup>. Para James, “la única razón de ser de la novela es que pretende representar la vida”. Y la definición que da de novela, en su acepción más amplia, es la siguiente: “Es una impresión personal y directa de la vida; esto constituye su valor, que será

---

<sup>14</sup> En *Bouvard y Pecuchet* encontramos ciertos rasgos que serán preponderantes en el desarrollo posterior del género: la ruptura de la linealidad narrativa, la frustración de las expectativas convencionales concernientes a la intriga y la trama; y la adopción de un punto de vista que conlleva una crítica a las pretensiones de la racionalidad burguesa.

<sup>15</sup> *El arte de la novela* de James inaugura una línea anglosajona de teorizaciones sobre la novela. En 1921 aparece *El arte narrativo* de Percy Lubbock. Más tarde, en 1927, Edward Morgan Forster publicó *Aspectos de la novela*. En 1928, John Carruthers publicó *Scherezada o el futuro de la novela inglesa*. Y ese mismo año, Edwin Muir, quien cita a los anteriores, publicó *La estructura de la novela*. Casi treinta años más tarde, Ian Watt publicó *The Rise of the Novel* (1957); y luego, en 1996, *Mitos del individualismo moderno*, donde se plantea el papel de la novela en la visión del hombre actual.

mayor o menor dependiendo de la intensidad de la impresión” (James, 2001: 15). En explícita continuidad con Flaubert, James aboga por una autoconciencia cada vez mayor del novelista respecto de sus propias técnicas.

Los grandes novelistas europeos de finales del siglo XIX y principios del XX, como Joseph Conrad y Proust, no sólo continúan la posición de James sino que además profundizan la idea de la novela como visión subjetiva de la realidad <sup>16</sup>. Con ellos la novela da un giro introspectivo y se concentra en el “espacio interior” de la psicología: la conciencia. Así, la representación del mundo va siendo como arrastrada hacia una temporalidad que ya no tiene nada que ver con el tiempo cronológico. *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) manifiesta un tiempo subjetivo, que sigue el compás de las impresiones que emergen de esa “memoria involuntaria” descrita por Henry Bergson en *Materia y memoria* (1896), un libro que también sería muy leído por algunos novelistas del modernismo anglosajón años después <sup>17</sup>. La obra de Sigmund Freud (1900), con el

---

<sup>16</sup> En su Prefacio a *El negro de Narciso* (1897) Conrad afirma: “Todo arte debe dirigirse en primer término a los sentidos. Tendrá que aspirar a la plasticidad de la escultura, al color de la pintura, a la mágica sugestión de la música, que es el arte supremo (...) realismo, romanticismo, naturalismo, todos esos dioses, al cabo de haber vivido un tiempo en su compañía, tendrán que abandonarle, aunque sea en el umbral del templo, al balcón de su conciencia y ante la sensación de las dificultades que ofrece su tarea” (1976).

<sup>17</sup> En *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*, Shiv K. Kumar investigó la influencia de Bergson en las obras de Dorothy Richardson, Virginia Woolf y James Joyce. Según Kumar: “whatever the devices employed by Joyce and other stream of consciousness novelists, their fundamental intention is to make words perform the function of ‘fluid concepts’ and thus represent experience as a process (...) If Dorothy Richardson, Virginia Woolf, and James Joyce

concepto de “inconciente”, y la de William James (1912), con su noción de la “corriente de conciencia” concebida como “río”, también resultarían de enorme influencia de la literatura<sup>18</sup>.

Los historiadores de la cultura han señalado que la transformación perceptual que se produjo entre 1900 y 1915 fue tan intensa como la que acompañó al paso del Renacimiento a la sociedad estamental a comienzos del siglo XVII: “En torno de los años 1905-1910 todos los puntos de referencia se desplomaron unos tras otros bajo la influencia de diversas presiones. El sentido común y la razón perdieron su unidad y, finalmente, se desintegraron” (Lefebvre, 1968). En el plano de las artes plásticas, cabe recordar que, en 1906, Pablo Picasso pintó *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, obra que rompió los parámetros de la perspectiva visual. Bajo su influencia, George Braque pintó su *Grand Nu* en 1908. La aparición del Cubismo es destacable puesto que se trata de la primera vanguardia artística que establece

---

had in mind a certain theory of fiction as exemplified in their work, so was Bergson evolving a similar theory of the novel, corresponding to his philosophical theories of la durée, mémoire involontaire, aesthetic intuition, l'émotion créatrice and le langage dynamique”. (1962: 35).

<sup>18</sup> En *Ensayos sobre Empirismo Radical* (1912), William James enfatizó el concepto de continuidad en sus reflexiones acerca de la “corriente de la conciencia”, una concepción de la vida psíquica entendida como un flujo, a la manera del devenir heraclíteo en la metáfora de las corrientes del agua. Los estados mentales fluyen, siempre dentro de una conciencia personal, psicológica. Afirma James: “La metáfora más apropiada es considerar la conciencia como un río, como un torrente. Así, pues, en lo sucesivo, cuando de ella nos ocupemos, la denominaremos la corriente del pensamiento, de la conciencia o de la vida subjetiva”. Esta noción tiene gran influencia en el desarrollo del procedimiento del “flujo de conciencia” en la novelista modernista.

una ruptura con el último principio renacentista vigente a principios del siglo XX: la perspectiva.

Después de la Primera Guerra Mundial, la innovación se agudizaría y advendría otro período de intensa renovación en la tradición de la novela moderna. A partir de 1920, se ha verificado una radicalización en el desarrollo de técnicas que apuntan a mostrar la realidad desde el punto de vista del sujeto. Este es probablemente el período de mayor innovación en la historia de la novela. En la década del 20 se publican: *Ulises* (1922) de James Joyce, *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, *El proceso* (1925) de Franz Kafka, *Manhattan transfer* (1925) de John Dos Passos, *Al faro* (1927) de Virginia Woolf y *El sonido y la furia* (1929) de William Faulkner, entre otros.

La crítica ha demostrado que el modernismo introdujo una notable complejización de la representación literaria de la conciencia. En *Modern fiction* (1919), Virginia Woolf reflexionaba de este modo: “la vida no es una serie de farolas ordenadas simétricamente, sino un *halo luminoso*, una *envoltura semitransparente* que nos rodea desde el inicio de nuestra *conciencia* hasta su final. ¿No es tarea del novelista transmitir este espíritu variado, *desconocido* y *sin circunscribir*, no importa qué *aberraciones* o *complejidades* manifieste, con *tan poca mezcla* de lo ajeno y lo externo como sea posible?” (Woolf, 1967).

Las principales innovaciones formales que introdujeron los autores de la década del 20 se desarrollaron a partir de la exploración de procedimientos

como el “flujo de conciencia”, utilizado por muchos de ellos; la ruptura con el tiempo cronológico a través de recursos como la ucronía (la indeterminación o suspensión temporal, por ejemplo, en Kafka y Mann), la reducción del lapso de tiempo relatado (*Ulises*) o el deslizamiento del pasado en el presente (el *tunelling* en Woolf). También se ensayaron nuevas formas de representación del espacio y del tiempo a partir de la fragmentación y de la multiplicidad de perspectivas (Joyce, Faulkner, Woolf) a menudo con su correspondiente correlato temporal, la simultaneidad (como en *Dos Passos*).

Este periodo de experimentación radical ha sido vinculado con el clima de pesimismo y desconcierto que siguió a la Primera Guerra (Cf. Kenner, 1987; Bradbury, 1990), signado por el desencanto de la cultura moderna, la sensación de separación entre individuo y sociedad, y el refugio del arte en la *radicalidad de la forma* como expresión subversiva de ese desarraigo social. Aquí se volvería a formular el principio del “arte por el arte”, pero este nuevo “esteticismo” no sería sólo una declaración de la autonomía de la obra y del artista sino también una hermética “denuncia” de la enajenación social (Cf. Adorno, 2003; Clark, 2002).

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se iniciaría un nuevo periodo de cuestionamiento de las convenciones novelescas. Para Lucien Goldman (1975), a la primera etapa del desarrollo capitalista, con su modelo liberal, correspondería la novela del “individuo problemático”, como

los personajes de Balzac; a la segunda, con el advenimiento de los monopolios, la desilusión del individuo, como en Joyce o Kafka; y a la tercera, de fuerte intervención estatal, la desaparición del personaje, como en ciertas novelas de Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet o Nathalie Sarraute. Si bien la perspectiva de Goldman –a pesar de su postulación de “estructuralismo genético”– resulta demasiado reduccionista ya que tiende a concebir al texto literario como un mero reflejo de la realidad socioeconómica, puede ser útil para indicar el relieve de la crisis del sujeto que se plasma en la novela tras la Segunda Guerra.

Dicha crisis ya está presente en el título de la primera novela de Sarraute, *Retrato de un desconocido* (1948), que en retrospectiva se ha visto como el origen del *Nouveau Roman*; y tuvo su expresión teórica pocos años después, en *La era del recelo* (1956), donde la autora diagnosticaba que se estaba diluyendo el último bastión de la novela: “El personaje de la novela ha ido perdiendo todo, poco a poco: sus antepasados, su casa abarrotada de toda clase de objetos desde la bodega hasta el desván, sus vestidos, su cuerpo, su rostro y sobre todo ese precioso bien, su carácter, que únicamente le pertenecía a él, y a menudo hasta su nombre” (Sarraute, 1967). La célebre trilogía de Beckett, *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *El innombrable* (1953), resulta quizá la expresión más perfecta y emblemática del largo proceso de cuestionamiento de todos los elementos que la novela arrastraba como forma literaria “burguesa” (historicismo, linealidad, causalidad). Los personajes de Beckett carecen de

nación, de clase, de familia y a menudo incluso de nombre y de capacidad de movimiento. En su obra el solipsismo del sujeto moderno es total. Entre la conciencia y el mundo parece no haber más relación posible que la del extrañamiento (Cf. Pilling, 1994).

Con respecto al *Nouveau Roman*, con su llamada “escuela de la mirada” que mucho le debe a la filosofía fenomenológica, conviene puntualizar que lo que nucleaba a todos esos autores (Sarraute, Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, entre otros) era su concepción formalista de la novela. En su clásico libro *Por una nueva novela* Robbe-Grillet destacaba la preocupación por la técnica, y afirmaba que el sentido de una obra de arte reside en su forma: “Hablar del contenido de una novela como de algo independiente de su forma equivale a borrar todo género del dominio del arte” (Robbe-Grillet, 1964: 53). Los problemas planteados por el lenguaje en el acto de la escritura serán para el *Nouveau Roman* la prioridad, el centro de atención. Robbe-Grillet concibe a la novela como un objeto cerrado sobre sí mismo, cuyo fin no es reproducir algún sentido sino producirlo y ofrecer, al mismo tiempo, las claves de su significado o una reflexión sobre su propia elaboración. Así, la inclusión más o menos explícita de un metadiscurso es también una de las características del *Nouveau Roman*<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Según Robbe-Grillet “Lo notable del relato moderno consiste en esto: afirma deliberadamente ese carácter [el de ser texto de ficción], al punto de que hasta la misma invención, la imaginación, se convierten en último término en el tema del libro” (1964: 42).

En esta tesis analizaremos las novelas de Saer teniendo como horizonte el trazado de ese recorrido por algunos momentos significativos en la historia de la novela moderna, la cual, como se ha observado, ha estado fuertemente marcada por los efectos de transformaciones epocales de la subjetividad. Como también hemos podido observar, la novela moderna ha asumido el compromiso –extraño, en sustancia, a las tradiciones del pasado– de la exploración y la búsqueda. El orden y el sentido –las dos grandes incógnitas del arte en la modernidad– ya no se pueden visualizar en las cosas mismas, como algo inherente a la vida. En la línea de la búsqueda de sentido es posible considerar a la novela moderna en su conjunto. Escribir equivaldría a interrogar el mundo y la existencia humana, y por ende a interpretar y descifrar el tiempo. En ello, la tradición de esta forma literaria revela una íntima vocación filosófica.

### 2.3. ENFOQUE NARRATOLÓGICO:

#### ELEMENTOS DE ANÁLISIS

En este apartado señalaremos algunas herramientas conceptuales de la narratología que nos serán de utilidad en el análisis formal de las novelas de Saer. Si definimos de manera elemental una novela como un "relato en prosa en el que alguien cuenta lo que sucede a unos personajes, en ciertos momentos y en determinados lugares" (Forster, 1954), enunciamos en la definición los componentes estructurales de la narrativa: narrador, tiempo, personaje y espacio.

Siguiendo a Bajtin, toda novela requiere de un **narrador** que organiza la historia en un argumento y organiza también las voces del discurso, a la vez que serviría de centro a todas las relaciones y referencias textuales. Partiendo de la idea general de su papel de organizador del relato, en torno al cual se estructura la obra, le corresponde al narrador no solamente la decisión de distribuir y secuenciar los hechos, es decir, la manipulación de cada una de las categorías que configuran el texto, sino también la posibilidad de conceder al relato un determinado ritmo que sólo él puede arbitrar. Para Genette (1972), la

forma que el narrador elige para tratar el tiempo es una de las características principales que determina el discurso narrativo.

Cabe mencionar las categorías de Genette que distinguen el tipo de narrador: *extradiegético* (el narrador no interviene en la historia, se sitúa por fuera de la diégesis), *intradiegético* (el narrador introduce una segunda historia, como en los casos de relatos enmarcados) y *homodiegético* (el narrador es un personaje de la historia, bastante a menudo el protagonista). Dichos conceptos están vinculados con lo que Genette denomina la *voz*.

En cuanto a lo que el autor denomina el *modo*, nos interesa en particular el concepto de *focalización*, mediante el cual se refiere al punto de vista pero en sentido restrictivo: aparecen focalizados únicamente aquellos relatos en que se da una reducción del campo de visión o, en otras palabras, de la capacidad informativa a disposición del narrador.

En la focalización *interna*, el foco corresponde a un personaje que participa en la narración y que sería el sujeto perceptor del relato. Así, la visión del mundo manifestada es la del personaje a través de los ojos de su conciencia. A su vez, la focalización interna puede ser *fija* o *variable*. La primera corresponde a un solo personaje; en la segunda el foco varía y va tomando el punto de vista de distintos sujetos.

La focalización *externa* consiste en una modalidad narrativa en la que los personajes no muestran en ningún momento sus pensamientos ni sus

sentimientos, ya que el foco se sitúa fuera del universo diegético elegido por el narrador, es exterior a cualquier personaje y, por tanto, incompatible con la más remota posibilidad de ofrecer información sobre su mundo interior.

La focalización *cero* se aprecia en aquellas novelas que no presentan restricción alguna en cuanto a la disponibilidad de información para el narrador. Se trataría del narrador tradicional generalmente llamado omnisciente.

En cuanto al **tiempo**, según Genette (1972), el análisis del discurso narrativo abarca el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y entre historia y narración. Hablar del *tiempo de la historia* es hablar del tiempo cronológico, el tiempo que ordena las acciones y los hechos a medida que se van sucediendo. El *tiempo del relato* es el modo en que el narrador organiza ese otro tiempo mediante la técnica narrativa; se trata de un tiempo manipulado, que reduce necesariamente el de la historia, puesto que los detalles nunca pueden ser contados en su totalidad. Genette plantea que existe una dualidad temporal: “le temps de la chose racontée” y “le temps du récit”. Añade que “le texte narratif, comme tout autre texte, n’a pas d’autre temporalité que celle qu’il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture”, y considera que para poder analizar el orden del tiempo en el relato es necesario “confronter l’ordre de disposition des événements ou segments temporels dans

les discours narratif à l'ordre du succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par l'écrit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect" (Genette, 1972).

Si bien los diversos estudios sobre el análisis del tiempo en la novela distinguen en su gran mayoría los dos niveles temporales señalados por Genette (el tiempo de la historia y el tiempo del relato), algunos autores, como Javier Del Prado (1999), incorporan un tercer nivel: el *tiempo de la historia externa al texto*. Cada uno de los tres niveles tiene un interés específico. Este tercer nivel que establece Del Prado -el cual no se daría necesariamente en todas las novelas- está dado en general por "indicios" que permiten construir "hitos de la temporalidad histórica en el interior del relato", como pueden ser las alusiones a acontecimientos que han sucedido en la realidad y, por tanto, son perfectamente identificables en el tiempo.

Ahora bien, para llevar a cabo el análisis de los diferentes planos que conciernen a las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, Genette (1972) distingue tres dimensiones temporales: orden, duración y frecuencia.

Lo primero que cabe resaltar es la importancia del *orden*, porque en él no sólo se observa el tiempo propiamente dicho, sino que también se revela la lógica interna del relato y el punto de vista del narrador que lo manipularía a lo

largo de la novela. Genette introduce el término *anacronía narrativa*, refiriéndose a las formas de discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato que, apartándose del momento presente, se traslada al pasado o al futuro. A partir de la noción de anacronía distingue entre *prolepsis*, una anticipación de los hechos, y *analepsis*, en cuyo caso los hechos que se cuentan se sitúan en el pasado. Cuando se salta a otro tiempo, la distancia que se establece entre los dos tiempos, o sea entre el relato primario y el momento de la anacronía, sería el *alcance*. La *amplitud* sería el transcurso o período que dura la anacronía.

Las *analepsis* podrían empezar a contar un tiempo anterior al relato primario y terminar antes de que el alcance llegue al relato primario, y en ese caso son *externas*; o podrían situar el comienzo y el fin dentro del relato primario, y en ese caso son *internas*. En las *mixtas*, el alcance llegaría a un momento anterior al comienzo del relato primario, mientras que la *amplitud* marcaría un período de tiempo que finalizaría dentro del relato primario. Lo mismo, pero con respecto al futuro, sucede con las *prolepsis*. Por otra parte, las *analepsis* y las *prolepsis* podrían ser: *completivas*, *repetitivas* o *iterativas*. Las primeras comprenden segmentos que vienen a llenar una laguna anterior del relato. Las segundas permiten que el relato vuelva sobre sus propios pasos. Las últimas tendrían la misma función que las completivas, pero su finalidad no sería recuperar un hecho concreto, sino que remitirían a segmentos temporales semejantes.

El concepto de *duración* refiere a la relación entre el tiempo que lleva terminar una lectura de la narración y el tiempo en que transcurren los acontecimientos de la historia en sí. Además, es la dimensión temporal más ligada a la subjetividad del narrador. En cuanto a la duración, hay que señalar que existen una serie de recursos para acelerar o por el contrario ralentizar el ritmo del relato: el resumen, la elipsis, la pausa descriptiva, la escena y la digresión reflexiva. En palabras de Genette, la velocidad del relato se define por la relación entre una duración -la de la historia- medida en segundos, minutos, horas, días, y años, y una longitud -la del texto- medida en líneas y en páginas; y añade que un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin *anisocronías*, es decir, sin efectos de ritmo.

El *resumen* implica una aceleración, ya que supone que el tiempo de la historia es más largo que el tiempo del relato. Se relaciona con la elipsis pero, a diferencia de ésta, el material de la historia se presenta de forma sintética. Con algún tipo de verbo o adverbio durativo, se suele ofrecer una información de fondo o una conexión entre varias escenas, lo que, en definitiva, redundará en un progreso en el discurrir del relato.

La *elipsis* es una ausencia del relato sumario, de modo que, con este procedimiento, también se acelera el ritmo narrativo. Genette distingue tres formas de elipsis: *explícitas*, que pueden aparecer con una indicación determinada del lapso de tiempo, como "pasaron dos años"; *implícitas*, en las

que no existen indicaciones, sino que el lector tiene que conjeturar su presencia; e *hipotéticas*, imposibles de localizar y a menudo reveladas a posteriori por una analepsis. La elipsis consiste no sólo conecta dos escenas separadas en el tiempo, sino que también crea una impresión de paso del tiempo.

Por el contrario, la *pausa descriptiva* es un procedimiento que tiende a lentificar el avance del relato. En forma dosificada puede verse en las novelas naturalistas; mientras que el ejemplo más extremo serían las novelas objetivistas, donde la descripción se ha infiltrado en todos los engranajes del relato y produce un estancamiento notable de la acción.

La *escena* también desacelera puesto que significa la igualdad entre la duración de la historia y la del relato, es decir, un intento de mimesis del “tiempo real”. El diálogo sería una manera frecuente de realización de las escenas.

La *digresión reflexiva* es otro procedimiento que produce un remansamiento de la acción. Esta deceleración normalmente se ve en las retrospectivas subjetivas. Un ejemplo radical serían las novelas de Robert Musil, donde la reflexión es notoriamente puesta por encima de la acción y se convierte en el argumento principal.

La tercera dimensión temporal propuesta por Genette es la *frecuencia*, esto es, la relación numérica entre los acontecimientos en el relato y en la historia. El relato *singulativo* es aquel que cuenta una vez o *n* veces lo que ha

ocurrido una vez o  $n$  veces. Se trata de la forma la básica del relato, la forma más corriente de contar, impulsando el progreso de la acción narrativa. Sus índices textuales son locuciones del tipo “un día”, “en cierta ocasión”, “aquella vez”, etc. El relato *repetitivo* es aquel donde se cuenta  $n$  veces lo que ha ocurrido una sola vez, y se puede construir con procedimientos como la variación del punto de vista. De una forma u otra, podemos percatarnos de que hay una insistencia en algo por parte del narrador. Finalmente, el relato *iterativo* es aquel donde se cuenta una vez lo que ocurrido  $n$  veces. Se trata en general de una forma tradicional que aparece en un estado de subordinación funcional en relación a las escenas singulativas, a las que otorga una especie de marco o fondo informativo. Suele emplear marcas textuales como “a veces”, “con frecuencia”, “todos los días”, o verbos del pretérito imperfecto.

Para terminar de especificar las categorías que emplearemos para analizar el tratamiento del tiempo en las novelas, cabe mencionar el estudio *Estructura y tiempo reducido en la novela* (1994). Allí Villanueva analiza predominantemente procedimientos presentes en la novela modernista, y entre ellos destaca la *reducción temporal*, que asumiría tres formas: lineal, retrospectiva y/o simultaneística. La primera, *lineal*, es cuando la novela pasa a ser el relato de una anécdota significativa en vez de una completa aventura ejemplar; la segunda, *retrospectiva*, responde a la utilización de frecuentes analepsis que amplían hacia el pasado la línea diegética del relato primario, y la última,

*simultaneística*, es aquella en que en general se da la unidad de tiempo, pero no la de lugar ni la de acción, pues la simultaneidad es la localización de un mismo tiempo en diversos puntos del espacio.

Con respecto al **personaje**, Yves Reuter señala que primero hay que decir que ante todo se compone de signos lingüísticos, “ils existent, agissent, voient, savent et disent dans et pour la fiction, dans et par la narration” (1987). Reuter define al personaje como narrador *tipológico* de lo narrativo y de lo *intra-narrativo*, dado que a través del personaje no sólo se puede distinguir al relato de ficción de otros tipos de texto, sino que ayuda también a identificar los diferentes tipos de géneros desde el punto de vista histórico. Sus estudios lo llevan a considerar al personaje como un *lieu d’investissement*, por entender que constituye el elemento indispensable para consolidar y afianzar la realidad de los hechos, y un “lugar” en el que se establecen “relaciones de tipo socio-ideológico”. Otra de las funciones que Reuter le atribuye al personaje es la de organizador textual, dado que constituye el hilo conductor de las acciones y soporta la transformación de los contenidos en su devenir. Es decir, el personaje sería el soporte de las conservaciones y transformaciones de un relato.

En un pasaje de su clásico estudio sobre el estatus semiológico de la descripción, Hamon (1991) afirma que el personaje sería un “efecto” surgido de la yuxtaposición de muchas descripciones en la obra.

Según Hamon, en cualquier pieza narrativa la descripción tiene múltiples vínculos con la narración, pero quizá donde quizás más se observa este vínculo es en la interacción entre personaje y descripción: "El efecto-personaje de una narración no es tal vez otra cosa que la suma, la resultante de cierto número de efectos descriptivos diseminados en el enunciado (aquí un 'retrato' físico, allá un retrato 'moral', una descripción de estado psicológico, una descripción de ambiente, etc.) (...) La descripción no es otra cosa que el lugar de un *desplazamiento* bajo la forma de nombres de cosas, de lugares o de objetos, de las cualidades psicológicas, profesionales o de carácter asignables o atribuibles en última instancia a los personajes" (Hamon, 1991).

Siguiendo a Lotman, quien definió al personaje como un "conjunto de rasgos diferenciales", Bobes Naves (1998) añade que la construcción del personaje es un proceso: el personaje se presentaría en principio como un nombre propio vacío sobre el que luego se irán acumulando datos y actuaciones que el lector deberá tener en cuenta a la hora de reconstruir y completar su perfil. Asimismo, considera que no sólo la acumulación de características sino también la repetición de datos desempeña un papel relevante a la hora de crear una imagen del personaje; y que las relaciones de "similitudes y contrastes" que los personajes puedan establecer entre sí, también resultarían centrales para su configuración.

El **espacio** resulta un elemento primordial para la articulación del relato. Su primera función se vincula con la organización del material narrativo, ya que el espacio es un poderoso factor de coherencia y cohesión, y genera una memoria textual que facilita el desarrollo de la trama y contribuye de manera decisiva a lo que Barthes denomina "efecto de realidad". La segunda función del espacio reside en su capacidad para convertirse en exponente de relaciones de índole ideológica o psicológica, ya que las categorías espaciales del tipo cerca/lejos, cerrado/abierto, adentro/afuera, etc., permiten establecer toda una serie de oposiciones axiológicas. Ese es el sentido que Lotman le otorga al lenguaje del espacio cuando afirma: "tras la representación de las cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura del *topos*. Además de ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el *continuum*, la estructura del *topos* se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto" (Lotman, 1973: 283).

El espacio en el que evoluciona un relato tiene una función de marco y sostén del mundo narrado, ya que es el escenario indispensable para la acción; pero además tiene un valor sintético y un valor analítico, pues los estudios han demostrado que el espacio opera con frecuencia como prolongación y

explicación del personaje. Entre el personaje y el espacio físico y social en el que se inscribe se establecería una relación dinámica de mutua implicación.

En sus estudios sobre la relación entre el espacio y la novela, Bajtin ha demostrado que la misma adquiere rasgos característicos en distintos contextos históricos, y ha señalado que el espacio determina la plasmación del tiempo. De dicha idea se desprende el concepto de *cronotopo*: “El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (Bajtin, 1989). Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series constituye la característica del cronotopo bajtiniano. Dependiendo de las épocas, predominarían determinados cronotopos para situar la acción de los relatos: el *locus amoenus* de la antigüedad, los lugares bucólicos de las novelas pastoriles, los paisajes urbanos de la novela realista, los espacios imaginarios de la novela fantástica, los paisajes agrestes y con ruinas del romanticismo, el castillo de la novela gótica, entre otros. Bajtin ha destacado entre ellos el cronotopo del camino: “Generalmente, en la novela, los encuentros tienen lugar en el camino. El camino es un lugar de preferencia de los encuentros casuales. (...) Al camino salen los héroes de las novelas caballerescas medievales, y frecuentemente, todos los acontecimientos de la novela se desarrollan en el camino o están concentrados en torno al camino” (Ibíd.). El

concepto de cronotopo resulta iluminador puesto que muestra que para poder estudiar el tiempo en su continuidad y para poder poner en evidencia lagunas, es necesario proyectarlo sobre un espacio, considerarlo como un recorrido o como un trayecto. Sólo desplazando la mirada por un espacio imaginable se puede seguir la marcha del tiempo.

Para dimensionar la virtualidad estructural del espacio en la construcción novelesca resulta útil diferenciar y delimitar con precisión, como aconseja Chatman (1990: 103), el *espacio de la historia* y el *espacio del discurso*. El espacio del discurso tiene, respecto del de la historia, un carácter metonímico. El espacio del discurso reduce a mero esquema la totalidad del universo de la historia. Se trata de un espacio fragmentado, discontinuo, plagado de lugares de indeterminación, de "agujeros" espaciales, y es al lector a quien corresponde la reconstrucción del espacio de la historia. Por tanto, el espacio de la historia es abstracto; sería una construcción mental derivada de las imágenes que en el lector suscitan las palabras, de manera directa o indirecta, a través de procedimientos estilísticos y recursos retóricos como la *descriptio* y la *evidentia*.

Por último, nos referiremos a las categorías que emplearemos para abordar la **intertextualidad** en las novelas de Saer. El término "intertextualidad" tiene su origen en las teorías desarrolladas por Bakhtin sobre el enunciado dialógico. El artículo "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman"

(1967) de Julia Kristeva, es el inicio de las conceptualizaciones sobre esta noción que ha gozado de mucha popularidad a lo largo de las últimas décadas. Actualmente, el concepto de intertextualidad es considerado un término polisémico de la teoría literaria; las diferentes aportaciones que se han ido haciendo no solamente amplían la definición originaria de Kristeva, sino que también abren nuevos campos de estudio (Cf. Galván, 1997; Martínez Fernández, 2001). Si bien el concepto no responde a una única definición en lo que a la terminología de la crítica se refiere, podemos considerarlo como un “fenómeno activo”, que debemos analizar e interpretar en los textos literarios.

A los fines de este estudio, nos remitiremos a las definiciones de Genette, quien parte del concepto creado por Kristeva y desarrolla, en sucesivos libros, una amplia teoría sobre el mismo<sup>20</sup>. De esos estudios, nos circunscribiremos a la tipología de relaciones transtextuales propuesta por el autor en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989). Genette describe cinco tipos de relación y define a la *transtextualidad* (o transcendencia textual del texto) como todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.

El primer tipo de relación es la que Genette denomina específicamente como *intertextualidad*. Se define de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la

---

<sup>20</sup> Cabe destacar que Kristeva ha señalado que la dimensión “ideológica” de la literatura no es extraña a su naturaleza intertextual. De acuerdo a la visión de Kristeva, la intertextualidad se convierte en “índice del modo en que un texto lee la historia y se interesa por ella” (1968).

presencia efectiva de un texto en otro. Si esa presencia se hace efectiva de forma explícita y literal, lo denomina *cita*; si se trata de una forma no declarada pero literal, lo denomina *plagio*; y reserva el término de *alusión* para describir un enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente una u otra de sus inflexiones.

Al segundo tipo de relación la llama *paratextualidad*. Entre los paratextos vinculados con el texto estarían el título de la obra, los subtítulos, el prólogo, el epílogo, la advertencia, los epígrafes, las notas a pie de página, etc. Todos aquellos elementos que le proporcionarían al texto un "entorno".

El tercer tipo de relación es la *metatextualidad*, generalmente denominada comentario. Se trataría de un comentario que se hace de otro texto (o del texto mismo) sin nombrarlo. Esta sería, por excelencia, la relación crítica.

El cuarto tipo es la *hipertextualidad*, Genette la define como toda relación que une un texto B –hipertexto- a un texto A que sería anterior –hipotexto-, con el que se vincula de una manera que ya no sería la del comentario. Señala el autor: "Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (en adelante diremos transformación a secas) o por transformación indirecta (diremos imitación). *La Eneida* y el *Ulises* son, sin duda, en grados diversos y, ciertamente, de maneras diversas, dos hipertextos (entre otros) de un mismo hipotexto: *La Odisea*, desde luego" (1989).

El quinto tipo de relación es la *architextualidad*, que remite al conjunto de categorías generales (tipos de discurso, géneros literarios, etc.) del que depende cada texto. Este quinto tipo es el más abstracto y el más implícito, puesto que se trataría de una relación completamente muda, que sólo es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual de pura pertenencia taxonómica

Con la exposición de estas categorías hemos buscado dar cuenta de las herramientas conceptuales que emplearemos en los análisis narratológicos. En el capítulo siguiente, comenzaremos con el estudio de las novelas de Saer.

## **PARTE II**

## **CAPÍTULO 3**

### ***CICATRICES***

### 3.1. SUBJETIVISMO Y CIRCULARIDAD.

La trama de *Cicatrices* gira en torno a un crimen cometido un 1 de mayo, el Día Internacional de los Trabajadores. Por lo que puede inferirse de los indicios proporcionados por uno de los narradores (Sergio Escalante), la novela transcurre, presumiblemente, en el año 1963, cuando la Argentina estaba gobernada por el presidente de facto José María Guido, quien asumió con el golpe militar que derrocó al presidente Arturo Frondizi el 29 de marzo de 1962, anuló las elecciones, disolvió el Congreso y volvió a proscribir al peronismo. El “tiempo de la historia externa al texto” estaría signado, entonces, por una dictadura militar que se caracterizó por su virulencia contra la fuerza política de mayor arraigo popular en la Argentina, el peronismo, intentando de ese modo terminar de clausurar un ciclo histórico –interrumpido por el golpe de 1955-, durante el cual hubo un fuerte crecimiento de las organizaciones sindicales e importantes conquistas de derechos para los trabajadores.

Ese es el marco histórico que aparece como transfondo de los hechos narrados, pero la novela se concentra en un suceso de importancia nula

para la historiografía; un suceso que remite, en cambio, al género policial. Ese 1 de mayo, Luis Fiore -un obrero de 39 años, peronista, ex dirigente sindical y que trabaja en la empresa Molino S.A- aprovecha el feriado para salir a cazar patos acompañado por su esposa y su hija, y termina matando a su mujer de dos disparos de escopeta en la cabeza. Dicho acontecimiento es el núcleo común entre los cuatro relatos homodiegéticos que conforman la novela. El primer relato es el de Angel Leto, un muchacho que trabaja en un diario y tendrá que cubrir ese hecho en la sección de policiales; el segundo es el de Sergio Escalante, un jugador empedernido, peronista y ex abogado que solía trabajar para sindicatos, a quien le pedirán que defienda al asesino; el tercero es el de Ernesto Garay, un juez homosexual que deberá intervenir en la causa e interrogar al acusado; y el último es el del propio Luis Fiore, cuyo relato se circunscribe a los hechos acontecidos el día en que mata a su esposa.

Los relatos están titulados en función del tiempo cronológico, es decir, como índices del mismo: El primero se titula "Febrero, marzo, abril, mayo, junio"; el segundo, "Marzo, abril, mayo"; el tercero, "Abril, mayo"; y el cuarto, "Mayo". La duración del tiempo de la historia se va achicando progresivamente del primero al último, como un embudo que se estrecha hasta llegar al núcleo de la trama. Así, el lector se va acercando al acontecimiento de un modo progresivo, hasta alcanzar al final el punto

máximo de focalización y condensación temporal. Podemos decir que en *Cicatrices* se observa una *reducción temporal simultaneística*, típica de las novelas modernistas (Cf. Villanueva, 1994), y un tipo de *focalización interna variable*, también típica de esas novelas.

En los primeros tres relatos el crimen ocupa un lugar lateral, ya que los respectivos narradores homodiegéticos están sólo parcialmente involucrados en la historia de Fiore, y por lo tanto se refieren al crimen de manera indirecta, subordinándolo al desarrollo de las líneas centrales de sus propias historias, donde se pone el acento en representar la vida cotidiana de cada uno de ellos. La historia de Angel Leto tiene como líneas centrales el desarrollo de su relaciones más cercanas, por un lado, con su madre, con quien está en permanente conflicto desde la muerte de su padre, y por otro, con Carlos Tomatis, un amigo, escritor y periodista a quien admira, y que le ha hecho el favor de conseguirle el trabajo en el diario <sup>21</sup>. La historia de Sergio Escalante se centra, por un lado, en su intensa relación con los juegos de azar y los problemas económicos que esto le acarrea, y por otro, en el desarrollo de su vínculo con Delicia, su joven mucama. La historia de Ernesto Garay también tiene como eje su vida cotidiana, que alterna entre el ámbito doméstico de su casa y su trabajo en

---

<sup>21</sup> Destacamos que Tomatis es un personaje que ya había aparecido en la novela *La vuelta completa* (1966; 2001a), y en diversos cuentos de *En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965) y *Unidad de lugar* (1967), incluidos en *Cuentos Completos* (2001b).

Tribunales; en ella se desarrolla ante todo la relación de este narrador con un mundo “exterior” que le resulta cada vez más extraño y amenazante. Por último, la historia de Luis Fiore, como ya se ha dicho, narra de manera directa y exclusivamente el día del crimen.

María Teresa Gramuglio (1969) observó que los cuatro relatos funcionan como “círculos independientes”, cada uno de los cuales refiere ese acontecimiento desde una perspectiva distinta. A ello debemos añadir que el lugar en el cual se despliega la temporalidad de la novela es la ciudad de Santa Fe; y la ciudad podría aquí ser vista como un cronotopo que contiene a todos los narradores y como el círculo que engloba a esos cuatro relatos independientes en un espacio común, el “lugar” donde todos se mueven simultáneamente <sup>22</sup>.

En lo que atañe a las relaciones transtextuales, hay que destacar que la estructura de *Cicatrices* tiene un parentesco con la estructura de *El sonido y la furia* (1929; 1981) de Faulkner, de modo que desde el punto de vista architextual, no sólo remite al género policial, sino también, como ya dijimos, a un modelo de novela ligado al modernismo anglosajón. La trama de *El sonido y la furia* está construida a partir de cuatro perspectivas, y es una novela donde se narra la decadencia y por último la destrucción de un viejo

---

<sup>22</sup> La descripción de la ciudad de Santa Fe también tenía una notable presencia en las novelas anteriores, *Responso* (1964; 1998) y *La vuelta completa*.

linaje del sur de los Estados Unidos, encarnado en la familia Compson. La decadencia familiar es presentada a través las voces de tres de sus miembros (los hermanos Benjy, Quentin y Jason) y desde la perspectiva de Dilsey, la sirvienta negra de la familia. En esa estructura polifónica, los relatos giran en torno a hechos relacionados cronológicamente, pero presentados de manera no lineal. La importancia que asume la ruptura de la linealidad en *El sonido y la furia* se ve explicitada en una parte en la cual Quentin toma las manecillas de su reloj, como si así estuviera deteniendo el tiempo cronológico para dar paso al tiempo de su mente. Las principales características formales de la novela de Faulkner son entonces la polifonía, la presentación simultaneística del tiempo y la focalización interna variable, donde la visión del mundo manifestada corresponde a distintos personajes, tres rasgos que valen también para *Cicatrices*.

Esas elecciones formales nos permiten caracterizar a *Cicatrices* como una novela de un subjetivismo extremo. Los acontecimientos no se representan de ningún otro modo que no sea a través de la conciencia de un sujeto, la cual será inevitablemente parcial, limitada, sesgada. Una vez ocurrido el acontecimiento, sólo quedan de él una serie de “versiones”; es decir, el acontecimiento aparece fragmentado en relatos de distintas experiencias subjetivas. En ese sentido, los interrogatorios a diversos testigos del crimen realizados por el juez Ernesto Garay, funcionan como

puesta en abismo de este principio formal de la novela: sólo se puede reconstruir un hecho a partir de los relatos que ofrecen *a posteriori* los sujetos. Así, la estructura de *Cicatrices* plantea la imposibilidad del conocimiento del “hecho” como totalidad. La única frase que Fiore pronuncia durante el interrogatorio lo grafica: “Los pedazos”, murmura, “no se pueden juntar” (1996: 81).

Por otra parte, lo que sugiere la novela es que esos sujetos que han sido protagonistas o testigos de un acontecimiento permanecen, en última instancia, incomunicados entre sí. La soledad del individuo es radical. No es posible penetrar la conciencia del otro. Y por eso coincidimos con Gramuglio cuando escoge la figura del círculo como metáfora central de *Cicatrices*. El análisis semántico revela que los cuatro narradores insisten en que viven en un “círculo”, en un mundo interior, en un tiempo subjetivo. En contraste con la representación convencional del tiempo histórico, que plantea una temporalidad lineal y colectiva, esta novela “refracta” el tiempo histórico a través de relatos circulares e individuales.

### 3.2. FRAGMENTOS DE UNA EXPERIENCIA HISTÓRICA.

Analizaremos los relatos de cada uno de los cuatro narradores, atendiendo en especial a la figura del círculo en tanto metáfora central de la novela, que también puede ligarse a la circularidad como principio constructivo. Nuestra hipótesis es que la figura del círculo propone una apariencia de autonomía, pero a su vez los relatos demuestran que esa autonomía absoluta es imposible. Asimismo, pondremos particular atención en la caracterización de los cuatro narradores, así como en el tratamiento del tiempo y el espacio y en las relaciones intertextuales que establecen sus relatos. Veremos que lo que tienen en común estos cuatro narradores es que son sujetos que intentan evadirse del contexto y del tiempo cronológico.

El relato de Angel comienza en junio, o sea, con una *prolepsis interna* que remite, circularmente, al final. Y enseguida se remonta con una *analepsis interna* al mes de febrero, cuando Tomatis le acaba de conseguir el trabajo en el diario. Los hechos narrados que corresponden al mes de febrero se centran en la figura de Tomatis -que se va convirtiendo para Angel en "el tipo al que más confianza le tenía"- y en el desempeño de Angel en el diario "La región". Durante marzo

y abril, el centro del relato pasa a ser la relación con su madre (“Marzo y abril fueron un infierno. Mi madre estaba hecha una pantera”, p. 22). En la parte correspondiente a mayo, todos los acontecimientos se precipitan y acumulan en los primeros tres días: Allí aparece Ernesto Garay, introduciendo en la historia el tema del crimen cometido por Fiore. Luego viene la escena en la que Angel presencia el interrogatorio de Garay a Fiore. Y hacia el final, el momento en que descubre a Tomatis en la cama con su madre.

El otro procedimiento que tiende a la ruptura de la linealidad cronológica en el relato de Angel (además de las anacronías que introducen las prolepsis y analepsis ya señaladas) es la *digresión*. Esas digresiones están íntimamente vinculadas a la relación del narrador con los “mundos de ficción”. Son digresiones en las que se cuentan hechos en los que la ficción y la realidad se confunden, como el micro-relato sobre Perla Pampiglioni (una larguísima digresión que Angel introduce cuando se encuentra en la casa de Garay, mientras escuchan un concierto de Schonberg, p. 33), y que incluye una escena en la que entra a comprar una aspiradora, y le cuenta al empleado del negocio que recibe mensualmente una pensión de un primo de su madre, Philippe Marlowe. De modo análogo, en una escena posterior, correspondiente a otra digresión donde el narrador también deambula por la ciudad, entra a un hotel y le pregunta al conserje si allí está alojado Phillippe Marlowe. Y en otra, el 2 de

mayo, entra a una óptica y dice que desea retirar unos lentes a nombre de “un tal Phillipe Marlowe” (p. 35).

La relación de este personaje con la literatura tiene un lugar fundamental en la trama de su relato, no sólo porque lo justifica como narrador, sino también porque sus lecturas “modelizan” su texto y su acción en función de referentes literarios <sup>23</sup>. Entre las relaciones intertextuales se destaca la mención de que Angel lee *La montaña mágica* (1924) y *Tonio Kroger* (1903) de Thomas Mann. Dos obras vinculadas a su relato en términos architextuales, ya que retoman el género del relato de aprendizaje; y la segunda, más específicamente, por ser una novela en el cual se trata el tema del “joven artista” que concibe al arte como “exilio” de la realidad.

La otra lectura que se menciona, y que cobra mayor relevancia en la modelización del relato de Angel, es *El largo adiós* (1953) de Raymond Chandler. Una obra que por un lado se vincula con su relato también de un modo genérico, ya que remite a la novela negra, con su típica atmósfera urbana, sus personajes marginales, su ambigüedad moral. Y por otro lado porque, como hemos visto, el detective Phillipe Marlowe es el héroe con el cual el narrador se identifica hasta el punto de crearse una vida ficticia en la que sale a deambular por la ciudad en busca de su doble, el detective de Chandler.

---

<sup>23</sup> Véase también “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura” (1983) de Stern.

El t3pico del doble termina enlaz3ndose con la figura del c3rculo. Figura que aparece insinuada ya en las primeras l3neas de su relato, en alusi3n a las mesas de billar donde suele ir a jugar con Tomatis:

“El cono de luz artificial que cae sobre la mesa verde nos a3sla como en el interior de una carpa. Hay varios conos luminosos a lo largo del sal3n. Cada uno de ellos est3 tan *aislado* de los otros, y movi3ndose con tan perfecta *autonom3a*, que parecen planetas con su sitio fijado en un sistema, *girando* en 3l, ignorando cada uno la existencia de los otros” (p.14).

M3s adelante, Angel vuelve a utilizar esa met3fora para referirse a la relaci3n que guarda su propia vida con la vida de su doble:

“Entonces imagin3 a mi doble movi3ndose en un *c3rculo limitado*, como era el c3rculo mismo en el que yo me mov3a. Nuestros c3rculos nunca se rozaban, salvo por alg3n accidente inesperado” (p.69).

El espacio en el cual se desarrolla el t3pico del doble, es la ciudad, que para Angel funciona en principio como un 3mbito apto para la evasi3n y la aventura. Angel sale a deambular por la calles cuando quiere escapar del 3mbito dom3stico, sustray3ndose as3 de la presencia de esa madre alcoh3lica y provocativa. Los mundos ficcionales constituyen para 3l una v3a de escape de lo cotidiano. Y en sus derivas por la ciudad esos mundos imaginarios se yuxtaponen al mundo real: “como era demasiado temprano para ir a lo de Tomatis y no ten3a inter3s en encontrarme con mi madre...decid3 seguir al primer tipo que me resultara sospechoso”. As3, al

salir de su casa, Angel se “convierte” en detective; se mueve por la ciudad como si allí le fuera permitido ser protagonista de una vida de ficción a la que concibe como “más elevada” que su vida real.

Sin embargo, tal posibilidad de fuga hacia un universo imaginario y *autónomo*, queda clausurada al final. La decepción está contada en dos partes que conforman un único tramo narrativo. La primera comienza cuando Angel concreta la fantasía de presenciar el interrogatorio al asesino. Un interrogatorio que, finalmente, no será un intercambio de palabras sino un hecho brutalmente material: el suicidio del Fiore. Angel observa cómo Fiore se arroja por la ventana, abandona esa sala de Tribunales, se detiene en la calle a mirar el cadáver y luego se marcha a su casa descompuesto. La escena del suicidio le vuelve durante toda la noche en forma de pesadilla y a la mañana se levanta vomitando y afiebrado. La realidad parece haber producido un efecto en su cuerpo; algo que podría definirse como la consecuencia somática de un exceso de lo real con respecto a las “fantasías literarias” con que este lector de policiales fue a conocer a un asesino.

Pero el aprendizaje de este narrador no ha concluido aún. A la mañana se despierta y recibe la visita de Tomatis (que le trae de regalo *Tonio Kroger*), y al día siguiente, descubre a Tomatis acostándose con su madre. Al ver esa escena, Angel sale de su casa corriendo a toda velocidad,

pero esta vez la ciudad ya no lo espera como un espacio apto para la evasión y la aventura: “La ciudad era un cementerio. Y salvo las luces débiles de las esquinas, el resto estaba enterrado en la oscuridad” (p. 93). Es entonces cuando se produce la revelación del carácter ficticio del doble al cual le atribuía “una vida más rica y más elevada”:

“Cualquiera hubiese sido su círculo, el espacio a él destinado a través del cual su conciencia pasaba como una luz errabunda y titilante, no difería tanto del mío como para impedirle llegar a un punto en el cual no podía alzar a la llovizna de mayo más que una cara empavorecida, llena de esas cicatrices tempranas que dejan las primeras heridas de la comprensión y la extrañeza” (p. 94).

Como hemos señalado, el relato de Angel está vinculado con el modelo narrativo del relato de aprendizaje, en tanto ese modelo se caracteriza por la representación de la vida y del mundo como *experiencia y escuela* que debe pasar todo hombre sacando de ella una “lección de sensatez y resignación” (Bajtín, 1982).

En el relato de Sergio Escalante también asistimos a la revelación de la falsa autonomía del círculo que lo contiene, en su caso, ligado no ya a la ficción sino a los juegos de azar. Este relato comienza con una *analepsis externa* que se remonta la figura de su abuelo, de quien ha heredado el vicio de apostar. Un breve resumen autobiográfico funciona como preámbulo que explica cómo se convirtió en jugador y, a la vez, proporciona indicios de las coordenadas

histórico-políticas decisivas para caracterizar a este personaje y para inferir el contexto de la novela: desde los 23 años vivió con su abuelo; en el '52 se recibió de abogado; el 16 de septiembre del '55 (el día del golpe de la Revolución Libertadora que derroca a Perón) se casó pero tuvo que interrumpir su boda para participar de un acto en la CGT; en el '56 salió de la cárcel y empezó a jugar un mes después, en un asado que se hizo para celebrar la libertad de cinco ferroviarios que habían estado presos; en el '60 se suicidó su esposa y se murió su abuelo; y al año siguiente contrató una mucama de 14 años, Delicia, con quien vive desde hace 18 meses.

Escalante tiene similitudes con otro personaje saeriano, Barrios, el protagonista de *Responso*, quien también es peronista y en el año

'55 es echado de su trabajo y del sindicato, lo abandona su mujer, comienza a beber y a jugar y se sumerge en una progresiva decadencia. Sin embargo, el relato de Escalante no refiere la decadencia como tal, sino que es más bien una exaltación del juego. De hecho, una vez consignado el resumen de su vida hasta el momento en que contrata a Delicia, el narrador se aboca a reflexionar sobre la lógica de los juegos de azar a los que está entregado. Esta interrupción de la linealidad cronológica se produce en primer lugar con una *digresión reflexiva* sobre el punto y banca (p. 104)<sup>24</sup>. Una digresión de importante

---

<sup>24</sup> Gramuglio (1969) analiza las reflexiones sobre el juego del punto y banca como una metáfora de la creación literaria.

amplitud ya que recién más de diez páginas después recupera el hilo narrativo, relatando los hechos que tuvieron lugar en el tiempo de la acción del relato (marzo, abril y mayo), meses durante los cuales Escalante, para seguir apostando, empieza a utilizar el dinero que tiene ahorrado su mucama.

La metáfora del círculo aparece en su descripción de las mesas de juego. La primera vez que la menciona, hace una reflexión sobre el hecho de que cuando se juega no es posible ver la situación desde afuera:

“Para acertar siempre, había que estar fuera siempre. Pero, por otra parte, acertar siempre significaba jugar siempre, y el que jugaba siempre no podía, por el mismo ritmo de los acontecimientos, ponerse fuera. Era un *círculo*, aunque él que jugaba tendía a concebirlo como una espiral. No, de ninguna manera. No es una espiral, sino un círculo” (p. 139).

La segunda vez que se refiere a los círculos hace una reflexión que alude a la autonomía de los mismos:

“Esos *círculos cerrados* que trazan los símbolos al girar en torno de su radio de acción es posible que lleguen a tocarse a través de nuestra imaginación, pero en la realidad ni siquiera se rozan” (p. 141).

Luego Escalante describe la lógica que funciona al interior de esos círculos. Nuestra hipótesis es que en este tramo hay una relación intertextual (de “plagio” o “alusión” según Genette) con el ensayo de Walter Benjamin “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Afirma el narrador:

“Cada lugar está, por así decirlo, *cerrado en sí mismo*. Aun cuando dos mesas estuviesen pegadas una a la otra, lo que ocurriera en una no significaría nada para la otra” (p. 109)

“La única certeza que puedo verificar por medio de mis sentidos, se presenta ante mis ojos con un relumbrón rápido, cuando ya no me sirve porque he debido apostar a ciegas, y enseguida desaparece (...) *En su esfera, la experiencia no se capitaliza. Cada destello de evidencia está separado de cada destello de evidencia por un abismo*” (p. 114).

El narrador se refiere allí al *presente incondicional* del juego al que ya se había referido Benjamin en su análisis sobre la figura moderna del jugador. El texto de Benjamin dice:

“Ninguno de los personajes sigue el juego de la misma forma. *Cada cual está poseído por su propia pasión... la partida que sigue no depende de la que la precede*. El juego ignora decididamente toda posición conquistada... El presente incondicional del juego como tal, y no la esperanza de ganar, es lo que motiva al jugador. Éste se halla en un estado de ánimo *en el cual no puede atesorar experiencia*” (Benjamin, 1989: 150).

La frase de Escalante “En su esfera, la experiencia no se capitaliza” es prácticamente igual a la oración final de ese pasaje de Benjamin. Vale la pena detenerse en la presencia de este hipotexto que hasta ahora no había sido señalado por la crítica, ya que aporta valiosos elementos para analizar el sentido de esta novela.

// En ese ensayo, Benjamin describe una litografía de Senefelder donde se representan las mesas de juego y describe a los cuatro jugadores que aparecen en ella. Por otra parte, Benjamin propone un sistema de “lectura” de la

modernidad a partir de cuatro figuras: el obrero, el jugador, el transeúnte y el poeta, que en *Cicatrices* podrían asociarse con Fiore, Escalante, Angel y Garay (no sostenemos que haya en ello una relación deliberada por parte del autor, sino que es una hipótesis de lectura que puede iluminar lo que estos personajes tienen en común). Para Benjamin, lo que asemeja al obrero y al jugador es que el mecanismo reflejo que la máquina pone en movimiento en el obrero sería análogo al que el azar del juego le produce al jugador. Benjamin plantea que el hecho de “comenzar siempre de nuevo y por el principio” es la idea reguladora del juego como también del trabajo asalariado. A ambos les es inherente la *circularidad*, el hecho de no poder concluir. Cada intervención del obrero en la máquina, afirma Benjamin, está tan herméticamente separada de aquella que la ha precedido como un *coup* en la partida de azar del *coup* inmediatamente precedente, y por eso en ambos casos resulta imposible “atesorar experiencia”.

Lo que comparten el transeúnte y el poeta –figuras que Benjamin también toma de los motivos de la poesía de Baudelaire– es que se trataría de hombres que se sienten “arrojados del calendario”. La figura moderna del transeúnte supone un individuo que ya no es percibido en su singularidad, sino como un ente más que pierde en la inmensidad de la multitud, de modo que el habitante de las ciudades modernas, señala Benjamin, vuelve a caer en un estado salvaje, “en un estado de aislamiento”. Por su parte, el poeta sería aquel

que “sostiene en sus manos los fragmentos dispersos de una auténtica experiencia histórica”.

En relación al personaje de Escalante, cabe señalar que la imagen del jugador era para Baudelaire el complemento moderno de la imagen arcaica del luchador: “Al uno y al otro los tiene por figuras heroicas” (Benjamin, 1989). También se podría decir que Escalante presenta la ética más heroica de la novela. No sólo porque su relato es el único que tiene un final relativamente feliz (se enfrenta a quienes le estaban haciendo trampa, recupera el dinero, se lo devuelve a Delicia y se convierte en su pareja), sino además porque él se enorgullece del desinterés y el derroche que representa el juego, oponiéndolo a los valores burgueses, y porque es un jugador que prefiere perder a hacer trampas <sup>25</sup>. En su diálogo con un personaje secundario, Marcos Rosemberg, afirma el narrador: “Es mejor un pequeño burgués podrido que un pequeño burgués sano, dije yo. Es mejor una manzana podrida, que una sana, porque la manzana podrida está más cerca de la verdad que la manzana sana” (p. 128).

La ética de este narrador se sostiene, idéntica a sí misma, aún cuando ya se ha descubierto la falsa autonomía del círculo del juego. Esa revelación se produce en la escena en que la policía ingresa a la sala y se lo llevan

---

<sup>25</sup> Escalante es un personaje que “reaparece” en *La grande*, la última novela de Saer, que transcurre en los años 90. Allí se ve que Escalante sigue en pareja con Delicia, y Marcos Rosemberg, que también reaparece en dicha novela, dice de él: “Escalante tiene un ética personal de la que ninguna fuerza en el mundo lo haría desviarse un milímetro” (2005: 381).

preso, justo cuando caminaba hacia la caja para cambiar las fichas que había ganado:

“Me estaba volviendo hacia la caja, con los bolsillos llenos de fichas y todavía un montón más en las manos cuando noté que un tipo parado al lado mío giraba bruscamente la cabeza hacia la escalera. Me di vuelta. Entonces vi que había entrado la policía” (p. 145)

“Ellos *atravesaron* por un momento la superficie de *nuestro círculo*, pasaron como un vendaval, y bastó para que yo perdiera todo” (p. 149).

El narrador afirma que “los dos círculos se habían tocado”, e imagina en los momentos previos una escena simultaneística, donde ambos círculos quedan englobados en un mismo contexto que sería la ciudad: “Mientras yo iba duplicando mis rectángulos verdes, ellos hablaban por teléfono, se preparaban, recogían las ametralladoras” (p. 149). Así, la irrupción de la violencia aparece como muestra de que esa supuesta autonomía era falsa. O, dicho de otro modo, los jugadores pueden construirse un tiempo aislado del mundo, pero sólo hasta el momento en que las fuerzas represivas del Estado irrumpen a recordarles que viven en un tiempo histórico. Al respecto, resulta elocuente lo que Escalante le dice a Rosemberg sobre Fiore: “Va a estar más cómodo en la cárcel” (p. 157); una idea que Garay repite, ya que le dice a Angel que “nadie está mejor afuera que adentro” (p. 175).

Por su parte, el relato de Ernesto Garay retoma la problemática relación entre un contexto que confina a una vida cotidiana opresiva y rutinaria donde todo se repite, y los intentos de evasión que el sujeto ensaya a través de algún “círculo vicioso”, que en su caso sería la traducción que nunca puede concluir. La relación intertextual con *El retrato de Dorian Gray*, la novela que Garay traduce, vuelve a colocar, como en el caso de Angel, a la literatura en un primer plano. Símbolo del esteticismo y por ende de la defensa de la autonomía del arte, la figura de Wilde también evoca la homosexualidad de Garay. Ese “esteticismo” se expresa cuando le dice a Angel: “No emitas ideas vulgares. Es un consejo. Pensar ideas vulgares es antiestético” (p. 175).

En el plano formal, el relato de Garay se distingue por la predominancia del régimen descriptivo. Cuando el uso de la *descripción* transgrede lo que los estructuralistas han llamado “el umbral de pertinencia funcional”, se convierte en un procedimiento que tiende a socavar la linealidad narrativa. Garay adopta la posición básica del narrador en muchos de los textos objetivistas, que se caracterizan por seguir tres ejes propios de la imagen cinematográfica: “Estoy aquí, ahora, y veo...”. El efecto más notorio de ello, apreciable en las novelas de Alain Robbe-Grillet, es que la descripción se autonomiza y deja de ser un complemento de la acción. El relato de Garay presenta muy pocas acciones. Se narra siempre la *circularidad* de una misma rutina: Garay conduce su auto a través de la ciudad, va a los Tribunales,

vuelve a su casa, traduce, recibe llamadas amenazantes, y vuelve a salir en su auto; una y otra vez. Con este párrafo se abre el relato:

“Veo el limpiaparabrisas rasar con ritmo regular el parabrisas sobre el que las gotitas de llovizna estallan imperceptibles cayendo de la masa blancuzca que rodea el automóvil adensándose alrededor a medida que se distancian y dejando entrever apenas las fachadas húmedas que chorrean agua y se desvanecen por momentos para reaparecer después entre los desgarramientos de la niebla, y las dos hileras de fachadas separadas por la angosta calle reluciente por la que rueda el automóvil, desplazándose hacia atrás” (p. 165).

La elección de un narrador que focaliza desde el interior de su auto – donde transcurre la mayor parte del relato- evidencia una intención de concentrarse en el acto perceptivo, haciendo pasar la acción a segundo plano. Gilles Deleuze (1986b) ha señalado que uno de los aportes significativos de Robbe-Grillet consiste en haber creado un “nuevo tipo de personaje”, que ya no se encontraría en “situaciones sensorio-motrices” sino en “situaciones ópticas y sonoras puras”. Las situaciones sensorio-motrices estarían basadas en un comportamiento estímulo-respuesta. Por el contrario, la situación óptica y sonora se caracterizaría por romper el encadenamiento natural entre las percepciones y las acciones, colocando al personaje en escenas donde está cortado el lazo percepción-acción. La subjetividad de estos personajes se ve comprometida esencialmente en el acto de ver, ya que son confinados a una posición contemplativa que resulta disfuncional a la progresión lineal del relato.

Por ejemplo, antes de comenzar a alucinar, Garay dice: “Estoy echado en la cama, en plena oscuridad, con los ojos abiertos” (p. 189)

El narrador se concentra en estas situaciones ópticas y sonoras que van mostrando el progresivo extrañamiento del sujeto perceptor respecto del mundo exterior. Su precisión descriptiva no tiene ninguna apariencia de objetividad, puesto que se trata de un narrador que alucina; a sus ojos la ciudad no es nítida sino confusa, reducida al nivel impresionista de la mancha, y no está poblada por seres humanos sino por “gorilas”<sup>26</sup>. Paradójicamente, el mayor detallismo descriptivo se presenta en el mayor alejamiento subjetivo de la percepción respecto del referente; el narrador alucina con “hordas hostiles” de gorilas que desarrollan rituales en plena ciudad. Desde el comienzo, Garay se encuentra sometido a un lento y tortuoso proceso de extrañamiento respecto del mundo y de sí mismo, que alcanzará su clímax cuando, al final del relato, en un cierre que retorna circularmente a la imagen inicial, esa percepción borrosa del principio se haya transformado lisa y llanamente en una realidad borrada por la niebla:

“la niebla acuosa envuelve de tal modo, apretadamente, el automóvil, que no puedo distinguir nada, salvo la carrocería inerte del automóvil y las densas masas blancuecinas en lento movimiento que han borrado la costanera, si es que hay una costanera, y que entorpecen completamente mi visión, *si es que hay algo -aparte de la niebla- en que yo pueda desplegar mi visión*” (p. 235).

---

<sup>26</sup> Por supuesto, la palabra “gorilas” tiene también una connotación política en el marco de esta novela donde se toca el tema del anti-peronismo.

En los últimos tramos del relato, el narrador presenta un tipo de descripción del espacio que podríamos llamar “patológica”. Según Maurice Merleau-Ponty (1993), lo que distinguiría a un sujeto “sano” de un sujeto que delira o alucina no es su crítica, sino su percepción de la estructura del espacio: en la percepción normal, los objetos permanecen delante del sujeto, guardan sus distancias y solamente “lo tocan con respeto”. Lo que definiría a patologías como la alucinación paranoica es el empequeñecimiento del espacio vivido, el arraigamiento de las cosas en el propio cuerpo y la vertiginosa proximidad del objeto. Dice Garay: “Después veo cómo la masa arbolada del parque -siluetas negras de árboles pegadas sobre la oscuridad más difumada de la noche- avanza hacia mí”. “Avanza hacia mí el edificio de la Casa de Gobierno” (p. 182). Y luego, la fragmentación del espacio es también la fragmentación del propio cuerpo: “Porque también tengo un muslo y un pecho. Y ahí acaba todo” (p. 200).

Por último, hay que destacar que las alucinaciones de este narrador parecen guardar una estrecha relación con el horror que le producen los llamados telefónicos que recibe. Garay sale a la ciudad a dar vueltas con su auto cada vez que no soporta estar en su casa, tras haber recibido (en ese ámbito doméstico tradicionalmente pensado como el “refugio burgués”) llamados en los cuales se lo acusa de ser la “vergüenza de esta ciudad”,

donde se le dice que “la poca gente decente que queda en esta ciudad va a tomar alguna iniciativa uno de estos días”, que “debería haber una ley que mandara quemar vivos a todos los invertidos”, y que “deberían aparecer en el diario con sus nombres y apellidos, para que todo el mundo se dé cuenta” (p. 198-9). La insistencia en la ciudad y la ley, marca otra vez la irrupción de la violencia social, institucional e histórica, destruyendo el pretendido aislamiento del sujeto en el refugio de su ámbito doméstico.

El relato de Fiore comienza en la mañana del 1 de mayo, cuando el narrador se despierta y toma mate en el patio de su casa, y termina, como otro “círculo” perfecto, cuando regresa a su casa y nuevamente toma mate en el patio, tras haber asesinado a su mujer. Como ya hemos sugerido, este relato presenta una mayor reducción temporal respecto de los otros, dado que se narra sólo un día, desde el amanecer hasta la noche. Por otra parte, como en el anterior, el foco está en el sentido de la vista concebida como una suerte de cámara cinematográfica que registra lo que ocurre en tiempo real. Y también aquí se hace hincapié en un yo encerrado en sí mismo que desconfía del mundo externo.

Desde el principio, el narrador presenta un mecanismo obsesivo que consiste en interpretar el comportamiento de su mujer como una provocación constante hacia él. Ese mecanismo se condensa en una frase

que se repite: “ella quiere eso”, “ella quiere que yo la mate”. El espacio juega un rol fundamental en este relato. Fiore narra detalladamente el trayecto que realizan en una camioneta en la que se dirigen a Colastiné, cruzan un puente y abandonan la ciudad, hasta llegar a un descampado, lleno de pastizales, junto a una laguna. Detrás de ese descampado y de esa laguna donde el narrador se dedica a cazar patos, sigue distinguiendo, a lo lejos, la ciudad, el espacio referencial que engloba a todos estos relatos. Pero el traslado hacia ese espacio despojado que es el descampado contribuye a presentar los actos perceptivos del narrador en una modalidad casi fenomenológica, ya que es como si Fiore hubiese abandonado el espacio histórico-cultural de la ciudad para ubicarse en un espacio “neutro” y vacío donde la percepción se concentra en lo inmediato:

“Estoy un momento como absorto, mirándolas. No pasa nada. Está la laguna que refulge, más allá la ciudad, y más acá las siluetas de ellas, recortadas nítidas contra el gran espacio abierto. Me pregunto si hay algo capaz de borrarlas” (p. 248).

“La veo nítida, dos metros delante de mí. No hay más nada, salvo el pastizal que se extiende a nuestro alrededor y más allá la laguna, todavía invisible, y la ciudad, un poco más alta, borrándose ya en la bruma del crepúsculo. (...) Su cuerpo se recorta con tanta nitidez sobre el crepúsculo gris que por momentos me obliga a desviar la mirada. (...) Ella está diciendo algo ahora, pero no sé qué es. Miro un punto fijo en el suelo, sin verlo” (p. 256-7).

Al respecto resulta iluminador este pasaje de Merleau-Ponty:

“Mientras atravieso la plaza de la Concorde y me creo preso de París,

puedo detener mis ojos en una piedra de la pared de las Tullerías: la Concorde desaparece y no queda más que esta piedra sin historia; puedo incluso perder mi mirada en esa superficie granosa y ni siquiera habrá piedra, no quedará más que un juego de luz sobre una materia indefinida” (1993: 308). Ese procedimiento que describe Ponty sería semejante al que rige las percepciones de Fiore <sup>27</sup>.

Después de ese tramo narrativo de absoluto despojamiento espacial y perceptivo -donde la focalización queda reducida a la percepción de unas figuras sobre un fondo-, los personajes vuelven a subir a la camioneta, cruzan nuevamente el puente, entran a la ciudad, dejan a la hija en la casa y van al “almacén de Don Gorosito” <sup>28</sup>. Cuando salen, Fiore mata a su esposa, sube a la camioneta y regresa a su casa. En este punto, hay que destacar un elemento fundamental: la *elipsis* de la descripción del cadáver. Los lectores sabemos que Fiore ha matado a su esposa pero sólo porque, en el momento de los disparos, los patos y la linterna que él llevaba en la mano caen al suelo:

“En el momento de oprimir los gatillos mi mano izquierda se afloja y los patos caen al suelo. También la linterna cae al suelo, el círculo de luz proyectándose sin sentido en cualquier dirección y quedando después inmóvil. El haz de luz choca contra algo y se interrumpe, y después continua, quebrado en dirección a la calle oscura. Sorteó la linterna y subo a la camioneta” (p. 266).

---

<sup>27</sup> Sobre la influencia de la fenomenología en la obra de Saer, véanse las conclusiones del libro de Premat (2002).

<sup>28</sup> Don Gorosito es un personaje que ya había aparecido en el cuento “Palo y hueso”.

El lector no “ve” el cadáver pero sabe que el haz de luz ha “chocado” contra algo; percibe ese asesinato tal como lo percibe Fiore, quien por cierto ha ido tomando, a lo largo del relato, una cantidad significativa de alcohol. La escena del crimen aparece entonces narrada desde una perspectiva que la presenta apenas como un juego de luces. Recordemos que esta escena es no sólo el clímax de este relato, sino también el centro en torno al cual gira toda la novela. Es el “objeto”; si fuera una casa, se diría que uno la ve desde el interior, otro la ve desde la vereda de enfrente, otro desde un avión, etc. Pero el “objeto en sí” no es ninguna de estas apariciones: es, como decía Leibniz, el geometral de estas perspectivas y de todas las perspectivas posibles; es el término sin perspectiva desde el que pueden derivarse todas. Y el hecho de que Fiore no describa el cadáver deja en la novela un agujero negro que subraya, por ausencia, la importancia de este momento en la trama.

La obsesión de este narrador parece ser borrar todo aquello que esté más allá de su círculo, y en especial anular el círculo que correspondería a ese “otro” que es su esposa <sup>29</sup>. Cabe preguntarse cuál sería, en términos fenomenológicos, el efecto de borrar o anular al “otro” del campo perceptivo. Según Deleuze (1989) –quien en esto retoma y reformula ideas

---

<sup>29</sup> Dice Fiore: “Seguimos girando en redondo...Cada cual traza su propio *círculo* en medio del espacio abierto, y por momentos los círculos se rozan, entran uno en el otro y se confunden” (1996: 251).

de Sartre y de Merleau-Ponty-, el primer efecto del “otro” en nuestra percepción es organizar, alrededor de cada objeto percibido, la existencia de un mundo posible, un fondo de donde otros objetos y otras ideas pueden salir siguiendo leyes de transición. En palabras de Deleuze, el “otro” introduce el signo de lo no percibido en lo que yo percibo; me determina a hacerme cargo de lo que yo no percibo como perceptible para el otro: un rostro espantado sería la expresión de un posible mundo espantoso que yo no percibo. Así, el otro como “estructura” sería la expresión de un mundo posible; y sería también una estructura de nuestro campo perceptivo sin la cual ese campo no funcionaría como lo hace, ya que el efecto fundamental que produce es la distinción entre la conciencia del propio sujeto y su objeto. Lo que Lacan llama la “forclusión” del otro, implicaría que los demás ya son aprehendidos como otros. El mundo del perverso sería un mundo donde la categoría de lo necesario ha reemplazado por completo a la de lo posible (Deleuze, 1989: 304-10). A la luz de esta perspectiva se podría interpretar la frase: “Ella quiere que yo la mate”.

Ahora bien, ¿a qué mundo posible lo remite su esposa a este narrador? Los indicios que el relato proporciona están vinculados con el contexto histórico-político. En un momento, Fiore recuerda con nostalgia un 1 de mayo en que fueron a Buenos Aires y “había un millón de

trabajadores por lo menos". En la escena que transcurre en el almacén de Don Gorosito, los hombres hablan de un pasado glorioso que aparece fechado en los años 40. Y finalmente, la furia de Fiore se desata cuando su mujer lo llama "ladrón de sindicatos" (p. 246), y poco antes de que la mate repite: "El señor se cree el dueño del mundo y no es más que un ladrón de sindicatos" (p. 261).

Sin embargo, Fiore comprende al final que el asesinato de su esposa no alcanza para borrar ese mundo tan diferente de aquel pasado glorioso: "los muñones mojados y el patio liso están todavía ahí, entonces comprendo que he borrado apenas una parte" (p. 267). El mundo material todavía está allí, condensado en la imagen de los muñones negros de esos dos árboles que el narrador había arrancado en el inicio del relato. Esto marca una diferencia de la poética saeriana con respecto a la poética objetivista. Mientras que Robbe Grillet desestabiliza el referente hasta colocar al lector en una situación de indecibilidad con respecto al estatuto lo narrado (por ejemplo, en *La celosía* no se sabe si lo que se narra está ocurriendo o es sólo una alucinación del narrador), Saer deja en pie el estatuto referencial de los hechos en el relato: el asesinato ocurrió y los vestigios materiales del mundo son aun perceptibles para el asesino.

### 3.3. EL PROBLEMA DE LA AUTONOMÍA.

Para concluir, debemos señalar que la repetición de la figura del círculo en los cuatro relatos supone una insistencia inverosímil en términos de un paradigma realista, y nos coloca ante el problema interpretativo de a quién se le debería atribuir esa metáfora que envuelve el sentido de la novela. En relación a ello, se podría sugerir que en *Cicatrices*, aparte de los narradores homodiegéticos, se puede inferir la presencia de lo que algunos teóricos han llamado el "autor implícito". En *La retórica de la ficción* (1974), Booth lo define a partir de la posibilidad de inferir una presencia implícita que organiza "los significados obtenibles" del "contenido moral y emocional de cada fragmento de la acción y del sufrimiento de todos los personajes".

El autor implícito sería una figura que se coloca por encima de los narradores, dado que apuntaría a indicar una forma de lectura del texto en tanto totalidad. Se trataría de una entidad que podríamos llamar "metatextual" (en el sentido de que funciona como crítica y reflexión sobre el propio texto) y que deberá ser inferida y elaborada por el lector a través del proceso de lectura. Además, el autor implícito también puede ser visto como la imagen que el autor real proyecta de sí mismo y de su obra dentro del texto (Garrido Domínguez,

1996). En *Cicatrices*, la repetición de la metáfora del círculo, como también las abundantes reflexiones de los personajes acerca de la narración como forma literaria de representación del tiempo y de la conciencia (recordemos que Tomatis le cuenta a Angel sus teorías literarias al respecto, y que Sergio Escalante reflexiona sobre la cuestión del realismo como un problema formal), podrían leerse a partir de la noción de autor implícito <sup>30</sup>.

La crítica ha señalado que el panorama literario de fines de los años 60, contexto en que se publica *Cicatrices*, se definía esquemáticamente por dos corrientes marcadas: una de temática nacional, orientada hacia el contexto, y otra preocupada por “un cuidadoso trabajo formal, que instaura dentro de la ficción un espacio teórico permanente ocupado por la reflexión que ejercen los textos sobre las condiciones de producción de su escritura” (Amar Sánchez, Stern y Zubieta, 1981). En los años 80 la obra de Saer tendió a ser leída como una expresión ortodoxa de esa segunda corriente; pero, a la luz de este análisis de *Cicatrices*, habría que matizar esa idea.

El contexto histórico-social tiene una presencia fuerte en esta novela; y aparece abordado desde una perspectiva oblicua y pesimista, pero de ningún modo vaga o dudosa. *Cicatrices* es una novela donde un “ladrón de sindicatos” se convierte en asesino; una novela que se aparta de cualquier

---

<sup>30</sup> Como hemos señalado (Cf. 2.2) la inclusión más o menos explícita de un metadiscurso también es uno de los procedimientos característicos de las novelas del *Nouveau Roman*.

representación edulcorada de la clase obrera. Y una novela en la cual también se construye la imagen de una vida burguesa decadente, de una vida cotidiana opresiva, y de sujetos que sufren la violencia social de diversas maneras (como el juez por su homosexualidad). Esas subjetividades en crisis están atravesadas por un tiempo histórico que parece haberlos “arrojados del calendario” y confinado a dar vueltas en círculos donde creen encontrar una autonomía que no es tal.

Podríamos entonces vincular el problema de la “autonomía” del círculo con la imagen del texto que el autor implícito proyectaría como reflexión metaliteraria. Esto nos conduce a la cuestión de la “autonomía del arte”, un problema sobre el cual la novela parece reflexionar de un modo complejo que no permitiría establecer una oposición esquemática entre novelas orientadas “al contexto” y otras preocupadas por el “trabajo formal”. *Cicatrices* mostraría una reflexión compleja sobre el problema de la autonomía del arte; una visión que se puede vincular con la teoría de Theodor Adorno (1983), ya que para este autor, la autonomía del arte, necesaria para determinar lo que es el arte en la sociedad burguesa, carga sin embargo con el estigma de la deformación ideológica, en la medida en que no permite el reconocimiento de su relatividad social.

Según Adorno, “autonomía” sería una categoría ideológica en el sentido riguroso del término, ya que combina un momento de verdad (la separación

moderna de las esferas y la autonomización del arte), y un momento de falsedad (la hipostatización de ese hecho histórico a una supuesta “esencia” del arte). Esta novela de Saer, con su trabajo en torno a la figura del círculo, parece reflexionar sobre el problema de la autonomía de un modo que no elude la cuestión de la relación que la autonomía guardaría con lo histórico-político, es decir, la compleja relación de implicación entre arte y sociedad .

## CAPÍTULO 4

### *NADIE NADA NUNCA*

#### 4.1. FRAGMENTACIÓN Y MICROSCOPIA.

*Nadie nada nunca* presenta, en primer lugar, un nivel de hermetismo mayor al de *Cicatrices*. Si allí podíamos señalar la relación con *El sonido y la furia* en la estructura de la novela, en este caso habría que referirse a la relación con la novela *Las olas* (1931; 1983) de Virginia Woolf. Las similitudes, que hasta ahora no habían sido señaladas por la crítica, se aprecian en la elección de una técnica narrativa multi-focal y simultaneística, en la importancia de las descripciones de la naturaleza y la similitud de los elementos que se describen (la playa, el canto de los pájaros, las mariposas nocturnas, etc.) y también en la alternancia entre un registro prosaico y un registro poético.

*Las olas* está compuesta por los soliloquios de seis personajes (Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny y Louis); pero esos discursos aparecen interrumpidos por breves interludios en tercera persona, que describen una escena costera en varias etapas, en un día desde el amanecer hasta la puesta de sol. El empleo del monólogo interior por parte de los distintos narradores de Woolf, da lugar a la sensación de un coro de voces que no se encuentran, que no se conectan, que no cantan juntas hasta el final, momento marcado por la

muerte. De la misma manera, el canto de los pájaros en cada interludio en tercera persona se encuentra aislado, fragmentado, encerrado en sí mismo, como el canto de los pájaros en la novela de Saer, que también gira en torno a seis personajes (Gato, Elisa, el Ladeado, el Caballo Leiva, Tomatis, el bañero).

Así describe el canto de los pájaros el narrador de Saer:

“El canto peculiar, gutural, tibio y blando de la torcaza, de una duración no mayor que la de uno o dos segundos, ha parecido estar, durante su breve manifestación, en la punta misma del tiempo, como si hubiese sido la sola fuerza, debilísima, que ha sacado al universo entero de su inercia mineral, poniéndolo otra vez en marcha después de un hiato indefinido de detención general, de naufragio periódico” (1995, p. 170).

La *fragmentación*, procedimiento y tema central en ambas novelas, se evidencia en el hecho de que cada personaje se encuentra aislado en su propio tiempo subjetivo y es incapaz de narrar la historia del grupo. Woolf ha intentado atenuar este núcleo solipsista, creado por una cadena de temporalidades rotas, buscando un marco universal, el de la naturaleza, que unifique los fragmentos. Por eso utiliza la metáfora orgánica y bergsoniana de la ola, a la que vuelve una y otra vez en los fragmentos poéticos que describen la naturaleza y que se intercalan, en cursiva, entre las voces de los narradores homodieéticos. El movimiento cíclico, el tiempo oscilante y rítmico de la naturaleza ofrecería, de alguna manera, un atisbo de reconciliación en ese mundo fragmentado.

Cabe mencionar que Saer ya había explorado ese recurso woolfiano en una novela anterior, *El limonero real*, analizada pormenorizadamente por Graciela Montaldo (1986). Allí, en ocasiones, un tiempo fuera del tiempo condensa a todos los demás, plasmándose en la imagen de ese limonero real, que ofrece en simultaneidad las fases sucesivas de su desarrollo, y que precede y sobrevive a los personajes como un desafío a la temporalidad antropocéntrica, que quedaría englobada por el tiempo cosmológico y circular de la naturaleza <sup>31</sup>.

Eric Auerbach (1950) ha estudiado el uso woolfiano de los múltiples puntos de vista y la recuperación del pasado (*tunnelling*) en la creación de los personajes, y ha señalado que el primero permite una gran fluidez narrativa, pero también genera una enorme ambigüedad en la localización de las voces. Esa ambigüedad también está presente en *Nadie nada nunca*, donde en ciertos pasajes se pasa de la tercera persona a la primera persona del Gato sin solución de continuidad.

Por su parte, Kristeva ha analizado las preocupaciones de Woolf acerca de la naturaleza fragmentaria del tiempo y la imposibilidad de comunicar la experiencia humana, y ha planteado que en sus novelas la vida aparece como un movimiento interminable, un proceso continuo donde la identidad se

---

<sup>31</sup> El relato de *El limonero real* se concentra en un día, el 31 de diciembre, cierre y apertura de un ciclo temporal ritualizado. La anécdota es esa fiesta de fin de año en una isla del litoral adonde va Wenceslao solo porque su mujer, aunque ya han pasado seis años desde la muerte de su único hijo en la ciudad, guarda todavía luto. ~~Montaldo, Graciela~~

disuelve, donde “el sujeto es al mismo tiempo engendrado y anulado” (1984). Por eso, las novelas de Woolf son más bien una “colección de momentos”, igual que *Nadie nadu nunca*, donde el mundo narrativo parece ser engendrado a cada instante como por “primera vez”.

En esta novela, los protagonistas se encuentran acechados por la fragmentación del tiempo y sumidos en la incomunicabilidad de la propia experiencia. Tal es el aislamiento que padecen que cada uno parece flotar en su propio limbo: “Ella, en cambio, había dicho Elisa, había momentos en que parecía flotar; no había ni mundo externo, ni mundo interior; no había nada” (p. 172). O: “Su mente se ha transformado en una especie de piedra opaca, compacta, de la que no salen ni entran pensamientos, y que parece no poder establecer ninguna relación con ese exterior brumoso y ardiente que llena todo el horizonte visible” (p. 147).

El narrador extradiegético se vale del discurso indirecto libre, creando la sensación de un pasivo ver, oír, pensar, imaginar, donde la identidad psicológica del narrador queda reducida a un estado muy básico en el que el mundo es percibido a través de la conciencia de los personajes. Los protagonistas contemplan, meditan y sueñan la realidad; y esa lentitud del discurso está acentuada por el uso de un presente atemporal, que crea la sensación de que los acontecimientos narrativos concurren en un ahora eterno e indiferente. En esta novela todo es *aislado* y *simultáneo*.

Además, como hemos señalado, en *Nadie nada nunca* coexisten dos registros, uno que remite al mundo de ficción de la *prosa* y la descripción de lo real, y otro que corresponde al orden metafórico de la *poesía*; es decir, un orden que describe el mundo material, situaciones y personas, y otro que lo intuye subjetivamente y lo muestra a través de una conciencia expansiva que apela a la imagen poética. De hecho, ciertos segmentos poéticos se repiten como intentando condensar algo del sentido del relato; por ejemplo: “El día es desencanto y delirio” (p. 244). Esa alternancia de registros cualitativamente distintos, o más bien la emergencia de un tono poético que trata de hacer presente la “interrupción” del discurso en el discurrir de la palabras, contribuye a construir un tiempo discontinuo, tema del que nos ocuparemos en la siguiente parte de este capítulo.

Retomando la comparación con *Cicatrices*, hay que destacar que en *Nadie nada nunca* se observa también un mayor nivel de reducción temporal (todo sucede en dos o tres días), y una notable reducción de la dimensión episódica de la trama, ya que ocurren unas pocas cosas. En esta novela se narran apenas unos días en la vida del Gato <sup>32</sup> en su casa de la costa, en Rincón, provincia de Santa Fe, a través de un relato que se concentra en movimientos mínimos, y con una frecuencia *repetitiva* donde los hechos se cuentan más de una vez desde

---

<sup>32</sup> El Gato Garay es un personaje que ya había aparecido en “A medio borrar” (1976) y otros relatos.

distintas perspectivas. Se trata de un relato moroso, que se concentra en el detalle, exacerbando esa elección anti-económica con respecto a la convención de la progresión narrativa.

En tal sentido, otra relación architextual que se puede señalar es nuevamente con el *Nouveau Roman* y especialmente con Robbe-Grillet, quien en textos como los de *Instantáneas* ha intentado elaborar un tiempo casi detenido, el de la pura imagen y la desaparición de la sucesión de hechos. Como el tiempo no puede eliminarse, hay que estancarlo; y para ello se utiliza el procedimiento de la repetición, que acepta el movimiento necesario de toda narración, pero apunta a generar un movimiento inútil, disfuncional. La técnica resulta muy gráfica en el cine, por ejemplo, en *El año pasado en Marienbad* (1962), dirigida por Alain Resnais con guión de Robbe-Grillet, en la secuencia en la que Delphine Seyrig cae una y otra vez sobre la cama <sup>33</sup>. Ese procedimiento que aparece en *Nadie nada nunca*, se encontraba presente en *El limonero real*, donde el *leit motiv* “Amanecía y ya estaba con los ojos abiertos”, se repite como sintagma que encabeza cada uno de los nueve segmentos narrativos que conforman la novela.

En síntesis, en *Nadie nada nunca* el autor radicaliza el uso de ciertos procedimientos que ya había explorado: la tendencia a la repetición y la circularidad; el contrapunto, basado en el paralelismo o la simultaneidad de

---

<sup>33</sup> Sobre la relación de Saer con el cine, ver Oubiña (2006).

acontecimientos percibidos por distintos personajes; la dispersión de los datos argumentales; la condensación poética; la dilatación de la pausa descriptiva y la fragmentación del objeto o la escena.

Entre todos esos recursos, sin embargo, es la fragmentación el que cobra mayor predominancia a nivel formal y semántico. Saer recurre a una técnica que consiste en fragmentar los momentos sucesivos en cuadros estáticos, como opera el cine, pero aquí con la intención de captar la más pequeña dimensión temporal: el instante. En un interesante artículo donde también analiza la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo <sup>34</sup>, Cleila Moure propone que la temporalidad de *Nadie nada nunca* apunta a llegar por otro camino a la singularidad del instante poético, donde "cada suceso se resiste al transcurrir y se propone como único" (2000). Con respecto a esa mínima dimensión temporal, cabe añadir que el instante sería la flecha que llega al blanco de la subjetividad en forma de impresiones, y por ende, por pequeño que sea el fragmento considerado, basta realizar una suerte de examen microscópico para hallar una multiplicidad de acontecimientos minúsculos.

---

<sup>34</sup> En el ensayo "La narración-objeto" (1999), Saer se refiere a *Pedro Páramo* y señala que allí el relato en primera persona va desmigajándose en fragmentos en tercera persona que van volviendo al texto cada vez más elíptico, móvil y fragmentario, algo semejante a lo que sucede en *Nadie nada nunca*.

## 4.2. EL TIEMPO DISCONTINUO.

La fragmentación del tiempo aparece tematizada en *Nadie nada nunca* a través de la analepsis externa que remite a un recuerdo del bañero. Esa analepsis introduce en el relato una experiencia que funciona como puesta en abismo de este problema formal y principio constructivo de la novela, la fragmentación, ligada a la discontinuidad.

El narrador señala que el bañero tiene la impresión de que el trote de un caballo, realizado en tres movimientos, consiste en una serie de saltos discontinuos que lo suspenden durante “una fracción de segundo” en el aire (p. 205). En otro momento, el bañero cree percibir, durante “una fracción de segundo”, repetida al infinito, la imagen del cuerpo del Gato en cada una de las posiciones de marcha que ha adoptado durante un trayecto (p. 122).

Esas “impresiones” del bañero parecen ser el efecto que ha dejado en su percepción una experiencia límite por la cual ha pasado. El recuerdo de esa experiencia es lo que trae la analepsis (Cf. p. 127), colocándonos ante el máximo nivel de fragmentación de la imagen. Tras haber estado nadando durante setenta y seis horas para batir un record de permanencia en el agua, el bañero

alza la cabeza y descubre que el mundo ha estallado en pedazos frente a él. En medio del río, nota que el paisaje del mundo visible se descompone de pronto ante sus ojos en una infinidad de partículas minúsculas separadas por la nada:

“Hasta donde su vista pudiera alcanzar, es decir, todo el horizonte visible, la superficie que lo rodeaba, en la que ya no era posible distinguir el agua de las orillas, parecía haberse pulverizado y la infinidad de partículas que se sacudían ante sus ojos *no poseían entre ellas la menor cohesión*” (p. 130).

Esa fragmentación lo conduce a la percepción del instante:

“Se siente como si estuviese mirando el instante con *una lupa enorme*, que produce un aumento de tales proporciones que *el punto del instante que él está contemplando*, por estar tan alejado de los bordes que continúan transcurriendo, permanece inmóvil y sin transcurrir” (p. 200).

El bañero pone en escena la experiencia límite de una mirada despojada del recurso de la totalización. Es una negación de las mediaciones que el lenguaje y sus universales postulan entre el sujeto y sus percepciones. Sería el mismo problema que había planteado el poeta Lord Chandos en la célebre Carta de Hugo Von Hofmannsthal (1902): ¿Cómo no caer en el mutismo cuando nos perdemos en el torbellino de un mundo quebrado en fragmentos; qué se puede narrar sino un flujo de impresiones inconexas? El bañero habla de una “lupa” y Hofmannsthal habla de un “cristal de aumento”; en ambos casos, la enormidad de los detalles da cuenta de una crisis del lenguaje:

“...igual que en una ocasión había visto a través de *un cristal de aumento* un trozo de piel de mi dedo meñique que semejaba una llanura con surcos y cuevas, me ocurría ahora con las personas y sus actos. Ya no lograba aprehenderlas con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y *nada se dejaba ya abarcar con un concepto*. Las palabras *aisladas* flotaban alrededor de mí” (Hofmannsthal, 2001).

El narrador se refiere a una “no cohesión” que lo lleva a la percepción de instante; esa es la dimensión temporal que se revela, literalmente, ante sus ojos. Dicha concepción del tiempo ha sido desarrollada por Gaston Bachelard en su libro *La intuición del instante*. Bachelard confronta las ideas de Bergson con las ideas de Rounel. Su planteo se centra en la hipótesis de que ni la duración ni el progreso tienen una superioridad ontológica sobre los instantes, los elementos más simples del tiempo. Así, invierte el problema de Bergson, ya que entonces no se partiría de la continuidad de la “duración” sino de la *discontinuidad*. Si la de Bergson es una filosofía de la duración, la de Rounel es una filosofía del instante, es decir, de la *atomización* del tiempo. Afirma Rounel:

“Se ha llegado a decir que la duración era la vida. Pero es preciso situar la vida dentro del marco de lo discontinuo, que la contiene (...) Lo que el ser puede tener de permanente es la expresión, no de una causa inmóvil y constante, sino de una yuxtaposición de resultados fugaces e incesantes, cada uno de los cuales tiene su base solitaria y cuya ligadura, que es sólo un hábito, compone a un individuo” (Bachelard, 1979: 21).

Bachelard encuentra en Roupnel la idea de la discontinuidad inherente al tiempo como dato originario del psiquismo. La duración no sería sino un número cuya unidad es el instante: “El mundo está regido de acuerdo con una medida musical impuesta por la cadencia de los instantes. Si pudiéramos oír todos los instantes de la realidad, comprenderíamos que la corchea no está hecha con trozos de blanca sino que, antes bien, la blanca repite la corchea. De esa repetición nace la impresión de continuidad” (1979: 43). La temporalidad de *Nadie nada nunca* parece cercana a esta idea de que la conciencia es conciencia del instante, y la conciencia del instante es la conciencia: dos fórmulas tan próximas que sugieren una asimilación entre la conciencia del instante y la realidad temporal.

Lo que llamamos presente sería la contracción de instantes sucesivos, y por lo tanto la duración sería más bien un fenómeno de perspectiva que solidariza un conjunto de puntos. Según Bachelard, la intuición temporal de Roupnel afirma dos cosas: El carácter absolutamente discontinuo del tiempo, y el carácter absolutamente puntiforme del instante. Para Roupnel, la mayor intensidad de conciencia corresponde a “la percepción de la nada absoluta en los dos bordes del instante”, lo cual es exactamente lo que percibe el bañero en *Nadie nada nunca*. De modo que estaríamos ante una relación intertextual implícita.

El instante supone, además, el máximo nivel de soledad del sujeto, aislado de su pasado por los bordes del instante en que lo encierra un tiempo desgarrado. El tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro pasado y nos impide reconocernos en una continuidad. En palabras de Roupnel: “El instante que se nos acaba de escapar es de la misma muerte inmensa a la que pertenecen los mundos extintos y los firmamentos abolidos” (Bachelard, 1979: 12). En esta novela de Saer, se describe constantemente el “aislamiento trágico del instante” que define Bachelard: de instante a instante, no hay puente alguno, sólo la sensación obstinada de un exilio. Esos instantes revelan la intimidad del sujeto que toma plena conciencia de su soledad. Así se sienten los protagonistas. Y así se muestra la conciencia narrativa en las últimas líneas de *Nadie nada nunca*:

“el bayo amarillo comienza a sacudir la cabeza bajo el chaparrón, 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” (p. 238).

Bachelard concibe al instante como síntesis sentimental de los contrarios. Desde de la perspectiva del instante, se experimentarían las ambivalencias de mayor alcance. Bachelard lo ejemplifica con una famosa frase de Baudelaire: “Desde muy niño sentí en el corazón dos sentimientos

contradictorios: el horror por la vida y el éxtasis ante ella". Los instantes en que esos sentimientos se experimentan juntos inmovilizan el tiempo y llevan al silencio, pues esa ambivalencia no se podría explicar bajo la forma del relato lineal. También en la percepción del bañero se mezclan el terror y la maravilla, el horror y el éxtasis:

"El *terror oscuro* da paso, casi en seguida, a la *maravilla*: el bañero, ahora, percibe que se hunde, pero ¿cómo es posible?, a la vez, hacia adelante y hacia atrás, que el instante que ha estado contemplando inmóvil y que es uno, uno solo, fluye en los dos sentidos a la vez, al mismo tiempo. Ahora tiene más bien la impresión de que no está en ninguna parte conocida, o, lisa y llanamente, en ninguna parte" (p. 201).

Pero esa ambivalencia debe ser relativizada porque el recuerdo de este personaje es presentado, ante todo, como una experiencia que lo marca en forma traumática, ya que el narrador refiere que al bañero le tomó muchos meses "habituarse otra vez a la realidad de todos los días", y volver a ver un cuerpo, una cara, un lugar cualquiera, "como una entidad constituida y no como una serie infinita de puntos". Hasta ese momento, el personaje se mantuvo en la cama (habiendo perdido su título de campeón provincial y su puesto de bañero), perplejo e incapaz de actuar.

### 4.3. LA REPRESENTACIÓN DEL TERROR.

Ahora es necesario poner en relación los análisis precedentes con el hecho de que la acción de *Nadie nada nunca* transcurre en el contexto histórico de la última dictadura argentina, que comenzó con el golpe militar del 24 de marzo de 1976 y se caracterizó por una forma de terrorismo de Estado inédita hasta entonces, basada en el uso de la inteligencia, el secuestro indiscriminado, la aplicación sistemática de métodos de tortura, la construcción de numerosos centros clandestinos de detención con condiciones inhumanas, el exterminio masivo planificado y la desaparición de miles de cadáveres.

En primer lugar, coincidiendo con el crítico Miguel Dalmaroni (2006), pensamos que a pesar de las lecturas que se han hecho en ese sentido, no se trata en modo alguno de una novela alegórica con respecto al tema histórico. Eso podría demostrarse señalando diversos fragmentos dispersos en el relato, pero basta con remitirse simplemente a las últimas páginas de la novela. Hasta entonces, el tiempo de la historia externa al texto podía resultar opaco para algunos lectores, pero en la última parte se describe sin ninguna opacidad un operativo militar al estilo de los operativos de los años 70, en el preciso "lugar" donde se encuentran los personajes (Cf. p. 232).

Por otra parte, el registro en que se narra el operativo remite al modelo de la novela realista y es el registro con el que se ha ido narrando, a lo largo de la novela, la historia de la matanza de los caballos. Recordemos que esa historia "secundaria", que ya había comenzado a insinuarse a partir de pequeños fragmentos dispersos en el relato, se introduce con fuerza en la página 101 y se extiende hasta la 120, a través de la voz de un hombre del pueblo que se la cuenta al bañero; luego continúa presente pero en segundo plano, y finalmente reaparece con la misma fuerza en la página 205, donde es retomada y desarrollada desde la perspectiva de Tomatis, quien trae información de la ciudad.

El registro con que se cuenta esta historia se distingue claramente de las puntillosas descripciones cuasi objetivistas que predominan en la novela y asimismo del registro poético de algunos fragmentos. Se distingue porque el relato de esa historia no focaliza en los detalles sino que está contado con la *distancia media* propia del realismo (Culler, 1973), una óptica que no nos coloca demasiado cerca del objeto ni nos alza por encima de él, sino que lo aborda del modo en que lo hacemos ordinariamente en la vida cotidiana.

Los segmentos dedicados a la historia de la matanza de los caballos (que culminan con el operativo), introducen entonces en la novela un registro realista que propone una intriga. No se sabe quiénes son los responsables de la matanza de los caballos, pero sí que el ejército y la policía le atribuyen la

responsabilidad a un grupo de guerrilleros que andaría escondido en la zona. Esa historia termina sin que la intriga planteada se resuelva (no se dice quién estaba matando a los caballos), pero podríamos decir que su final está ligado al asesinato del comisario, el Caballo Leiva (Cf. p. 233). Ese asesinato, sobre el final de la novela, parece confirmar la idea de que sí hay un grupo de guerrilleros escondidos en la zona, y también se puede inferir que el Gato -por el hecho de que él tiene sobre esos guerrilleros una información que no tiene ninguno de los otros personajes (Cf. p. 219)- sería uno de ellos.

Como dijimos, esta historia aparentemente secundaria, avanza en paralelo al foco central de la narración, que es la vida cotidiana del Gato, haciendo el amor con Elisa, tomando limonada, mirando la playa, leyendo el libro que le mandó de Francia su hermano Pichón, comiendo o durmiendo la siesta. Frente a las técnicas con que se narra la vida cotidiana de esa pareja de amantes, Tomatis produce un efecto discordante porque parece un personaje salido de otro tipo de novelas. Además, en contraste con la incertidumbre perceptiva que acecha a personajes como Elisa o el bañero, el discurso indirecto libre a través del cual se refieren los dichos de Tomatis, se presenta lleno de certezas; como cuando afirma que el Caballo Leiva es un torturador y lo describe así:

“su función era ésa... hacer cantar, I.e. traían... de noche... *defenidos ilegales*... para que los sometiese al tratamiento. Era un profesional, un técnico, incapaz sin duda de determinar el justo valor de las informaciones que obtenía. Casi un

artista, un naif, había dicho Tomatis, capaz de extraer los sonidos más inaccesibles de un instrumento, pero privado de la facultad de insertarlos en un sistema" (p. 206).

Esa descripción de un torturador por parte de Tomatis, podría haberle gustado a Hanna Arendt: Leiva es un burócrata que representa sin saberlo un engranaje de un dispositivo y por lo tanto encarnaría la "banalidad del mal" (un poco como, según el Gato, se comportan los personajes de la novela del Marqués de Sade <sup>35</sup>). Aparte de eso, observamos que, como señala Dalmaroni, en estos fragmentos de la novela la representación de la historia es "directa"; sólo que (y acá nos distanciamos de la lectura de Dalmaroni, que tiende más bien a negar el carácter elíptico de *Nadie nada nunca*) el final de la historia, a nuestro parecer, estaría elidido. Como el lector podrá saber a posteriori, con la lectura de otras novelas (*Glosa*, *Lo imborrable*, *La pesquisa*, *La grande*), el Gato y Elisa fueron secuestrados por el ejército al "final" de *Nadie nada nunca*. A posteriori, ese final puede ser considerado una *elipsis hipotética e intertextual*, en el sentido de que no puede ser demostrada sólo por el propio texto, pero puede conjeturarse y por lo tanto resignifica el sentido de la novela.

*Nadie nada nunca* termina "justo" antes de que el Gato y Elisa sean secuestrados. Con ese final, la novela hubiera sido otra (más cercana aún a la

---

<sup>35</sup> Sobre el libro de Sade ~~que~~ el Gato piensa que "el empeño que ponían en corromperse unos a otros" demostraba que "de un modo natural adscribían la sexualidad a la esfera del mal", pero lo que Dolmancé no comprendía era que "sus prácticas sexuales no eran dirigidas por él, sino que estaban dirigidas desde afuera por la sociedad entera" (1995: 187).

lectura que Dalmaroni propone). Pero, con respecto a lo que podría ser una representación realista, dicha elipsis es fundamental. Por otra parte, no se trata de la única elipsis vinculada a este tema, sino que a lo largo de toda la novela, el hecho de que el Gato se encuentra escondido aparece sugerido a través de unos cuantos indicios, pero nunca explicitado. La dimensión histórico-política asoma de un modo fragmentario, en frases y referencias misteriosas de las que han sido elididos todos los elementos que podrían funcionar como nexos causales y explicativos.

No obstante, la historia de la matanza de los caballos no resulta del todo secundaria, porque contribuye de modo muy esencial a la creación de la atmósfera en que transcurre la vida cotidiana de estos personajes: un clima que sugiere algo amenazante, donde se puede percibir incluso el sentimiento de inminencia de algún hecho terrible. Esa inminencia de la muerte queda sugerida también por la intensa sensación de soledad que experimentan estos sujetos, y a través de ese registro poético que opera mediante la condensación de los significantes, en imágenes que concentran el sentido, como en este motivo que se repite cinco veces a lo largo de la novela:

“Que no aparezca, súbita, silenciosa, la mano con la pistola y no apoye el caño, con suavidad, en la cabeza del caballo. Que no retumbe la explosión” (p. 17).

“No: no es posible; no ha de elevarse, desde la oscuridad, la mano con la pistola ni ha de resonar, alterando la noche, la explosión” (p. 68).

En lugar de la representación del acontecimiento, lo que habría sería más bien la actualización de una conmoción. Cabe recordar que se trata de una novela que fue escrita contemporáneamente a los últimos años de aquella dictadura. La dimensión de lo ocurrido no había sido procesada todavía por la memoria colectiva. La lógica del “trauma” impediría el “alivio” que concede el tiempo cronológico. Y así parecen contarse aquí esos hechos, en un puro presente y con fragmentos que evocan una experiencia traumática, pero a partir de una comunidad de personajes que, no obstante, continúan viviendo su vida cotidiana sin ser del todo conscientes de la dimensión trágica del contexto. La novela no ofrece, a nivel formal ni argumental, ninguna fórmula que proponga una armonía superadora. Los personajes parecen aceptar la incomprendibilidad de los acontecimientos. Y con ello, *Nadie nada nunca* se distancia de cualquier tipo de intento de canalización del sufrimiento en el discurso, como si se negara a transfigurar la impotencia de las víctimas en una narración explicativa.

Adorno ha teorizado sobre las dificultades que le ofrece al arte la representación del exterminio estatal de seres humanos por medio del arte (Cf. Klein, 1994; Zamora, 2000) <sup>36</sup>. Y ha planteado que el arte debería renunciar a

---

<sup>36</sup> Cabe volver a mencionar la caracterización que hace Tomatis del Caballo Leiva. Esa definición da cuenta de una interpretación del terrorismo de Estado, que resalta justamente su carácter

toda pretensión de *explicación*, y buscar el lugar de la re-presentación, de la *presencialización* de las experiencias de sufrimiento; lugar que no puede ser pero al que debe conducir y apuntar. Adorno ha postulado que la obra de arte debería proponerse el desafío de destruir su propia soberanía de sentido y, al mismo tiempo, dar testimonio.

*Nadie nada nunca* parece suscribir la necesidad de una renuncia a la soberanía de sentido, negándose a explicitar o a construir personajes que encuentren la integración, por mínima que fuera, en un relato claro y coherente de su historia. En esta novela, la muerte es inminente pero los personajes no pueden representárselo cabalmente en su conciencia<sup>37</sup>:

“Elisa se contempla, durante unos segundos, de un modo mecánico, en el espejo, y después se sienta a defecar (...) Las detonaciones que siguen suenan demasiado lejos como para sobresaltarla: tiros aislados de revólver o de carabina y tableteos de ametralladora” (p. 183).

*Nadie nada nunca* narraría los momentos que preceden a la muerte de sus protagonistas. Relataría esos dos o tres días pero casi sin brindarle al lector el alivio que conlleva el tiempo cronológico, que es el que haría posible el olvido.

---

sistemático: el exterminio masivo de seres humanos organizado burocráticamente y dirigido administrativamente, como en el nazismo.

<sup>37</sup>Afirma Saer en *El río sin orillas*: “En los abominables años setenta (los militares) sembraron no únicamente la ruina, el oprobio, el crimen, sino también una especie de suspensión de lo real: no quiero decir que las atrocidades que cometieron no lo fuesen, sino que, durante unos años, la mayoría de los argentinos no podíamos forjarnos una representación exacta de nosotros mismos. Como los viejos mitos tranquilizadores se habían evaporado, nos volvimos fantasmales” (1991: 192). Se podría decir que los personajes de esta novela son, de algún modo, “fantasmales”.

El sufrimiento parece querer expresarse pero sólo en esa mínima dimensión temporal: el instante. Catorce años más tarde, en *La pesquisa* (1994), donde Pichón Garay, el hermano mellizo del Gato, regresa a Santa Fe y visita esa “casa de la costa” que pertenecía a la familia, la muerte de estos personajes será representada con otra estrategia narrativa, de un modo claro y explícito: “De esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa. Fueron, como tenían la costumbre de hacerlo desde hacía años, a pasar un par de días juntos, y nunca nadie más volvió a verlos” (Saer, 1994: 70) <sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Así se describe en *La pesquisa* el regreso de Pichón a la casa de donde su hermano había sido secuestrado: “Un primo abogado —de chicos se detestaban— se había encargado de la venta, y aunque él hubiese podido mandarle un poder desde París, había preferido abstenerse de hacerlo para justificar el viaje a la ciudad con el pretexto de la firma. Al divisar la casa, no todavía en ruinas pero carcomida por la intemperie, de modo que el blanco de las paredes donde la pintura no se ha descascarado está cubierto de un archipiélago de manchas grises y negruzcas, en el momento en que la lancha dejaba atrás una curva cerrada ha tenido de nuevo la esperanza de que algo dentro de sí mismo, nostalgia, pena, memoria, compasión, se pondría en movimiento, pero, de nuevo, las capas pegoteadas de su ser, como si fuesen un solo bloque compacto, no han querido desplegarse, ni siquiera entreabrirse” (1994: 70).

## **CAPÍTULO 5**

### ***GLOSA***

## 5.1. LA MULTIPLICIDAD DEL PRESENTE.

Así como *Nadie nada nunca* presentaba un grado de reducción temporal mayor al de *Cicatrices*, *Glosa* presenta, respecto de *Nadie nada nunca*, una temporalidad aún más comprimida. En *Glosa* se narra solamente una caminata que dura una hora, y transcurre una mañana de octubre de 1961. El breve lapso del tiempo de la historia establece un abismal contraste con el tiempo del relato, manipulado por un narrador extradiegético a lo largo de unas trescientas páginas.

La novela está estructurada en tres partes simétricas: "Las primeras siete cuadras", "Las siete cuadras siguientes", "Las últimas siete cuadras", que abarcan 87, 84 y 89 páginas, respectivamente. Así como en *Cicatrices* los títulos de cada parte de la novela referían al lapso temporal abarcado por cada una de ellas, aquí los títulos establecen un índice espacial, ligado al tiempo. Se trataría de un cronotopo clásico del género novelesco, el del camino, que en este relato es la calle San Martín de la ciudad de Santa Fe.

La anécdota es la caminata de dos amigos que conversan a lo largo de 21 cuadras, por una calle céntrica de la provincia, a principios de la década del 60. Esa anécdota mínima, y la armónica estructura en la cual se

desarrolla, contrasta con la voz del narrador, cuyo discurso abundante y caótico apunta a romper constantemente la linealidad del relato desviándose en múltiples direcciones<sup>39</sup>. La historia comienza justamente a partir de un “desvío” del principal protagonista: esa mañana, por razones inexplicables, Leto (21 años) ha decidido bajarse del ómnibus y ponerse a caminar hacia el sur, en vez de ir a trabajar <sup>40</sup>. El Matemático (27 años) se encuentra con él unos minutos después, por casualidad, y empiezan a conversar mientras caminan. En el medio del camino, se encuentran con Tomatis, que luego los abandona; siguen caminando, finalmente se despiden, y Leto termina la caminata solo como al principio, lo cual establece una simetría y una circularidad entre el principio y el final.

Esa estructura geométrica, como ya dijimos, contrasta con la voz narrativa, que socava la linealidad en virtud de tres procedimientos que destacamos como característicos de la poética saeriana en su ruptura con el tiempo cronológico: las *analepsis*, las *pausas descriptivas* y las *digresiones reflexivas*, que se imponen hasta ocupar, nuevamente, un lugar central. Consideramos que esos tres procedimientos se corresponden con tres niveles de desarrollo de la trama del relato. Comentaremos cada uno de ellos:

---

<sup>39</sup> Sobre ese contraste, véase Linenberg-Fressard, “Fiebre y geometría en *Glosa* de Juan José Saer” (1991).

<sup>40</sup> Leto es un personaje que ya había aparecido en *La vuelta completa* y en *La mayor* (1976; 1982).

Las pausas descriptivas se corresponden con el nivel de la trama que transcurre en el *presente espacial* de la caminata. El movimiento de la caminata transcurre en un espacio material que le presenta a la percepción imágenes, ruidos, olores, asociadas a sensaciones que aparecen y desaparecen. En estas descripciones se pone de relieve el carácter errático y fugaz de la experiencia del sujeto en el espacio urbano; los estímulos llegan a los sentidos de los personajes, se condensan en alguna "impresión" y luego se evaporan. Atendiendo al cronotopo del camino, la realidad se percibe como si fuera un continuo movimiento donde cada cosa nace, pasa y caduca. La modalidad discursiva predominante en estos tramos es la descripción, que permite captar ese presente fenomenológico en su dimensión espacial.

Pero el narrador reproduce no solamente aquello que Leto y el Matemático perciben sino también todo aquello que piensan y recuerdan. Este narrador, con focalización cero, a través de analepsis introduce los recuerdos de los protagonistas. Dichos recuerdos parecen mostrar –en la línea de Bergson–, que en la conciencia se producen continuos levantamientos que hacen aflorar a la superficie estratos antiguos. Leto y el Matemático se ven constantemente asaltados por *recuerdos involuntarios*, asociados a sufrimientos, que los "arrancan" de esa agradable mañana de octubre. En esos momentos se produce un "desplazamiento del pasado

sobre el plano de la enunciación en tiempo presente”, procedimiento que es, como ha señalado Laurent Milesi (2003), junto con la “presentación de reordenamientos caleidoscópicos del tiempo circular en la modalidad lineal de la escritura”, uno de los dos procedimientos centrales en el *Ulises* de Joyce (tema del que luego nos ocuparemos).

En el caso de Leto, lo que se recuerda traumáticamente en esas analepsis es un conflicto familiar: el suicidio de su padre y la “fuga compulsiva” de su madre, que fueron los motivos por los cuales, un año antes, el joven protagonista tuvo que mudarse a la ciudad, de la que se siente excluido. En el caso del Matemático, el recuerdo que retorna una y otra vez es “el Episodio”. En aquella oportunidad, el Matemático había redactado un texto (“Catorce puntos relativos a toda métrica futura”, 1998, p. 36), con la intención de entregárselo a un poeta que visitaría la ciudad. El recuerdo resulta traumático porque el personaje jamás logró encontrarse con el poeta y su comitiva, aunque los buscó por todas partes, e interpretó el desencuentro como una confabulación en su contra: “Todos sabían, la ciudad entera sabía y, a propósito, se lo ocultaban”. El efecto del Episodio recordado es sintetizado por el narrador con la idea de “la desesperación que sentimos cuando comprobamos que, por intenso que sea nuestro deseo, los planes de lo exterior no lo tienen en cuenta” (p. 42). Una idea clave porque refiere al punto en común que existiría entre la subjetividad de Leto

y la del Matemático, punto en común al cual se alude como un sentimiento de inadecuación <sup>41</sup>. Así, ambos son arrastrados por esos recuerdos traumáticos que sumergen a cada uno en su propio tiempo psicológico, y el narrador indica que por momentos cada uno va sumido “en sus propios pensamientos como en una ciénaga interna que contrasta con el exterior luminoso, de la que les estuviese costando un esfuerzo indescriptible emerger” (p. 25). En este plano de la trama se desarrolla la relación de los personajes con su pasado.

Las digresiones reflexivas, por su parte, se corresponden con un nivel de la trama donde se desarrolla un elemento central del argumento: apenas se encuentran, Leto y el Matemático descubren que ninguno de los dos ha podido estar presente en la fiesta de cumpleaños del poeta Washington Noriega, lo que refuerza el sentimiento de exclusión de ambos. Gran parte del diálogo que mantienen hasta que se despiden no es más que el intento - fallido- de reconstruir lo que ocurrió en aquella fiesta organizada por los mellizos Garay, Pichón y el Gato (Cf. p. 52). De modo que ya podemos indicar tres tiempos simultáneos en la temporalidad que la novela propone: el tiempo presente de la caminata, el tiempo pasado de los recuerdos, y un

---

<sup>41</sup> Señala el narrador: “Más diferentes imposible, aunque algo, a pesar de todo, los iguala: no únicamente, ¿no? (...) un sentimiento que llevan ambos en el fondo de sí mismos, y que el hecho de ni siquiera sospechar que el otro, u otros, también lo experimentan, le da un tinte particular y, sobre todo, lo refuerza, el sentimiento, decía, de no pertenecer del todo a este mundo, ni, desde luego, a ningún otro” (1998: 100).

tercer tiempo que podríamos llamar “conjetural”, que corresponde a las versiones y reflexiones acerca de lo que habría sucedido en la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega en Colastiné.

Como ha señalado la crítica, *Glosa* desarrolla el tema del cumpleaños a partir de un hipotexto filosófico, *El banquete* (380ac; 2003) de Platón, que pertenece al grupo de los diálogos relatados. Apolodoro es interrogado acerca de lo sucedido en la victoria del poeta trágico Agatón, acaecida hace ya muchos años. Apolodoro, quien no pudo estar presente en el acontecimiento por ser aún muy niño, cuenta lo que sabe a través del relato de Aristodemo, un fiel discípulo de Sócrates que sí estuvo presente, del mismo modo que el Matemático cuenta lo que sabe del cumpleaños de Washington a través de lo que le ha referido Botón. A partir de ahí, las versiones de lo que ha sucedido se van entretrejiendo como una cadena de “glosas”, al igual que en la estructura del diálogo platónico.

Por otra parte, así como en *El Banquete* se desarrolla un gran debate de discursos sobre un tema determinado, el amor (por qué Eros es un dios y qué papel juega en la vida humana), las versiones que se despliegan en *Glosa* giran en torno a una presunta reflexión de Washington acerca del comportamiento de unos mosquitos, lo que indica de algún modo una recreación cómica del

hipotexto clásico. Dicha elección es lo que marca el tono de comedia filosófica que asumen estos segmentos de la novela <sup>42</sup>.

En *El Banquete* de Platón, para algunos comentaristas, el objetivo de la cadena de mediaciones que presenta la estructura es hacernos ver que Platón mismo no estuvo presente en los hechos narrados y, por lo tanto, no pretende garantizar la exactitud de lo contado. Y algunos consideran que todo *El Banquete* sería un “mito”, y que con esa cadena de “glosas” se apunta a crear la lejanía mítica que asumen ciertos hechos reales que son contados de boca en boca muchas veces después de ocurridos. Esto es bastante semejante a lo que sucede en *Glosa*, ya que la intriga que la novela plantea respecto de ese acontecimiento ocurrido en el pasado (¿Qué dijo Washington sobre los mosquitos en su fiesta de cumpleaños?), no se resuelve sino que se despliega sin cesar hasta que asume la dimensión de una suerte de acontecimiento mítico. Hacia el final, las versiones de los que participaron del acontecimiento (como Tomatis o Botón) y las de aquellos que estuvieron ausentes (como el Matemático y Leto), quedan homologadas por el hecho de que ninguna resultaría más cierta que la otra. “Años más tarde”, dice el narrador, los hechos se habrán vuelto “tan ajenos e inaccesibles a los que habían participado de ellos como a los que

---

<sup>42</sup> Sobre la relación de *Glosa* con la comedia véase “Diálogos, risas y tropiezos en *Glosa*” (Balderston y Lucero, 2010).

únicamente los conocían de oídas” (p. 161), de modo que nadie puede garantizar la exactitud de lo contado.

Tanto las descripciones del entorno como los desplazamientos del pasado en el presente y las digresiones reflexivas y conjeturales, le dan al tiempo del relato un espesor cuya complejidad se refleja en el denso discurso del narrador y en su impulso a tratar, de tanto en tanto, con cierta amargura, de poner un poco de orden. Por ejemplo, al comienzo de la segunda parte, el narrador emplea la técnica de la *recapitulatio* para sintetizar en quince renglones las acciones que acaba de narrar a lo largo de las casi cien páginas anteriores <sup>43</sup>, lo cual podría ser visto como una demostración por el absurdo del escaso papel que desempeñan las acciones en la trama de una novela como *Glosa*.

No obstante, en contraste con ese avance moroso donde el presente se “desvía” hacia otras dimensiones ligadas al pasado y a la conjetura, el narrador introduce, en la segunda parte, otro tipo de anacronía temporal, claramente diferenciada de las anteriores por la modalidad narrativa que asume el discurso. Se trata de una *prolepsis externa* que remite directamente al transcurrir

---

<sup>43</sup> Nos referimos a este pasaje: “Estábamos en que Leto y el Matemático, una mañana, la del veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno habíamos dicho, un poco después de las diez, se habían encontrado en la calle principal, habían empezado a caminar juntos en dirección al Sur y el Matemático, a quien a su vez se lo había contado Botón en el puente superior de la balsa a Paraná, el sábado anterior, se había puesto a contarle a Leto la fiesta de cumpleaños de Jorge Washington Noriega, a finales de agosto, en la quinta de Basso en Colastiné, y en que, después de recorrer unas cuadras juntos, cruzaron la calle con paso idéntico y regular y, los dos al mismo tiempo, plegaron la pierna izquierda elevándola por encima del cordón, con la intención, inconsciente más que calculada, de apoyar la planta del pie en la próxima vereda, ¿no? Pues bien: apoyan nomás la planta”.

del tiempo histórico, es decir, al tiempo de la historia externa al texto. De pronto, el tiempo se expande velozmente hacia delante, y el futuro de los personajes aparece signado –de modo trágico– por los acontecimientos histórico-políticos que marcaron a fuego a la Argentina en la década del 70. A través de esa inesperada prolepsis de importante alcance (ya que salta hasta un momento que es dieciocho años posterior a la línea temporal del relato primario), el narrador parece proyectar un film en el que, vertiginoso, todo se precipita como una catástrofe. Mediante la prolepsis el lector se enterará de que en el año 1979 el Matemático se encuentra exiliado en Europa por razones políticas, y de que el año anterior, Leto se ha suicidado para impedir que lo secuestren y lo torturen. De este tema fundamental de la novela nos ocuparemos detenidamente más adelante. Por ahora, baste decir que el prosaico relato del futuro atroz de ese grupo de amigos ocupa pocas páginas pero resignifica toda la novela. Si el presente de la caminata podía definirse como una comedia filosófica, el futuro de los personajes sugiere una tragedia histórico-política.

## 5.2. EL MODELO JOYCEANO.

En un valioso artículo sobre los materiales genéticos de *Glosa*, Premat, Vecchio y Villañueva (2010) han mencionado que los cuadernos de trabajo de esta novela indican una asidua frecuentación del *Ulises* de Joyce durante el proceso de su escritura <sup>44</sup>. Vale la pena detenerse a precisar cuáles serían las relaciones entre *Glosa* y *Ulises*, una tarea que la crítica hasta ahora no ha realizado, ya que la presencia de este hipotexto ha quedado posiblemente opacada por la del hipotexto platónico, sobre el cual se ha hecho mucho hincapié. Ante esa ausencia, destacamos este señalamiento de Premat: “la novela también puede leerse como una glosa santafesina del *Bloomsday* del *Ulises* de Joyce” (Premat, 2010: XXX).

En primer lugar, así como *Glosa* presenta una estructura inspirada en *El banquete*, el *Ulises*, como es sabido, está inspirado en *La Odisea* y presenta una estructura de dieciocho capítulos distribuidos en tres partes. Por supuesto, ya no se trata de un viaje del héroe al modo de la epopeya clásica. El viaje del héroe, a principios del siglo XX, y más precisamente el

---

<sup>44</sup> Ver en dicho artículo el apartado titulado “Documentos prerredaccionales de *Glosa*” (2010: 480-508).

16 de junio de 1904, se desarrolla en una ciudad moderna y, ante todo, se refleja desde el interior de la conciencia de los personajes.

Por otra parte, los “héroes” de Joyce no realizan admirables hazañas; son hombres ordinarios que intentan mantener su integridad en un mundo que se descompone. En su conferencia sobre Joyce, Svevo afirmaba que “muchos personajes homéricos encuentran sus equivalentes modernos, pero bajo una iluminación que no favorece al mundo actual” (1990). Joyce, y Saer tras sus pasos, emplean esos ilustres hipotextos en clave moderna. Se citan frases de filósofos antiguos (como Heráclito en *Glosa* y Aristóteles en *Ulises*) pero los personajes las discuten en un tono claramente cómico.

Asimismo, el hecho de que el Leto y el Matemático conversen sobre el cumpleaños de Washington, en el cual no estuvieron, da cuenta de que estos personajes no tienen nada interesante que contar sobre sus propias vidas. Esto se evidencia claramente cuando el narrador refiere que el Matemático acaba de volver de un viaje a Europa pero no le han quedado de él más que unas cuantas imágenes totalmente convencionales, es decir, ninguna experiencia digna de relato <sup>45</sup>. Análoga sensación de insignificancia y “pobreza de experiencia” trasuntan los personajes de *Ulises*.

---

<sup>45</sup> Otro de los rasgos de la caminata de *Ulises* que Saer imita es la periodicidad de ciertos temas. *Ulises* entero, y esto se advierte gradualmente, presenta una trama de “temas” que se repiten periódicamente, sincronizados con sucesos triviales

Bloom y Dedalus deambulan por Dublín sin saber adónde los lleva el destino y sin poder tampoco regresar a sus casas, dato que exalta la condición de *exiliados* permanentes de la gran mayoría de los irlandeses, pero que alude asimismo al desarraigo y a la crisis de sentido como rasgos de la sociedad moderna <sup>46</sup>. En opinión de Hugh Kenner (1997), Clive Hart (1977) y Stanley Sultan (1987), la ciudad, en *Ulises*, viene a plantear una de los temas fundamentales de la novela moderna: la dificultad de reconciliar el mundo interior con el exterior.

En *Glosa*, la representación de la ciudad también connota la “inadecuación” entre los personajes y mundo exterior. El conflicto entre el tiempo psicológico y el tiempo histórico aparece espacializado en la ciudad. De geometría rígida y racional, la ciudad se contrapone al espacio fluido y azaroso de las conciencias. Como si la solidez de la planificación paranoica se contrapusiera a la dispersión esquizoide, la ciudad, caracterizada como “abstracta y distante”, geometriza de un modo arbitrario el espacio y parece condensar el sentimiento de exilio introspectivo de los dos personajes en relación con la sociedad. El narrador señala que el Matemático “abomina del grueso de sus *conciudadanos*” y afirma que a Leto:

---

<sup>46</sup> El tema del exilio también es fundamental en la obra de Saer. Véase: Linenberg-Fressard, *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer* (1997).

“ese aglutinamiento por profesiones, por clase, del que no desconoce las razones así llamadas económicas y sociales, le hace concebir la *ciudad* no como si estuviese dividida en barrios o en zonas, sino en territorios en su acepción de espacio animal, de demarcación arcaica y violenta, de fortificación ritual y sanguinaria” (p. 238).

Recordemos, haciendo el correspondiente paralelismo, que Bloom se siente ajeno a su medio social; y sus esfuerzos por comunicarse con sus congéneres nunca acaban de tener éxito, pues al ser judío, aunque irlandés, no es para sus conciudadanos realmente de Dublín. Bloom quiere participar en la vida social pero no comparte las aficiones de los hombres irlandeses. Y, al igual que Leto (Cf. p. 86), Bloom todavía está tratando de asimilar el suicidio de su padre. Retomando palabras de Svevo sobre *Ulises*, el presente aparece “fraccionado como la luz por un prisma, el pasado, cuando todavía duele” (1990) <sup>47</sup>.

Si bien una opinión muy extendida hace hincapié en el trabajo con el lenguaje y limita el protagonismo de la ciudad en *Ulises* a simple escenario de la acción de los personajes principales, hay que destacar que, en realidad, en los movimientos de los personajes se interpolan los elementos visuales de la ciudad como un territorio de signos: los edificios emblemáticos, las huellas del pasado histórico y la pulsión de una modernidad emergente. En el mismo sentido, hay

---

<sup>47</sup> Premat ha destacado la importancia del suicidio del padre de Leto en la trama: “el obstinado interrogante sobre la causa y los efectos de esa muerte, la disponibilidad angustiante de la madre, la obediencia retrospectiva que lleva a la repetición, el hijo se suicidará igual que el padre e inclusive en el mismo lugar (Premat, 2010: XXXI).

que destacar que el espacio geo-político de la ciudad que trazan los diversos itinerarios de los personajes de *Ulises* registra incidentes sociales e históricos. En "Hades", por ejemplo, el itinerario del funeral que recorre la ciudad, mientras Bloom recuerda el suicidio de su padre, permite visualizar los signos que dan testimonio de un pasado histórico de fracasada insurrección colonial. Al igual que en *Glosa*, la proyección de los personajes de *Ulises* está forjada dentro de una interacción dramática realista, la de los encuentros cotidianos y comunes en un entorno social e histórico. *Ulises* es una novela que navega "entre" lo interior y lo exterior, ya que el "flujo de conciencia" se encuentra implicado con una dialéctica entre individuo y sociedad. Y además la novela presenta un entramado de referencias y alusiones concretas a la historia política y socio-cultural de Irlanda.

Así, el principal procedimiento de *Ulises* que Saer retoma y explora es el uso del flujo de conciencia involucrado con el espacio de la ciudad. Si bien *Glosa* se diferencia de *Ulises* por la elección de un único narrador omnisciente, dicho narrador se vale del discurso indirecto libre para reproducir a cada instante lo que sucede en la conciencia de los personajes. Como si tuviera un par de micrófonos conectados a la mente de los protagonistas, le permite al lector "escuchar" en una suerte de tiempo real las impresiones, los pensamientos, los recuerdos, las reflexiones y las fantasías de estas subjetividades a medida que van surgiendo. En lugar de una secuencia de acontecimientos, *Ulises* y *Glosa*

describen primordialmente una fluencia de ideas y asociaciones, intentando reproducir el funcionamiento de la conciencia concebida como una *multiplicidad* de estados y dimensiones. Con Joyce, el concepto bergsoniano del tiempo experimenta un nuevo énfasis. El acento no está puesto en la continuidad sino en la *simultaneidad* de los contenidos de la conciencia, y específicamente en la *inmanencia del pasado* en el presente.

En tal sentido, la célebre frase de *Ulises*: "History is a nightmare from which I am trying to awake", puede pensarse también en relación con *Glosa* en términos generales (y en términos puntuales con la pesadilla que tiene el Matemático). Sobre la posible interpretación personal o histórica que encierra la frase de Stephen, no hay duda de que no es personal; incluso en el caso de que se vincule la pesadilla con el sentimiento de culpa que le trae el recuerdo de su madre, la imagen de la madre es también la imagen de la Irlanda católica sometida a una religión punitiva. Cuando Stephen habla de la pesadilla de la historia, se está refiriendo a la vez a su propio pasado y a la historia de Irlanda. De modo análogo, la prolepsis del narrador de *Glosa* destierra la posibilidad de leer las pesadillas de estos personajes por fuera de una dimensión histórica. En *Glosa*, como en *Ulises*, la trama simbólica y la trama realista se encuentran íntimamente entretrejidas.

### 5.3. TRAGEDIA POLÍTICA Y REFLEXIÓN FILOSÓFICA.

Analizaremos ahora las prolepsis de *Glosa* como índices de una brutal irrupción del tiempo de la historia externa al texto en esta compleja estructura narrativa de cuño modernista. Beatriz Sarlo sostuvo: “Si las anticipaciones temporales de *Glosa* tienen el peso que mi lectura les atribuye, podría decirse que estamos frente a una novela sobre la que ejerció su gravitación la política, diferente y radicalmente original respecto del conjunto de ficciones que se ocuparon de la dictadura militar, porque ni alude a la política en lenguaje cifrado o alegórico, ni presenta su violencia de manera documental-realista, tal como se definieron las tendencias principales de la literatura argentina de los ochenta” (2010: 762). En efecto, creemos que se trata de una novela radicalmente original en su modo de tratar el tema (aunque, a diferencia de Sarlo, consideramos que ya en *Nadie nada nunca* Saer se había apartado de algún modo de esas dos opciones, reelaborando el tema de un modo complejo que no puede definirse ni como alegórico ni como documental).

La primera prolepsis se produce a través de un elemento narrativo que es la hoja “doblada en cuatro”, donde subsiste el poema que les lee Tomatis cuando se encuentra con Leto y el Matemático aquella mañana y

que les entrega, antes de despedirse, en la puerta del diario. Dicho poema funciona también como paratexto, ya que es el epígrafe de la novela: “En uno que se moría / mi propia muerte no vi, / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí”. El hallazgo, por parte del Matemático, de la hoja con el poema guardada en su billetera, es la acción que funciona como pasaje entre aquella mañana de octubre de 1961 y la mañana de 1979, cuando el Matemático, ya exiliado, viaja en un avión desde París a Estocolmo, tras haber ido a Francia a encontrarse con Pichón Garay y a reunirse con el bloque socialista del parlamento francés para petitionar por los desaparecidos argentinos.

Con esa hoja comienza la prolepsis (p. 148-155) donde el narrador, en un resumen de diez renglones, consigna una información catastrófica: En 1978, el poeta Washington Noriega murió de un cáncer de próstata, el Gato y Elisa fueron secuestrados por el Ejército, y Leto, a quien la policía le tendió una emboscada, se suicidó con la pastilla de cianuro que le entregaron los líderes de la organización guerrillera en la que militaba. Pocos años antes, en 1974, Edith, la mujer del Matemático, una militante trostkysta, también fue secuestrada y asesinada.

El dato central de esa prolepsis es la muerte de Leto, puesto que se trata de la muerte del protagonista de la historia del relato primario. El lector continuará, después de la prolepsis, imaginando a Leto caminar por

la calle San Martín esa mañana de octubre de 1961, pero ya sabrá certeramente que el protagonista habrá de vivir tan sólo 17 años más. La imagen del personaje se transforma, ya no es sólo un muchacho de pueblo que no se “halla” en esa nueva ciudad a la que llegó hace poco menos de un año; es también, en forma potencial, latente, un militante guerrillero y un suicida.

La trama se resignifica a través de esa información que, con un contundente resumen, convierte lo que antes era una novela con apenas unas vagas referencias políticas y muchas disquisiciones filosóficas, en una novela sobre un período nefasto de la historia argentina. Cuando el tiempo se expande hacia delante, la novela adquiere otra dimensión. El Matemático encuentra el poema de Tomatis (esta pequeña acción está narrada en más de siete páginas, lo cual resalta su importancia), en una hoja de la cual se cuenta que lo ha acompañado en silencio a lo largo de todos esos años; y el narrador afirma que esa hoja “estaba en relación secreta con fragmentos heterogéneos del universo”, como si fuese la poesía la forma bajo la cual se manifiesta el sentido del destino trágico de estos personajes, y especialmente de Leto, el principal protagonista, a quien parecen aludir esos versos que dicen: “En uno que se moría, mi propia muerte no vi”<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> En el argumento de *La mayor* titulado “Amigos”, Leto, quien tiene entonces 33, va a matar a un hombre. Dos o tres días más tarde, Barco comprueba que Leto, a quien le dio las llaves del departamento de Tomatis, mató a alguien que “era un dirigente sindical que había traicionado a

Cabe señalar que el reconocimiento de “la condición mortal”, la aceptación de la propia finitud, es el contrapeso a la *hybris* que Diótima, por boca de Sócrates, propone en *El Banquete*. El discurso de la sacerdotisa en ese diálogo platónico sostiene que los problemas del hombre derivan de su *hybris* frente a los dioses, de ahí que deban ser moderados para ser felices (193c) <sup>49</sup>. La *hybris* aparece como una de las causas de la decadencia histórica, tópico que no es exclusivo de Platón sino corriente y admitido en casi todo el pensamiento antiguo. Por otra parte, Diótima se llama asimismo la adivina que le anticipa proféticamente a Hyperión, el personaje de Hölderlin (1976), el destino nefasto que tendrían los ideales revolucionarios si se entregaban a la violencia. Siguiendo esta hipótesis de lectura, deseamos destacar que *Glosa* presentaría, a nivel semántico, una profunda reflexión sobre la finitud como tema clave de la condición humana y, al mismo tiempo, una crítica a la violencia como vía de transformación social. El destino trágico de Leto estaría en su ceguera, en su imposibilidad de reconocer su propia muerte en la muerte de otro.

Leto es un personaje que evoluciona desde el principio hasta el final de la novela, dado que se va agregando información sobre su futuro. Como expuso Sarlo, su vida será la del militante, viajará a Cuba, a Medio Oriente, a

---

su clase” y a quien el grupo al que Leto pertenecía hacía responsable de varios asesinatos (Cf. 1982: 116).

<sup>49</sup> Para Diótima el anhelo de inmortalidad del ser humano sólo se puede realizar a través del Amor. Todas las clases de amor tendrían en común la búsqueda de la inmortalidad (Cf. Platón, 2003).

África, a Vietnam, “visitando la geografía de la política revolucionaria, ese espacio ideológico atravesado en primer lugar por el camino de Guevara” (2010: 775). Sarlo presume que esos viajes corresponden a los años de formación de Leto como guerrillero, tras los cuales se convierte en Comandante, presumiblemente, dice Sarlo, de la organización Montoneros o del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). A nuestro parecer, se trata de un Comandante de Montoneros, ya que Medio Oriente era un destino típico entre los militantes que luego pertenecieron a dicha organización, y no así entre los del ERP.

Pero cualquiera sea el caso, la inserción del protagonista en esa organización política está narrada desde una perspectiva crítica. Dicha conversión en guerrillero aparece como causa de una decadencia en la vida de Leto, ya que lo va llevando poco a poco hacia un nivel cada vez mayor de aislamiento y de alienación:

“Poco a poco Leto irá dejando su trabajo, cada vez más implicado en la militancia política, en grupos cada vez más radicalizados, hasta que pasará a la clandestinidad, y del Leto habitual, salvo dos o tres reapariciones fugaces, no quedará ningún rastro (...) irá hundiéndose en un orden regido por normas tan estrictas, tan especiales, tan organizadas en un circuito cerrado que, aunque elaboradas para constituir una asociación de personas cuyo fin es modificar la realidad, lo harán pasar a una irrealidad tan grande que..” (p. 269).

Allí aparecería figurado un sujeto alienado por su inserción en un tipo de organización que parece reproducir las estructuras de la sociedad contra la cual se propone luchar. La organización en la que Leto militaba aparece en la novela como una estructura que devora la identidad de los

individuos y los convierte en engrajes despiadados de su capacidad para autodeterminarse, hasta el punto de que ni siquiera el suicidio supone, dentro de estas organizaciones, una posible forma de recuperar la autonomía, puesto que el uso de la pastilla de cianuro les sería impuesto desde arriba a los militantes. En tal sentido, el suicidio de Leto sería un modo extremo de graficar la naturaleza despiadada de este tipo de organizaciones, que en *Glosa* están representadas ante todo en su carácter de organizaciones militares.

Estas imágenes que la novela presenta elaboran el tema desde una perspectiva que podría vincularse con la crítica a la "racionalidad instrumental" tal como la plantearon Adorno y Horkheimer en el marco la Segunda Guerra. Es afín a ella porque muestra al sujeto sometido a un proceso de homogenización en el que todos los individuos son igualados y puestos al servicio de un sistema donde se convierten en meros instrumentos, cuando la razón debía ser, como se pensó en un principio, un instrumento del hombre. En *La dialéctica de la razón* (1974), Adorno y Horkheimer constatan la tendencia de la racionalidad instrumental a transformarse en "locura asesina o suicida". En una de las notas redactadas en 1945 para *Minima Moralia* (1969), Adorno utiliza la expresión "progreso regresivo" para intentar dar cuenta de la naturaleza paradójica de la civilización moderna. Desde tal perspectiva, la lucha armada de los años 70 supone un conflicto entre los medios y los fines; y lo que se

figura de un modo crítico es que cualquier medio resultaría lícito desde el punto de vista de la razón instrumental.

Con respecto a la pastilla de cianuro, el narrador señala que a pesar de que se la hayan entregado “como una obligación más, envolviéndola en discursos edificantes” en los que sobresalen las palabras “sacrificio, causa, victoria y pueblo”, Leto convertirá la pastilla en una promesa, que luego blandirá interiormente, “no como una prueba de omnipotencia ante sus enemigos, sino como una razón de burla y de desprecio, detrás de su cara impasible, ante sus propios aliados” (p. 272). El protagonista cree que el suicidio sí es una forma de recuperar la autonomía, porque gracias a él podrá ser soberano y no mortal. Dice el narrador:

“a partir de cierto momento, llevará siempre, dondequiera que vaya, una pastilla de veneno, bien guardada contra su cuerpo en alguno de sus bolsillos, y de vez en cuando la observará *para recordar no que es mortal, sino soberano*” (p. 270).

La *hybris* de Leto lo llevaría a negar lo que Diótima ha definido como el reconocimiento de la condición mortal, la aceptación de la propia finitud. La racionalidad humana encierra en sus capas más profundas el vacío central de un destino-para-la-muerte, como dicen los existencialistas heideggerianos; pero en torno a ese vacío, la racionalidad deposita sucesivas capas de palabras, mitos, normas, creencias, que tienden al olvido de ese destino. El

reconocimiento de la condición mortal de la especie sería el contrapeso a la arrogancia de quien se erige a sí mismo en absoluto. También en consonancia con el *Hyperión* (1797-99; 1976) de Hölderlin, la historia de Leto sugiere que el fracaso de los movimientos revolucionarios de los años 70, exigiría revisar algunas de las matrices fundacionales de la idea moderna de “revolución”, sobre todo en tanto portadora de una violencia que produce como efecto la muerte de otros.

En su evolución, el protagonista de *Glosa* comprende “que luchar a ciegas contra la opresión puede engendrar más opresión en lugar de acabar con ella”. Leto parece percibir que una historia de lucha contra la opresión de clase se clausuraba en el encierro de aquellos dispositivos de violencia organizados instrumentalmente en nombre de la revolución:

“Pero habiendo llegado demasiado lejos como para dar marcha atrás, empezará a confiar, no en estrategias, ni en organizaciones, ni en sacudimientos históricos, como los llaman, ni siquiera en su propia ametralladora, sino únicamente en la pastilla” (p. 271).

En *Glosa* la política produce consecuencias trágicas. Ello se advierte no sólo en la historia de Leto. La historia de Washington Noriega no permite tampoco pensar la militancia de aquellos tiempos con demasiado entusiasmo. De Washington se dice que venía de medios anarquistas, socialistas y comunistas, pero había encabezado una fracción que adhirió en bloque al peronismo en el '46. El resultado también fue catastrófico: la extrema izquierda llenaba la ciudad de obleas con su foto y las palabras

“traidor fascista” en grandes letras rojas, mientras que los peronistas decían que estaba a sueldo de Moscú; luego le pusieron una bomba en la casa y lo ametrallaron desde un auto cuando salía de una pizzería: “Y según dos o tres que estuvieron muy cerca de él en esa época, dice el Matemático, Washington, en su empeñamiento, terminó perdiendo un poco la chaveta”. Por eso, el personaje debió ser internado en un manicomio, y cuando salió, abandonó para siempre la política (Cf. p. 197-199) <sup>50</sup>.

Entre los efectos de los avatares histórico-políticos en la subjetividad encontramos: la locura (Washington), el suicidio (Leto), el exilio (el Matemático), la desaparición (el Gato, Elisa y Edith) y la depresión (Tomatis). El caso de Tomatis aparece narrado en la segunda prolepsis de *Glosa*, que se encuentra en la tercera parte. En esa prolepsis se ve la dictadura a través de sus efectos en la sociabilidad y en la vida cotidiana. Entre dichas escenas se destaca el reencuentro entre Leto y Tomatis, donde el primero le muestra a su amigo la pastilla de cianuro. Tomatis se encuentra encerrado en un altillo de la casa de su madre, tomando vino de damajuana y tranquilizantes, frente a la televisión; esa es una de las imágenes que condensan el modo en que aparece tratada la relación entre la historia y la subjetividad. Tomatis observa en la pantalla:

---

<sup>50</sup> Reforzando esta idea de la “alienación” que produciría la política, el narrador refiere que el Matemático le restituía a su esposa, militante, “el *criterio de realidad* que la acción desdibujaba” (p. 157) y que Cuello, para Washington Noriega en esos “tiempos difíciles”, debió haber sido “más que un apoyo político o afectivo, un criterio de realidad” (1998: 202).

“los petimetres y las muñecas barbies miniaturizados de las series industriales americanas, interrumpidos cada cinco minutos por los comerciales concebidos por y para retardados, y las propagandas del ejército invitando a los jóvenes sin trabajo a integrar sus bandas de homicidas y de torturadores para salvar a la patria del cáncer de la subversión” (p. 274).

A través del discurso indirecto libre el narrador refiere los pensamientos de Tomatis sobre el poder político, encarnado en “bandas de homicidas y torturadores”. En la representación del derrumbe depresivo de Tomatis convergen Estados Unidos y la industria cultural con el ejército y el discurso oficial del Estado argentino. Este núcleo narrativo aparece luego desplegado en la novela *Lo imborrable* (1993)<sup>51</sup>.

En *Glosa*, la sordidez de esos años se plasma con la escena donde Leto se siente perplejo y un poco desorientado ante la apariencia de su amigo Tomatis, que ya no lo deleita con “sus chistes asesinos” sino que se le aparece como un cuarentón demasiado gordo, con los ojos llorosos y brillantes de tintes alcohólicos, la barba crecida, la cara hinchada, sucio,

---

<sup>51</sup> Las razones específicas de esa depresión de Tomatis se eliden en *Glosa* y se despliegan en *Lo imborrable*, donde Tomatis comienza a “salir” del estado deplorable en el que lo ha dejado su divorcio de su esposa, la muerte de su madre y la desaparición de sus amigos, especialmente del Gato. Como ha observado Ricoeur (2004), en todo relato siempre existen historias potenciales, incoativas, historias “no narradas todavía”, porque siempre es posible refigurar de manera diferente a los protagonistas de la acción y a los contornos de la misma, desplazando los énfasis; una afirmación que se vuelve sumamente verificable en la obra de Saer, la cual continuamente retoma y despliega de otro modo fragmentos narrativos anteriores. En *Lo imborrable* se intenta ligar de modo más explícito la reflexión sobre la dictadura militar y la crítica a la industria cultural, mostrando la estupidez colectiva promovida por el Estado en esos años.

musitando una pregunta indecisa y un poco extraña cada cinco minutos y desinteresándose casi en seguida de la respuesta (Cf. p. 277). Por su parte, Tomatis observa con escepticismo la pastilla que Leto le muestra.

El interrogante filosófico de *Glosa* parece asomar en el párrafo final de la novela, cuando Leto se desvía hacia un parque y observa, mientras se acerca lentamente, un grupo de aves que se alborotan y chillan en torno a un objeto misterioso. Se trata de una pelota de plástico amarilla que algún niño dejó abandonada a la orilla del lago y que se mece con cada olita imperceptible que llega a sacudirla:

“y después, no sin compasión, viendo el revoloteo enloquecido de los pájaros acrecentarse a su alrededor, él, Leto, ¿no?, que está empezando a derribar los suyos, presiente cuánto les hace falta de extravío, de espanto y de confusión a las especies perdidas para erigir, en la casa de la coincidencia, que también podría ser otro nombre, ¿no?, el santuario, superfluo en más de un sentido, de, como parece que los llaman, sus dioses” (p. 286).

Leto "presiente" y se pregunta, "no sin compasión", cuánto extravío, espanto y confusión tienen que atravesar los sujetos para construir algunas certezas a las cuales aferrarse. La política, le dijo Napoleón a Goethe, es la tragedia de una época que ha perdido a sus dioses.

#### 5.4. CONSIDERACIONES SOBRE EL NARRADOR.

Para cerrar este capítulo, no podemos dejar de referirnos a ese elemento aparentemente disruptivo que es la elección de un narrador omnisciente en una novela con una clara impronta vanguardista ligada al modernismo joyceano. Como es sabido, el narrador con focalización cero remite a las formas clásicas, ya sea épicas o del realismo decimonónico. Sin embargo, el narrador de *Glosa* parece ser consciente de que su omnisciencia no se aviene a la falta de certezas propia del siglo XX. De hecho, en lugar de ausentarse, como solían hacer ese tipo de narradores, se exhibe permanentemente; por ejemplo, utilizando el plural inclusivo y virando hacia la primera persona para autoreferirse:

“todo esto, entendámonos bien para que quede claro, más o menos, y si se quiere, mientras sigue siendo la Misma, ¿no?, y en el Mismo, siempre, como decía, pero después de todo, y por encima de todo, ¡qué más da!” (p. 191) <sup>52</sup>.

Premat ha señalado que en esta novela habría una “autorreferencialidad dubitativa” (2010: XXIX). Se trata de un narrador dubitativo, que a cada

---

<sup>52</sup> Desde el comienzo, algo corroe la confianza de este narrador. El sugestivo “pongamos” del primer párrafo aleja a la ficción de la certeza y la instala, dubitativamente, en el ámbito propio de la especulación: “Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, el veintidós, el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno, pongamos” (1998: 13).

momento evidencia la imposibilidad de restaurar el orden y el sentido; un narrador que parece “soportar” la narración, en sentido negativo, con cansancio y sin demasiada esperanza, como si se tratara de una empresa inútil, pues todo da lo mismo. En ese aspecto, se diría que el narrador de *Glosa* tiene lo que podríamos llamar un componente “beckettiano”. “El fin está en el comienzo y sin embargo continuamos” (1988), escribe Beckett. Desde el punto donde Joyce había terminado de edificar una obra inagotable (multiplicadora), Beckett continúa pero construye más bien una prosa del agotamiento, de la extenuación y el despojo. Beckett reduce la acción dramática al mínimo, y con esa elección incrementa la sensación de angustia y tedio de una existencia absurda. Frederick Karl, el prologuista de *El innombrable* (1998), ha escrito que “Beckett es un Joyce que se ha avinagrado, un Joyce sepultado después de *Ullises*”<sup>53</sup>.

Los narradores de Beckett, al igual que el narrador de *Glosa*, se encomiendan la única hazaña posible: sobrevivir en un mundo sin sentido. Son seres cómicos en un mundo trágico; deben expresarse a pesar de que, por encima de todo, anhelan el silencio. Expulsados de la nada, de donde

---

<sup>53</sup> En 1931, dos años después de publicar “Dante...Bruno. Vico...Joyce”, Beckett publicó “Proust”. Los lectores de este opúsculo conocerán las reflexiones de Beckett acerca del tiempo, la memoria y la música en cuanto “elemento catalizador” de *En busca del tiempo perdido*. Esas reflexiones enlazan con las ideas acerca de la obra y el método de trabajo de Joyce. Pero, en este estudio, Beckett también afirma lo siguiente: “La tendencia artística no es a la expansión, sino a la contracción” (1987). Consecuentemente, en su obra, allí donde Joyce expandía, Beckett contrae.

nunca hubieran querido salir, los narradores de Beckett perseveran, como para distraerse, en esa obstinación inútil que es narrar. “No hay otra salida, hay que nombrar”, dice el narrador de *Glosa*, y también “Es, como sabemos, la mañana, aunque no tenga sentido decirlo” (p. 18). “Debes seguir, no puedo seguir...debes decir palabras, mientras haya alguna”, dice el narrador de *El innombrable*. Estos narradores expresan una conciencia en ruinas pero perviviente pese a todo. El narrador de *Glosa* pertenece a este tipo de narradores que parecen decir “Existo y sobrevivo a mi manera”. Por su tono filosófico y su pesimismo, todos ellos son, como afirmaba Karl, “gladiadores moribundos”, que ponen a prueba los límites de un mundo insensato. ¿Qué sentido tienen las aspiraciones y los fines cuando la experiencia ha negado toda forma de esperanza? ¿Qué ocurre cuando se deja de creer en Dios y en el hombre, cuando Dios es imposible y el hombre es repugnante?

Para estos narradores, el solo hecho de narrar es ya una colosal odisea, pero sin finalidad alguna. Y por eso la obra de Beckett parece querer aspirar a realizar cabalmente el deseo flaubertiano de escribir “un libro sobre nada”, una novela que sea pura *forma*, puro *estilo* (Cf. Pilling, 1994) <sup>54</sup>. En los textos de Beckett, lo que aparece más palpablemente es una

---

<sup>54</sup> Flaubert le dice a Louise Colet en una carta (6/1/1852) que le gustaría escribir un libro “sobre nada”, que se sostenga “por la fuerza interior de su estilo, del mismo modo que la tierra se sostiene en el aire sin que nada la sujete” (1992).

voz desnuda, que actúa por sí sola, que resuena en un teatro vacío, como un director de escena jubilado antes de la primera función. Más que nunca, la voz del narrador es un aliento, un ritmo, como en *Glosa*. Una voz singular que habla desde la nada.

En la historia de la novela moderna, es justamente Flaubert el primero que ha propuesto un tipo de narrador omnisciente completamente diferente a los del realismo. Para Barthes (1980a), el narrador de *Bouvard y Pécuchet* es la expresión de una crisis de la modernidad, porque el lenguaje ya no aparece como garante de nada. Barthes sostiene que el discurso de dicho narrador tendería a la anti-comunicación: “no se sabe de dónde parte esa voz ni hacia quién se dirige”. Tampoco se sabe, como no se sabe en *Glosa*, desde qué época habla; pero todas sus afirmaciones están atravesadas por un tono de ironía, como si ya conociera el desenlace, y ese desenlace no pudiera sino ser la derrota de sus personajes. Por otra parte, Barthes ha considerado que *Bouvard y Pécuchet* es un texto precursor de las vanguardias, ya que se trata de una obra despiadada con el lector. La lectura debe abrirse paso a través de la incomodidad, superando una y otra vez la incansable repetición de las mismas acciones, vinculadas al tema nunca satisfecho de la búsqueda de la verdad y, sobre todo, soportando la ironía con que se ponen en duda los ideales de la cultura burguesa a la que el lector seguramente pertenece.

En un reseña de 1922 sobre *Ulises* -publicada en el diario "Mercure" de Francia-, Ezra Pound afirmaba que Joyce era el gran continuador de Flaubert, y establecía relaciones entre *Ulises* y *Bouvard y Pécuchet*. Bouvard y Pécuchet también son una pareja de amigos con rasgos opuestos y complementarios, como Bloom y Dedalus (y como Leto y el Matemático <sup>55</sup>). Por su parte, Saer sostuvo en más de un ensayo que *Bouvard y Pécuchet* es el texto que destruye el paradigma realista de la novela decimonónica, basado en la causalidad y el desarrollo lineal de la trama. Saer define a aquella última novela de Flaubert como una anti-epopeya: los dos copistas saltan sin cesar de unos libros a otros, estudiando distintas disciplinas, pero nunca llegan a ninguna parte. Fracasan en todo lo que emprenden, como si la aventura novelesca fuera "la repetición de un gesto único que se transforma en una imposibilidad infinita de actuar" (Saer, 1997b: 290).

En efecto, las secuencias se repiten porque la lógica siempre es la misma (los copistas leen y fracasan en su intención de aplicar a la vida los conocimientos adquiridos), lo cual le da a la historia una apariencia de circularidad, como han observado muchos críticos. No obstante, se podría decir

---

<sup>55</sup> De Leto y el Matemático se dice que son dos hombres jóvenes "uno bronceado, rubio, alto, vestido todo de blanco, incluso los mocasines que lleva puestos sin medias, corpulento y macizo, el otro más bien flaco, de anteojos, el pelo marrón abundante y bien peinado, la calidad de cuya vestimenta es a simple vista inferior a la del primero. Pero el Matemático es un pensador y no un activista; un contemplativo, no un organizador" (p. 29).

que, como en *Glosa*, esa aparente circularidad esconde la existencia de otro tiempo: un tiempo lineal, cronológico, histórico. El narrador omnisciente de Flaubert se empeña en crear el efecto de que todo se repite, de tal modo que sus personajes viven como fuera del tiempo o en un tiempo cíclico (por ejemplo: "y esta broma les divirtió tanto que la repitieron veinte veces al día durante más de tres semanas"); pero, en realidad, *Bouvard y Pécuchet* también remite a un contexto histórico. Esto puede observarse cabalmente en el capítulo donde irrumpe en la trama el relato de la Revolución de 1848 (o mejor dicho, la modesta "versión" de aquella revolución parisina en el pequeño pueblo campestre en el que se han "exiliado" los dos oficinistas)<sup>56</sup>.

La referencia histórica es allí un elemento disruptivo que quiebra bruscamente la lógica de un "presente eterno". Por esa referencia sabemos que el presente de los copistas no transcurre en un mero tiempo cíclico sino en la historia de Francia. La presencia de la Revolución de 1848 resignifica la historia de los copistas y la carga de un sentido eminentemente histórico. Por otra parte, como se puede apreciar de manera paulatina, el tiempo circular de la

---

<sup>56</sup> Cabe señalar que en la novela de Flaubert la Revolución de 1848 es vista desde una perspectiva degradada, que se vincula con la relación capital-provincia: "Chavignolles experimentó, de rebote, las agitaciones de París". En el inicio del capítulo se lleva a cabo un absurdo 'transplante' de árboles que luego serán arrancados: "y como en París plantaban árboles de la libertad, el consejo municipal decidió que había que hacerlo en Chavignolles". Esta dimensión "pueblerina" de la Historia también está presente en Saer, ya que todos los acontecimientos históricos se ven a partir de sus efectos en la provincia de Santa Fe, pero de un modo que no apunta a mostrar lo pueblerino como una "versión degradada" sino, por el contrario, más bien a retirarle su centralismo a Buenos Aires.

novela convive con un tiempo lineal que va llevando a estos personajes hacia la ruina. Aunque el narrador se dedique a crear efectos de monótona circularidad (por ejemplo: "y durante muchos años se volvían atemorizados en medio del campo en cuanto aparecía un perro como aquel"), nada detiene el angustiante agotamiento progresivo de la fortuna heredada por Bouvard, el deterioro de la casa y la creciente marginalización que sufren por parte de la sociedad de Chavignolles. La estructura temporal de *Glosa* evoca algo de ese carácter monstruoso que tiene la estructura de *Bouvard y Pecuchet*: una construcción novelesca hecha en base a repeticiones, pero cuyas órbitas han sido montadas sobre el andamiaje de un tiempo lineal que progresa hacia la devastación de los protagonistas <sup>57</sup>.

En tal sentido, *Glosa* es una novela que se inserta en un linaje vanguardista que va de Flaubert hasta Beckett, pasando por Joyce. Y por eso es una novela excepcional en su modo de tratar el tema histórico-político. Pero, además, es una novela que obliga a repensar algunas de las lecturas que se han hecho del modernismo, lecturas que tendieron a pensarlo como un exceso estilístico que reflejaría la predominancia de los principios estéticos por sobre cualquier dimensión política e ideológica. En contraste, como hemos podido

---

<sup>57</sup> Cabe señalar que el narrador de Flaubert introduce cada tanto índices de datación histórica, pero siempre entre paréntesis, como si tratase de no darles relevancia: "(era el veinte de enero de mil ochocientos treinta y nueve)", "(era en los primeros días de junio)". Por otra parte, el deterioro que produce el tiempo cronológico se plasma en el espacio, es decir, se vuelve "visible" en las patéticas metamorfosis de la casa y el campo de los copistas.

apreciar, basta hacer una lectura atenta de *Bouvard y Pecuchet* o de *Ulises* para encontrar la indudable presencia que siempre han tenido la historia y la crítica ideológica de la sociedad en los textos de las vanguardias narrativas.

Por ello, para pensar una novela como *Glosa* creemos más atinada la lectura que T. J. Clark (2002) ha hecho del modernismo. Clark ha señalado que el modernismo nació como una reacción a los horrores de la Historia. Pero el desencanto que asumió la narrativa (el exilio interior) ha sido concebido por este crítico, no como una mera negación de lo real y lo histórico, sino como una variante irónica, melancólica y aguerrida de la esperanza, cuya defensa de la forma es también un intento de denunciar las pavorosas posibilidades de regresión, discontinuidad y barbarie latentes en toda sociedad. Si bien Clark admite que el modernismo representó un retraimiento hacia el territorio formal, agrega con gran pertinencia que la forma era para estos autores “en última instancia, un crisol, un acto de agresión, un abismo en el que todos los supuestos confortables de la cultura fueron absorbidos y luego escupidos” (2002). No sería exagerado concluir que *Glosa* es un libro que se erige como heredero de ese espíritu del arte de vanguardia. En ella, la forma se manifiesta con esa carga de forzamiento y extremismo crítico: sería una respuesta a cierto carácter extremo de la cosa misma.

## **PARTE III**

## **CAPÍTULO 6**

### ***EL ENTENADO***

## 6.1. LA TEMPORALIDAD DE LA ENSOÑACIÓN.

El argumento de *El entenado* está inspirado en un fragmento de un texto historiográfico que funciona como hipotexto no explicitado por el relato. Se trata de un párrafo de la *Historia argentina* (1973; 2005) de José Busaniche, en el cual el historiador se refiere a la llegada del conquistador español Juan Díaz de Solís al Río de la Plata en 1516. Al bajar a tierra, la expedición de Solís fue sorprendida por un grupo de aborígenes, que luego de atacar a los españoles con flechas, lanzas y mazas, se los comieron <sup>58</sup>. Busaniche dedica unos pocos renglones a contar la historia de Francisco del Puerto, quien era el grumete de esa expedición. Este joven se salvó de la muerte, pero fue capturado por la tribu; y habría permanecido cautivo

---

<sup>58</sup> En su ensayo *El río sin orillas*, Saer describe aquel episodio: “no se trató siquiera de una batalla, sino de un encuentro casual: como hubiesen podido hacerlo con una liebre o una manada de avestruces o de guanacos, los indios cayeron sobre una pequeña expedición capitaneada por el propio Solís. En la actualidad, como hasta hace poco el incesto, el canibalismo se ha transformado en un automatismo retórico que pretende sintetizar las tendencias agresivas del comportamiento social, de lo que resulta una calumnia infame de los caníbales, que no expresaban ninguna agresividad. Para que haya crueldad en ellos, los actos humanos deben realizarse en contraste con ciertas nociones de compasión, lo que supone una identificación con la víctima (...) Es la desproporción entre lo que Solís y sus hombres creían de sí mismos y la función que les atribuyeron los indios al comérselos crudos –la escena primitiva 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 entre dos sistemas de pensamiento”. Un hecho impensable en su desmesura y vagamente cómico, dice Saer, destacando el abismo entre la significación que aquel acontecimiento podría haber tenido en ese pasado lejano y la que podemos darle desde nuestro presente.

durante diez años, hasta el momento en que llegó la expedición al mando de Sebastián Gaboto, que lo descubrió y lo trasladó de vuelta a España. La novela de Saer sería un relato retrospectivo de aquella experiencia de cautiverio, escrito por aquel joven grumete décadas más tarde, cuando ya es anciano.

A nuestro juicio, el hecho de que dicho hipotexto no aparezca explicitado guarda una estrecha relación con el modo en que la novela elabora el material histórico. Un modo que parece mediatizado por una posición escéptica en cuanto a las posibilidades de “recrear” desde el presente los sistemas de pensamiento implicados en esos acontecimientos ocurridos durante la época de la exploración y la conquista de “las Indias”.

En tal sentido, resulta llamativo que *El entonado* haya sido leída por diversos críticos –sobre todo en los años 90- como una “nueva novela histórica” (Pons, 1996; Pulgarín, 1994; Menton, 1993, entre los más descatacados). El uso de ese término por parte de la crítica comienza en 1981, con la introducción de Ángel Rama (1981) a su antología *Novísimos narradores hispanoamericanos*. Allí el crítico uruguayo destaca las novelas *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes por haber roto con el molde romántico de la novela histórica. A partir de 1983, Seymour Menton empieza a utilizar el término en los trabajos que lo llevarían a publicar, diez años después, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992* (1993),

en cuya lista de nuevas novelas históricas incluye a *El entenado*, junto a otros títulos como *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier (1979), *El mar de las lentejas*, de Antonio Benítez Rojo (1979), *Crónica del descubrimiento* de Alejandro Paternáin (1980), *Daimón* de Abel Posse (1978) y *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa. Una serie de autores cuyas poéticas son tan diferentes que ya sería lícito desconfiar de una categoría que pretenda homologarlas en un único conjunto.

El libro de Menton se remite a Lukacs y su definición de la “novela histórica”, pero, significativamente, no parece haber considerado el centro de la definición de ese género en el planteo lukacsiano. El libro *La novela histórica* (1976) es, en rigor, una colección de ensayos en la que Lukacs defiende un tipo de ficción histórica -la engendrada por Walter Scott-, que se propondría como principal objetivo la *reconstrucción histórica*, a la par que ataca otro tipo de novelas que para el autor representan tendencias románticas o decadentes. La novela histórica, tal como la define, nace a finales de la era napoleónica, con el *Waverly*, que funda un género que se caracteriza por apuntar a dar cuenta de un periodo histórico concreto a través de personajes que funcionan como representantes de sectores sociales, es decir, un género *realista*.

Ya desde algún tiempo antes de la publicación del libro de Menton – quizá desde 1991, cuando Fernando Aínsa publica los artículos: “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” y “La nueva novela

histórica latinoamericana"-, el término comienza a proliferar en la producción de *papers* académicos a través de los cuales se extiende la idea de que dichas novelas mostrarían algo así como "la contracara de la historia oficial". La idea de que la narrativa intenta ser la trasgresión de la versión "oficial" de la historia tendió a volverse una interpretación mecánica y difusa; y, en el caso de Saer, obtura la originalidad que presenta *El entenado* en su modo de elaborar la historia. Un modo que, desde nuestra perspectiva, no retoma procedimientos del realismo.

En principio, en *El entenado* no hay ningún intento de reconstrucción histórica. Como han señalado otros críticos (Premat, Vecchio y Villanueva, 2010), la novela establece respecto de la novela histórica cuatro niveles de diferenciación fuerte: inverosimilitud discursiva e ideológica (no se imitan ni los modos de hablar ni los modos de percibir de la época), borrado toponímico (salvo alguna mención muy lateral al Mar Dulce), borrado onomástico (Solís y Gaboto son anónimos), y datación aproximativa y deductiva, lejana a cualquier intento de efecto documental.

A los puntos señalados, creemos necesario agregar dos elementos: por un lado, la construcción de un narrador que nunca se ocupa de la dimensión histórica del acontecimiento, y que no se presenta a sí mismo como representante de nada; y por otro, la estructura temporal de la

novela, que no se aviene a ninguno de los lineamientos del modelo realista

59.

El primer párrafo de *El entenado* proporciona un indicio de la perspectiva que asumirá el narrador para contar su historia. Lo que a este narrador le quedó de su experiencia entre los indígenas es “la abundancia de cielo”, la sensación de cercanía con las estrellas y la percepción de que el cielo dejaba traspasar la luz de una “incandescencia eterna” (Saer, 2000, p. 11). Ese párrafo nos coloca ante un tipo de experiencia cósmica o metafísica más que histórica. En la misma línea, nada resulta menos representativo que la caracterización que el narrador de *El entenado* hace de sí mismo, y nada menos histórico que el pacto de lectura que propone:

“Si para cualquier hombre el propio pasado es incierto y difícil de situar en un punto preciso del tiempo y del espacio, para mí, que vengo de la nada, su realidad es mucho más problemática” (p. 101).

Ajeno a las versiones oficiales de la historia tanto como a las anti-oficiales, el narrador se coloca en una perspectiva oblicua con respecto a la dimensión histórica de su experiencia. La posición del narrador en el

---

<sup>59</sup> Por lo demás, existen varias declaraciones explícitas de Saer contra la novela histórica, como en el ensayo (1997) sobre *Zama* de Antonio Di Benedetto; y esas ideas aparecen también plasmadas en las novelas, en las palabras de Leto en *La vuelta completa*, o en las reflexiones de Soldi y Tomatis en *Las nubes*. Todas esas declaraciones señalarían que para Saer no “existe” la novela histórica, en el sentido de que la reconstrucción fidedigna del pasado sería una imposibilidad epistemológica, y por lo tanto los relatos se limitarían a *construir una visión* del pasado.

mundo –las Indias, España, el convento, la posada, el tablado teatral, la ciudad y la casa definitiva donde habrá de morir– es la “ajenidad”. De hecho, su mirada del momento en que mueren sus compañeros de expedición y él queda cautivo, tiene ya algo de la extrañeza que habrá de signar todo su relato:

“El acontecimiento que sería tan comentado en todo el reino, acababa de producirse en mi presencia, sin que yo pudiese lograr, no ya estremecerme por su significación terrorífica, sino más modestamente tener conciencia de que estaba sucediendo o de que acababa de suceder. El recuerdo que me queda de ese instante, porque lo que siguió fue vertiginoso, se limita a representar el sentimiento de extrañeza que me asaltó” (p. 30-31).

Su percepción del acontecimiento transmite algo de ese extrañamiento de la mirada que se postula como condición primera de la filosofía, la llamada perspectiva del alma en exilio. La elección de esa perspectiva que se concentra en la “extrañeza” y no en la dimensión histórica de los hechos, hace de *El entenado* un texto mucho más cercano a la fábula filosófica que a la novela histórica. El relato de este narrador invita a poner entre paréntesis la significación histórica del acontecimiento y a verlo nuevamente, despojado de todo lo que no haría honor al esplendor de ese desnudo desconcierto humano.

En cuanto a la estructura temporal de la novela, se destaca, en primer lugar, la ausencia de linealidad cronológica. El relato comienza como una autobiografía que remite, desde el punto de vista architextual, al modelo de

la novela picaresca. En las dos primeras páginas se resumen los aspectos centrales del personaje (entre los que resalta la orfandad), y enseguida comienza el relato del viaje y de los episodios que ocurren al llegar a las Indias, hasta que se queda dormido (p. 11-41). A partir de entonces, el hilo narrativo se detiene para dar lugar a minuciosas descripciones del comportamiento de la tribu. Dichas descripciones, donde se repiten una y otra vez las mismas escenas, condensan esos diez años de su vida (p. 42-104). El hilo narrativo se recupera muchas páginas después, en el momento del rescate, que precede a la narración de los siete años que pasa en el convento y luego con la compañía teatral, hasta que adopta a sus hijos y pone la imprenta (p. 105-137). Después, se vuelve al tema de la tribu, en torno al cual giran las *reflexiones* de toda la última parte. Y finalmente se presentan tres recuerdos deshilvanados de aquella experiencia, a partir de los cuales el narrador introduce tres reflexiones específicas que parecerían ser su aprendizaje de esos años (p. 139-189); y allí termina la novela, casi como una parábola filosófica.

El uso típicamente saeriano de esos procedimientos (las descripciones, las analepsis, las digresiones reflexivas), da lugar a una estructura narrativa que se caracteriza por su alto grado de arbitrariedad subjetiva y por el exceso de “índices de ficcionalidad” (Genette, 1993). El orden del relato no responde a ningún criterio lógico y causal –a nada de

eso que hubiera demandado la recuperación de un paradigma realista-, sino que más bien sugiere el modo desordenado y confuso en que las cosas van apareciendo en la memoria de este narrador homodiegético.

Interesa destacar que una importante dimensión de la novela, la de la *repetición* de ciertas descripciones, trabaja en pos de la construcción de un tiempo cíclico, arcaico y ligado cosmológicamente a la naturaleza. Esta idea rige las descripciones del comportamiento de la tribu “colastiné”. Gran parte de la novela es la descripción periódica de las mismas escenas básicas: el banquete antropofágico, la ebriedad, la orgía, la siesta, la somnolencia. Después de muchas páginas de describir extensamente esa misma secuencia, el narrador la comprime en un resumen de pocos renglones:

“Lo que pasó en los días que siguieron se adivina fácil: desde la acumulación del deseo en la mañana soleada y tranquila mientras los cuerpos despedazados se asaban sobre las brasas hasta el tendal de muertos y estropeados tres o cuatro días más tarde y el recomenzar vacilante de la tribu, pasando por el placer contradictorio del banquete, por la determinación suicida de la borrachera y por el tembladeral de los acoplamientos múltiples, fantásticos y obstinados, el regreso de los acontecimientos, en un orden idéntico...” (p. 95)

El comportamiento de la tribu está marcado por un tiempo cíclico puntuado por rituales que se repiten periódicamente. En términos antropológicos, la redición de un arquetipo, un acto inaugural realizado *in illo*

*tempore*, interrumpe la sucesión cronológica: una serie irreversible de eventos únicos (históricos), es sustituida por una serie reversible de eventos idénticos (ligados a un paradigma arcaico). El etnólogo Ernesto De Martino (2004) señala una extraordinaria paradoja: el hecho de que las sociedades "arcaicas" necesiten, con la periodicidad obsesiva del ritual, re-fundar su propio ser social, indica una conciencia histórica mucho mayor -en todo caso, mucho más intensa- que la nuestra, occidental, moderna y "progresista": ellos saben que su sociedad, para decirlo con las célebres palabras de Adorno referidas al arte, no tiene siquiera garantizado el derecho a la existencia. Por eso, cada tanto se produce en ellas lo que el gran etnólogo italiano llama una "crisis de la presencia": el apocalipsis no está al final de un recorrido de duración incierta, sino que es una amenaza permanente, y por eso la historia debe, cada tanto, re-comenzar. Esta idea está presente en las palabras del narrador de *El entenado*:

“Lentamente sin embargo, fui comprendiendo que para ellos, a ese mundo que parecía tan sólido, había que actualizarlo a cada momento para que no se desvaneciese como un hilo de humo en el atardecer” (p. 147).

“Con dificultad, los indios chapoteaban en ese medio chirle y sentían, en todo momento, la amenaza de la aniquilación” (p. 148).

“Para ellos, el atributo principal de las cosas era su precariedad” (p. 144).

El aprendizaje que el narrador hace de su experiencia con los indígenas está asociado a esa condición de desamparo que sería propia de todos los seres humanos. Recordemos cuáles son los tres recuerdos que describe al final. El primero es el de los niños que vio al día siguiente de su llegada, jugando lejos del caserío, en la orilla del agua, y que muchas veces vio abandonarse al mismo juego. De esa imagen extrae la siguiente reflexión: “Tanta terquedad por perdurar en la luz adversa del mundo sugiere, tal vez, alguna complicidad con su esencia profunda” (p. 168). El segundo recuerdo es el del hombre agonizante. Sobre esa imagen reflexiona: “En eso se revelan iguales muerte y recuerdos: en que son, para cada hombre, únicos” (p. 178), una reflexión que remite a la intrínseca soledad del sujeto. Por último, el recuerdo del eclipse, queda ligado a la idea de la intemperie de la existencia humana: “Al fin podíamos percibir el color justo de nuestra patria, desembarazado de la variedad engañosa” (p. 186). Esa oscuridad, esa intemperie, sería la patria de los seres humanos <sup>60</sup>.

Considerando estos aspectos, *El entenado* es una novela ajena a la tradición de la novela histórica. En todo caso, a la hora de establecer relaciones architextuales podría vincularse, por ejemplo, con el modelo de novela creado por Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas*, un texto pre-modernista, a

---

<sup>60</sup> Sobre esa cuestión, veáanse los trabajos de Dardo Scavino (2004 y 2010).

menudo asimilado al impresionismo literario <sup>61</sup>. Allí Conrad construye un tipo de estructura narrativa en la que casi no hay acción en la línea temporal del relato primario. La novela comienza con un momento de espera, en ese tiempo muerto, alguien piensa, o mejor dicho, *recuerda*. El cuerpo que sostiene esa palabra lentamente va desapareciendo; anochece y las sombras ganan espacio; luego ya no hay cuerpo, sólo una voz. Conrad va disolviendo las referencias en la indeterminación de un tono nostálgico e introspectivo, que impulsa a las presencias materiales hacia una atmósfera monótona y mágica. En esa atmósfera el narrador “reconstruye” su expedición al Africa como marinero del barco “El Dorado” y la experiencia de lo que podríamos llamar su encuentro con la “otredad”. Ese descubrimiento de lo “otro” de la civilización está abordado con un tono subjetivo, lento y melancólico, tan ajeno a los requerimientos de la linealidad del tiempo cronológico como el discurso del entenado. Cesare Pavese ha dicho que de esa novela de Conrad no se recuerdan los hechos sino más bien “el tenaz, desesperadamente fiel y pesaroso gusto de evocar”: “la presencia de ese otro lugar, de esa *memoria*, es tan intensa e inevitable que uno, en sustancia, cree estar en el ámbito encantado de un símbolo, de un mito” (Pavese, 1991).

---

<sup>61</sup> Esta relación con la novela de Conrad también ha sido sugerida por Díaz Quiñones (1992).

Por otra parte, Marlowe, el narrador de Conrad, representa un poco la figura opuesta de Robinson Crusoe. Robinson se deshace de su situación coyuntural de náufrago para, en una lógica de circularidad casi perfecta, recuperar sus raíces. El encuentro con lo "otro" no produce novedades en su subjetividad. Marlowe, en cambio, se transforma radicalmente a partir de su viaje a la selva y su encuentro con un hombre civilizado que vive entre los "salvajes" fascinado con el horror (Kurtz). Cuando retorna a la civilización, Marlowe se siente descolocado y no logra encontrar cabida en ese mundo: "Me encontré una vez más en la ciudad sepulcral, sin poder tolerar la contemplación de la gente que se apresuraba por las calles para extraer unos de otros un poco de dinero, para devorar su infame comida, para tragar su cerveza malsana, para soñar sus sueños insignificantes y torpes" (Conrad, 1996). Algo semejante le ocurre al narrador de la novela de Saer cuando vuelve a España:

"Más que las crueldades de los ejércitos, la rapiña indecente del comercio, los malabarismos de la moral para justificar toda clase de maldades, fue el éxito de nuestra comedia lo que me ilustró sobre la esencia verdadera de mis semejantes: el vigor de los aplausos que festejaban mis versos insensatos demostraba la vaciedad absoluta de esos hombres" (p. 132).

Marlowe decide que su destino es volver "a soñar la pesadilla hasta el fin", y el entonado afirma: "Conmigo, los indios no se equivocaron; yo no tengo, aparte de ese centelleó confuso, ninguna otra cosa que contar" (p. 166).

También el entenado decide convertirse en el eterno narrador de aquella experiencia con la tribu <sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Por otra parte, el narrador de Conrad, al igual que el entenado, se refiere a lo que podríamos llamar la incomunicabilidad de los recuerdos: “es imposible comunicar la sensación de vida de una época determinada de la propia existencia, lo que constituye su verdad, su sentido, su sutil y penetrante esencia. Es imposible. Vivimos como soñamos... solos” (1996).

## 6.2. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA MEMORIA.

Como ha observado la crítica (Bastos, 1990), *El entenado* plantea problemas en cuanto al carácter fidedigno de la memoria y el estatuto que asume el pasado en el recuerdo; problemas que aparecen reiteradamente en la obra de Saer y que deseamos comentar, desde el punto de vista filosófico, ya que están a nuestro juicio vinculados con ciertas premisas epistemológicas que se ponen en juego en el modo como esta novela elabora los materiales históricos.

Recordemos que el narrador plantea que los recuerdos son intransferibles: “Cada hombre”, dice el narrador “está encerrado en sus propios recuerdos como en un calabozo”. Como ha demostrado Ricoeur (2004), esa idea tiene una larga tradición en la filosofía: “la escuela de la mirada interior”. Una tradición que se refiere a la memoria en tanto *memoria personal*, lo cual es señalado a través del sentimiento de *mienneté* (calidad de mío) que tiene cada uno de su memoria. San Agustín fue el primero en tratar a la memoria como una experiencia eminentemente individual, privada e intransferible: “Mis recuerdos son sólo míos, me pertenecen y nadie los puede recordar como yo”, una postura que, como

señala Ricoeur, no se abre a la dimensión social, colectiva y pública de la historia.

Edmund Husserl sería quien lleva dicha tradición a su punto más alto. En *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente* (1928; 1959), la interiorización de la experiencia impide la existencia de un concepto como el de memoria colectiva. Husserl rompe el modelo intencional tradicional para describir la relación de la conciencia con el tiempo. Como en Kant, el tiempo es una forma de la intuición, pero la nota novedosa es que el tiempo no es *a priori* sino que es el resultado de un proceso constitutivo de la conciencia. Por eso, en la terminología de Husserl, no se puede distinguir el *noema*, el recuerdo, de la *noiesis*, el acto de recordar, ya que éste sería reflexivo en el sujeto que recuerda.

El segundo problema filosófico de la memoria se refiere a la separación existente, en el concepto de recuerdo, entre la impresión y el hecho. Esa sospecha es tan vieja como la filosofía, ya que siempre el recuerdo ha tenido el problema de ser, como observó Platón, la misteriosa “presencia de una cosa ausente”. Aristóteles ha resaltado que en el recuerdo está presente la impresión que algo ha dejado, pero no el hecho. Para Aristóteles, la memoria no es una sensación ni un juicio. Más bien, los sentidos dejan una impronta, una afección en el alma, y el recuerdo es lo

que logra evocarlos una vez pasada la sensación. Por eso, para Aristóteles (1987) la memoria pertenece a esa parte del alma llamada imaginación.

Aristóteles caracteriza a la memoria como afección (*pathos*), producida en virtud de una sensación en el alma y que genera una especie de pintura (*zograféma*). Su contribución a partir de Platón radica en ampliar la noción de la impronta platónica, "dibujo, inscripción (*graphé*)", de modo tal que ya no atañe a la afección meramente sino a una inscripción categórica que ha sido trascendental: el *phantasma*, para hacer referencia a ella misma, y el *eikós*, para hacer referencia a lo otro distinto de la inscripción. Según Ricoeur (2004), Aristóteles preserva un espacio de discusión digno de la aporía fundamental sacada a la luz por el *Teeteto* (369-68ac; 2004), es decir, la de la *presencia* de lo ausente. Si hay en la memoria algo análogo a una impresión o una pintura, ¿por qué razón la percepción de esto será memoria o recuerdo de algo distinto y no de esto mismo? Afirma Ricoeur: "Este enigma [la presencia de lo anteriormente percibido], esta conjunción entre estimulación (externa) y similitud (interna) permanecerá para nosotros como la cruz de toda la problemática de la memoria" (2004).

De ello se desprende el tercer problema que podemos encontrar en *El entenado* (y en general en la obra de Saer); problema que consiste en la intervención de la facultad imaginativa en los procesos de la memoria. Una larga tradición filosófica, de la que participan el empirismo inglés y el

racionalismo cartesiano, hace de la memoria una región de la imaginación, siguiendo a Aristóteles, y por ende la sitúa en el nivel inferior de la escala de los modos de conocimiento. Por otra parte, el "recuerdo-imagen" - fórmula mixta adoptada por Bergson (2006)- presenta un problema que Sartre expresó en su ensayo *Lo imaginario* (1980), donde afirma que el tipo de existencia del objeto representado por la imagen, en cuanto que es representado por la imagen, difiere en naturaleza del tipo de existencia del objeto aprehendido como real (Cf. Ricoeur, 2004: 77).

Bergson propone una memoria que consiste en la presencia de imágenes pasadas; el pasado se alarga en imágenes hasta el presente. En la medida en que el recuerdo sea *imagen*, como señala Sartre, no puede escapar del ámbito de la *imaginación* y de la función alucinatoria, lo cual le imprimiría cierta dosis de desconfianza a la memoria. En palabras de Ricoeur: "Una fenomenología de la memoria no puede ignorar lo que se acaba de denominar la *trampa de lo imaginario*, en la medida en que esta puesta en imágenes, que bordea con la función alucinatoria de la imaginación, constituye una suerte de debilidad, de descrédito, de pérdida de fiabilidad para la memoria" (2004: 78).

Dice el narrador de *El entenado*:

"sueño, recuerdo y experiencia rugosa se deslindan y se entrelazan para formar, como un tejido impreciso, lo que llamo sin mucha euforia mi

vida. Pero a veces, en la noche silenciosa, la mano que escribe se detiene, y en el presente nítido y casi increíble, me resulta difícil saber si esa vida ha tenido realmente lugar, llena de continentes, de mares, de planetas y de hordas humanas, o si ha sido, en el instante que acaba de transcurrir, una visión causada menos por la exaltación que por la somnolencia" (p. 180).

Este es el nivel de indeterminación con que aparece el estatuto del pasado en los recuerdos según *El entenado*. Y por eso, la posibilidad de una lectura que coloque a este texto en relación al intento de recuperar una determinada época histórica está completamente minada por el discurso del narrador.

### 6.3. LA ESCRITURA DEL RECUERDO.

Como hemos señalado, algunos elementos de *El entenado* remiten al modelo del relato de aprendizaje. En ese aspecto, cabe destacar que el narrador no sólo aprende algo de los indígenas, sino que además recibe la oportuna asistencia de una figura paterna, poseedora de un saber que le permite orientarlo en su camino por la “selva oscura”. Se trata de un religioso, el padre Quesada, quien desempeña una función de guía y de maestro, ya que le enseña a leer y escribir, otorgándole así la posibilidad de narrar su experiencia. Luego, el narrador dirá:

“Después, mucho más tarde, cuando ya había muerto desde hacía años, comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance” (p. 120).

El acto que justifica su vida es la escritura, puesto que de su experiencia en las Indias el narrador vuelve con una misión. El prisionero al cual la tribu toma cada año tiene, señala el narrador, asignado el papel de observar los rituales de la tribu para después relatar lo sucedido una vez de vuelta a su lugar de origen:

“De mí esperaban que 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 (...) querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador” (p. 162-3).

La escritura asume entonces, en esta novela, una función de algún modo redentora, ligada a la misión de dar testimonio de una experiencia. El narrador de *El entenado* presenta el acto de la escritura como un momento casi sagrado: es una actividad nocturna y solitaria que realiza de espaldas a su casa y a la imprenta. Como en Proust, hace falta abandonar el mundo, alejarse de él, para escribir lo vivido. Hay un movimiento claro de distanciamiento del mundo que en el narrador de Proust coincide con el descubrimiento de su vocación literaria; algo semejante sugiere *El entenado*.

En forma recurrente, el narrador describe su mano, la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, empeñándose en materializar con la punta de la pluma las imágenes que le manda la memoria. Las paredes blancas, la llama haciendo temblar su sombra en la pared, la ventana abierta a la madrugada silenciosa y los crujidos de la silla, son los elementos que configuran el “espacio de la escritura”, que queda delineado como el espacio desde el cual la conciencia narrativa, sumida en un estado que define como “somnolencia”, rememora y se deja llevar por las imágenes.

En su ensayo "Una imagen de Proust" (1998), Benjamin afirma que, en contraste con la temporalidad cuantitativa, mensurable de acuerdo al calendario y el reloj, el recuerdo parece colocarse a la orilla del camino por donde pasa el tiempo, distraído, descuidado, para asaltarlo. El "tejido" del recuerdo -o la escritura del "texto"- se repliega y despliega a la orilla del camino por donde pasan las horas, como si ese ejercicio sugiriera la eterna labor de Penélope. Siguiendo esa idea, podríamos decir que si la *reconstrucción histórica* consiste en pasar a lo largo de los acontecimientos, de modo longitudinal, el *trabajo de la rememoración*, contrariamente, supone un movimiento vertical, ya que se trata de "asaltar" el tiempo y narrar desde adentro de los acontecimientos, sin salirse de ellos, remontándolos desde su núcleo.

Por otra parte, ese tiempo sobre el cual se abalanza el recuerdo encendido como una mecha es un tiempo complejo, cualitativo. El acceso y la conformación de la imagen en el recuerdo, suponen, para Benjamin, una detención y una apertura del tiempo. De un solo golpe vienen al espacio de la escritura, la imagen, el azar, la materialidad y lo discontinuo. El tiempo propio del recuerdo es un tiempo en perpetuo reconfigurarse. Mientras que un acontecimiento vivido es finito, el acontecimiento recordado, recuperado en la imagen del tiempo pasado, recibe el tiempo que desborda la copa de la imagen: el *infinito*. Esta idea que Benjamin desprende de la obra de Proust está presente de algún modo en el narrador de *El entenado*, especialmente hacia el final,

cuando la narración ha cedido del todo y deja paso a los tres recuerdos deshilvanados que condensan su aprendizaje:

“Esos recuerdos que, asiduos, me visitan, no siempre se dejan aferrar; a veces parecen nítidos, austeros, precisos, de una sola pieza; pero, apenas me inclino para asirlos con un solo gesto y perpetuarlos, empiezan a desplegarse, a extenderse (...), y a medida que ese detalle crece otros detalles que estaban olvidados aparecen, se multiplican y se agrandan a su vez; muchas veces empiezo a sentirme un poco desolado y me digo que no solamente el mundo es *infinito* sino que cada una de sus partes, y por ende mis propios recuerdos, también lo es” (p. 166).

En esta novela se aprecia el íntimo vínculo entre la escritura y lo que hemos llamado el trabajo de la rememoración. Cuando Bergson afirma en *Materia y memoria*: “Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar” (2006), manifiesta toda la sutileza de su método: es mediante un “salto” como hay que salir de la acción y romper el círculo de la atención a la vida para entregarse al recuerdo en una especie de estado de sueño. A este respecto, la literatura, más que la vida cotidiana, está del lado de Bergson; la literatura de la melancolía –de la que Proust ha sido el más ilustre exponente–, realizaría ese movimiento de retirada, de salto hacia fuera de la esfera práctica y de las preocupaciones a corto plazo, para ir al encuentro de esos recuerdos que pueblan la conciencia soñadora (Cf. Ricoeur, 2004: 561).

Cabe repasar los rasgos más salientes de la concepción bergsoniana del tiempo: La percepción nos introduce de entrada en la *materia*; la memoria nos introduce de entrada en el *espíritu*. El pasado *es*, en el sentido pleno de la palabra (se confunde con el ser en sí o con el inconciente). Pasado y presente no designan dos momentos sucesivos, sino que co-existen; hay un presente que no cesa de pasar, y hay un pasado que no cesa de ser, eternamente, en todo momento. De ese pasado, virtual, la memoria actualiza los recuerdos, pero no hay que creer que esas imágenes que se actualizan se contentan con calcar y reproducir, pues lo que coexistía en lo virtual, deja de coexistir en lo actual, y se distribuye en partes no sumables, cada una de las cuales retiene el todo, pero bajo un determinado aspecto o *punto de vista* (Deleuze, 1987). Así, como afirma Bergson: “El esfuerzo de la rememoración consiste en convertir una representación esquemática, cuyos elementos se interpenetran, en una representación llena de imágenes, cuyas partes se *yuxtaponen*” (2006). Consideramos que dicha imagen resulta particularmente elocuente para pensar la estructura narrativa de *El entonado*.

Por último, debemos añadir que Benjamin (1998) también relaciona la operación recolectora de la memoria con la recuperación de *lo que queda del sueño*. El entonado dice que sus recuerdos afloran en un estado de somnolencia. En ese estado, los recuerdos le traen imágenes que se salen del tiempo, que son como *epifanías* que lo sacan del mundo durante unos instantes, y a través de las

cuales su vida adquiere un verdadero sentido, un sentido que el contexto – connotado como algo mediocre- no podría darle:

“Es un momento luminoso que pasa, rápido, cada noche, a la hora de la cena y que después, durante unos momentos, me deja como adormecido. También es inútil, porque no sirve para contrarrestar, en los días monótonos, la noche que los gobierna y nos va llevando, como porque sí, al matadero. Y, sin embargo, son esos momentos 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” (p. 138-9).

El acto de la escritura del recuerdo lo sacaría del tiempo insensato de la historia; y esos momentos, aunque no alcanzarían para redimir el devenir que fluye siempre hacia la nada, sostienen el deseo y el sentido de escribir.

Benjamin (1998) decía que en la obra de Proust aparece “una idea elegíaca de la dicha”, una idea que también podríamos llamar eleática, ya que, mediante la escritura, el narrador aspiraría a transformar la existencia en un “bosque encantado del recuerdo”, confiando en que, tras ese umbral, lo esperan “la eternidad y la ebriedad”. Esa función redentora de “la escritura del recuerdo” asoma en la novela de Saer. Como si sus recuerdos tendieran un puente entre la vida física y el misterio cósmico, el entonado alcanzará la plenitud recreando aquellos días, como dice en las últimas líneas: “en una pieza blanca, a la luz de las velas ya casi consumidas, balbuceando sobre un encuentro casual entre, y con, también, a ciencia cierta, las estrellas”. Esas estrellas que encarnan, como dijo al principio, la “incandescencia eterna”.

## **CAPÍTULO 7**

### ***LA OCASIÓN***

## 7.1. REALISMO Y REDUCCIÓN RETROSPECTIVA.

*La ocasión*, a diferencia de *El entonado*, es una novela que sí establece, en ciertos aspectos, una relación con la novela histórica y con la novela realista. Los tres elementos vinculados a ellas que saltan a la vista en *La ocasión* son: la reconstrucción histórica, la representatividad social de los personajes, y la elección de un narrador extradiegético, omnisciente y que, a diferencia del narrador de *Glosa*, tiende a “invisibilizarse” como hacían sus antecesores.

En cuanto al primer elemento, la reconstrucción histórica, *La ocasión* da cuenta, con referencias claras y precisas, de las transformaciones que se fueron registrando en el territorio correspondiente a la provincia de Santa Fe a partir de la creciente llegada de colonos extranjeros en la segunda mitad del siglo XIX, un fenómeno ampliamente documentado por el historiador Ezequiel Gallo en *La pampa gringa. La colonización agrícola en Santa Fe 1870-1895* (1983)<sup>63</sup>. Allí, el historiador explica que en junio de 1853

---

<sup>63</sup> Gallo afirma que, según el censo de 1887, “en el corazón de la región cerealera (Las Colonias Castellanos) había más italianos que argentinos. Por aquella época, en 34 de los 106 distritos en que se hallaba dividida la provincia, los italianos superaban en número a los pobladores nativos.” Gallo señala: “Y el censo nacional del año 1895 registraba un número de 44.903 agricultores en la campaña santafecina. De éstos, la gran mayoría eran inmigrantes europeos,

se había establecido un contrato entre el gobierno santafesino y un empresario salteño, Aarón Castellanos, cuyo objetivo era impulsar la llegada de familias europeas para fundar colonias agrícolas. No hubo ningún otro país que recibiera una cantidad tan grande de inmigrantes en tan poco tiempo. El gaucho, rehén del latifundio terrateniente consolidado por el régimen rosista -y perseguido por las levas militares que lo confinaban a la frontera-, comenzaría a ser un prototipo en vías de extinción, en contraste con los extranjeros que arrivaban a la pampa a construir la nueva Argentina.

La novela de Saer transcurre en tiempos de la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874), en plena época de organización del Estado-nación. Bianco, el protagonista, es un misterioso ocultista que hasta 1855 vivía en Inglaterra y se hacía llamar Burton; más tarde, tras una temporada en Prusia y otra en Francia -donde es abucheado durante una de sus demostraciones de "poderes telepáticos" en un teatro-, se traslada a Italia y comienza a trabajar para el gobierno argentino. A cambio de la entrega de títulos de propiedad de campos en la llanura, Bianco desempeña la tarea de convencer a campesinos italianos de radicarse en nuestro país. Con esos títulos de propiedad en mano, llega a la Argentina en 1864 y comienza a dedicarse a la ganadería. Pero no es ese el único negocio que

---

sólo 7012, o sea el 15,5 por ciento del total, habían nacido en la Argentina y es muy probable que casi todos hayan sido hijos de inmigrantes europeos" (1983).

emprende; también se asocia con un miembro de la oligarquía local (Garay López) para importar alambre de Alemania y vendérselos a los ganaderos de la región para que empiecen a alambrar sus campos. El rápido y exitoso desempeño comercial de Bianco en la Argentina y el pragmatismo con que lo encara, hacen que este extraño personaje evoque un poco la figura del extranjero advenizo que aspira a enriquecerse velozmente.

Por otra parte, el narrador describe a todos los personajes secundarios como “tipos”: muchos de ellos no tienen nombre propio sino que son denominados simplemente “el Español”, “el Calabrés”, “el vasco”, etc. Y también deja claro a qué sectores sociales representan dichos personajes: la familia de Garay López pertenece a la oligarquía criolla<sup>64</sup>; la familia de Gina y la del Calabrés representan al común de los inmigrantes, los inmigrantes pobres, mayoritariamente italianos; y Waldo y su familia representan a los pobres “locales”, de origen mestizo. La insistencia en el “código referencial (Barthes, 1980b) se aprecia asimismo en la representación del espacio, donde pueden verse numerosas marcas de “color local” (la fonda, la pulpería, el rancho, etc.). Esa insistencia del código referencial –que según Barthes se distingue por las referencias específicas a objetos culturales y al

---

<sup>64</sup> En “Discusión sobre el término zona”, uno de los argumentos de *La mayor* (1953), se alude a los orígenes de la familia Garay, cuyos miembros sostienen descender del fundador de la ciudad, y a la cual pertenecen, ya en el siglo XX, los mellizos Garay: Pichón y el Gato.

saber estereotipado- es, justamente, tan estereotipada que linda con lo paródico.

Ello se advierte con claridad en la cuarta parte de la novela, en la cual el narrador relata la historia de Waldo. Allí se cuenta la historia de una familia que parece encarnar lo que la Generación del 37 consideraba la "barbarie". El carácter bizarro del personaje, "el tape Waldo", hijo del incesto y el parricidio, que luego se convierte en un adivino de pueblo que profetiza en octosílabos (como los versos de José Hernández), no deja dudas acerca del registro paródico, que podría pensarse por ejemplo en relación con las novelas de Eugenio Cambaceres. En esta historia abundan las animalizaciones de esos personajes supuestamente "autóctonos", remedando un tono sórdidamente naturalista y decimonónico que apela a lo "patológico": Waldo es una "criatura oscura y gordinflona", "traspapelada entre los perros", "con una boca grande de sapo que nunca cerraba del todo"; su familia es descripta como "un montón de larvas oscuras y exangües reptando en la llanura vacía"; de su hermana se dice que "su cuerpo evocaba el de una rana"<sup>65</sup>.

Ahora bien, hay una dimensión de la novela que se aparta de lo descripto y se vincula con la novela psicológica. Como se aprecia en la frase con la cual el

---

<sup>65</sup> En el relato de la historia de Waldo el narrador omnisciente no parece "neutral" sino que introduce matices claramente valorativos e ideológicos: "Es difícil comprender cómo se saben las cosas en la llanura. En leguas y leguas a la redonda apenas si hay un puñado de casas dispersas, no, no, decir, olvidadas, en la tierra chata, apenas, únicamente, para los indios y el ganado" (p. 177). La afirmación de que la llanura es aceptable "únicamente para los indios y el ganado" parece reproducir la ideología de los escritores de la Generación del 37.

narrador da inicio al relato (“Llamémoslo nomás Bianco”), la trama de la historia está construida, ante todo, en función del desarrollo de su protagonista; es decir, *La ocasión* gira en tono a un personaje central: Bianco. El narrador no pone a disposición del lector información acerca de lo que siente o piensa ningún otro personaje salvo Bianco. La información sobre la subjetividad de los personajes secundarios está restringida por el foco del narrador, que casi siempre se vale del discurso indirecto libre, adoptando la perspectiva de Bianco. A partir de esta focalización interna en el protagonista, se despliega el conflicto que plantea la novela, un conflicto que no tiene nada que ver con el contexto histórico-social: los celos.

Los celos de Bianco funcionan como motor del desarrollo de la intriga. Y ese conflicto subjetivo que propone la novela da como resultado un tipo de relato que no presenta el ritmo propio de las novelas realistas. En la línea temporal del relato primario (1870-1871) no ocurren, en realidad, demasiadas cosas, ya que hay un predominio de la descripción del mundo psicológico de Bianco por sobre la narración de acciones. Analicemos la estructura episódica de la trama para verlo con más claridad.

En la primera parte (1988, p. 9-59), que transcurre en 1870, el narrador presenta a Bianco y expone todos los puntos fundamentales de su historia. Para ello, el relato abandona el presente y se remonta hacia atrás. Con esa *analepsis* se narra el pasado de Bianco en Europa, la escaramuza con los positivistas que lo

abuchearon en un teatro de París, su llegada a Italia, y su intención de venir a la Argentina para dedicarse a la refutación de la concepción materialista de dichos positivistas. Recién al final se retorna a la línea temporal del relato primario, donde tiene lugar el episodio en el que encuentra a su esposa, Gina, conversando con su amigo Garay López, y se despierta en él la sospecha de una traición. En resumen, lo único que ocurre en la línea temporal del relato primario es ese episodio que desata el conflicto de los celos.

La segunda parte (p. 61-102) transcurre seis años antes de la línea temporal del relato primario. Esta segunda analepsis se remonta al momento en que Bianco acaba de llegar a la Argentina, 1864. En esta parte se desarrolla la evolución de la relación entre Bianco y Garay López, por un lado, y la evolución de los negocios de Bianco en la Argentina, por otro. En este segmento narrativo aparecen muchos de los datos que contribuyen a la reconstrucción del contexto histórico; dichos datos están consignados en los diálogos que Bianco mantiene con Garay López y con otros personajes como el Español, quienes le brindan la información necesaria para llevar adelante sus negocios. Al mismo tiempo, en el desarrollo de su relación con Garay López, se sugiere un componente de “seducción” que se esboza en el tipo de vínculo que mantienen, ligado al cortejo

<sup>66</sup>. Esta parte termina con una carta en la que Bianco le anuncia a Garay López

---

<sup>66</sup> Sobre el componente de seducción en la relación entre Bianco y Garay López, veáse “Presencia de los celos en *La ocasión*” (2002) de Jorgelina Corbatta.

que se va a casar con Gina, una adolescente que es hija de un humilde inmigrante italiano, un albañil.

La tercera parte (p. 113-162) retoma la línea temporal del relato primario, y en ella se desarrolla centralmente la relación de Bianco con Gina. Sin embargo, ese desarrollo no está dado por el relato de acciones o acontecimientos ocurridos en el presente del relato, sino a través de sucesivas analepsis. Bianco, obsesionado por sus celos, comienza a recordar y resignificar distintos momentos de la relación con Gina: el momento en que se conocieron y él le pidió su mano al padre de ella; el momento en que se casaron; el momento en que se fueron de luna de miel a Buenos Aires y se hospedaron en la casa de Garay López, etc. En esta parte, los lineamientos de la novela realista parecen evaporarse para dar lugar a un tiempo exclusivamente psicológico, en el que el problema filosófico de la incognoscibilidad del "otro" (el ser amado, en este caso Gina) es el tema central. Recién al final se retoma la línea temporal del relato primario, para narrar una escena en la que Gina le cuenta a Bianco que está embarazada. Esta información le da una densidad aún mayor al conflicto de los celos, ya que, para Bianco, aquel episodio en que encontró a su esposa en una actitud sospechosa con Garay López, podría haber tenido como efecto el hecho de que Gina esté esperando un hijo que no sería suyo sino de su amigo.

La cuarta parte (p. 163-186) parece en principio un relato incrustado. Se trata de la historia de Waldo, que ya hemos mencionado, y que también ocurre

por fuera de la línea temporal del relato primario, dado que el narrador introduce una nueva analepsis que se remonta a 1854 para contar la historia de la familia del tape y los sucesos a partir de los cuales Waldo se convierte, con el correr de los años, en un adivino que deambula por los pueblos acompañado por su hermana y un Sargento, ofreciendo a los lugareños su servicio de adivinación profética. Esta parte correspondería a una analepsis mixta respecto del relato primario, dado que la historia de Waldo empieza en 1854 pero termina en el presente, cuando el Sargento decide que ya han explotado suficientemente las posibilidades del campo y deben comenzar a ofrecer ese servicio en las ciudades.

Entonces, lo que parecía un relato incrustado es en realidad la presentación del personaje con el que el protagonista se encuentra en la quinta parte (p. 187-245). Esta parte retoma la línea cronológica del relato primario, y en ella están concentrados prácticamente todos los acontecimientos que ocurren en el tiempo presente de la historia. Es como si el narrador, habiendo terminado de plantear en forma estática y retrospectiva todos los elementos del conflicto de Bianco (su pasado en Europa –primera parte-, su relación con Garay López y sus negocios en la Argentina –segunda parte-, su relación con Gina –tercera parte-, y la existencia de un adivino al que visitará –cuarta parte-), dedicara la última parte a relatar las acciones que llevan al desenlace.

Dichas acciones son las siguientes: 1) La vista de Bianco al adivino Waldo, la profecía del tape y, en ese marco, el tercer y último encuentro casual del protagonista con el Calabrés. 2) El viaje de Garay López a Santa Fe y su visita a la casa de Bianco y Gina; visita en la cual Garay López desea confesarle a su amigo que se ha contagiado fiebre amarilla, pero no se anima. 3) La posterior visita de Bianco a la casa de los Garay López, donde el protagonista, obnubilado por sus celos y esperando que su amigo confiese la traición, no advierte la obviedad de que éste está por morir y no le da importancia a lo que escucha cuando Garay López le cuenta que tiene la peste y que la epidemia se extiende porque está contagiando a todo el mundo. 4) La muerte de Garay López. 5) El encuentro de Bianco con Juan, el hermano de Garay López, y su decisión de asociarse comercialmente con ese personaje que –en contraste con la delicadeza y la amplia formación cultural de su hermano- encarna los aspectos violentos e inescrupulosos de los terratenientes de la oligarquía local.

Finalmente, hay una coda de cuatro páginas, titulada “Envío”, que cierra el ciclo de un personaje secundario, el Calabrés, un italiano pobre que ha venido con Bianco en el barco. En el primer encuentro casual de Bianco con este personaje, el Calabrés le había contado que su familia todavía estaba en el puerto. En el segundo encuentro, le había contado que su familia se había vuelto a Italia porque “no alcanzaba para todos”. Y en el tercero, le había contado que quería consultar al tape Waldo para saber si debía volverse él

también a Italia. “El envío” es el relato de esa consulta, como una parábola, en la que los pobres no parecen encontrar ninguna respuesta a sus preguntas.

Debemos destacar que el enigma en torno al cual gira la intriga de la trama del relato, queda irresuelto. La sospecha de Bianco con respecto a que Garay López sería el padre de esa criatura que Gina lleva en su vientre, queda opacada por la llegada de la epidemia de fiebre amarilla <sup>67</sup>, que marca el final de la novela y hace pasar a segundo plano la cuestión del embarazo. *La Ocasión* termina “justo” antes de que ese niño nazca. Como Flaubert en *La educación sentimental*, Saer prepara a lo largo de toda la novela la expectativa de un acontecimiento que debe producirse pero nunca se produce. Asimismo, como hemos podido observar, la principal característica formal de esta novela es que presenta una marcada *reducción temporal retrospectiva*, ya que casi todo lo que en ella se relata sucede en el pasado y no en la línea temporal del relato primario, como prueba la abundante presencia de analepsis que hemos comentado.

---

<sup>67</sup> Con respecto a la epidemia de fiebre amarilla que Garay López propaga, vale la pena destacar que *La ocasión* desarrolla un núcleo argumental que había aparecido en el relato “A medio borrar”: allí Pichón Garay menciona que el Gato solía contar una historia “sobre un hermano de nuestra bisabuela que era interno en un hospital de Buenos Aires cuando la fiebre amarilla y que según el Gato hizo abandono de la guardia por miedo al contagio y se apareció en la ciudad, en la casa de nuestro tatabuelo”, y “según el Gato había traído la peste con él y murió a los cuatro días, sembrando la peste” (1982: 34-35).

## 7.2. LA FIGURA DEL CELOSO.

Ahora analizaremos el desarrollo del conflicto de los celos. Si bien el personaje de Bianco puede ser interpretado en clave histórico-realista, no es simplemente un inmigrante europeo que logra insertarse con éxito en la economía local, sino también un celoso obsesivo cuyos pensamientos tienden a la retrospección; así, el “tiempo psicológico” del protagonista se impone poco a poco sobre el hilo narrativo y lentifica el ritmo del relato.

En la primera parte de la novela se observa una anticipación metafórica de ese conflicto subjetivo que habrá de afectar de manera progresiva el desarrollo de la trama. Bianco está parado, recordando, en medio de la llanura: “Inmovilizado en medio de la llanura, Bianco escruta el horizonte”. Y luego, incomprensiblemente, ve una tropilla que corre y decide intentar atraparla. Bianco corre tras la tropilla “con la intención descabellada de detenerla, apropiársela, domesticarla”, pero la imagen de los caballos se pierde más allá del horizonte y así:

“revela la naturaleza insidiosa de su aparición fugaz y problemática, tan inasible ya para la experiencia que su pasaje definitivo a *los manejos caprichosos e inverificables de la memoria*, no hará sino disminuir sus pretensiones de realidad” (p. 36).

Eso que sucede con la imagen de los caballos será también lo que sucederá con el episodio que desencadena los celos. Aquella tarde de fines de agosto de 1870 en la que abrió la puerta de su casa y se encontró con una escena sugestiva entre su esposa y su amigo, desatará en Bianco una obsesión por descubrir una verdad inverificable. Una escena breve y pasajera en la que ha visto en el rostro de Gina “una expresión de placer intenso”, “una profunda chupada a un grueso cigarro” y “una sonrisa malévola” (p. 39), se convierte desde entonces en una imagen imborrable: la imagen que “se ha incrustado, brutal, en la memoria de Bianco” (p. 41), y que a lo largo del relato estará sometida a los manejos caprichosos del recuerdo y de la imaginación.

En *Proust y los signos* (1999), Deleuze señala que la figura del celoso es el ejemplo perfecto de que la búsqueda de la verdad no es una empresa desinteresada, sino que comienza con la violencia de un “signo” que le arrebató la paz al sujeto. Para que haya un problema de la razón, sería menester que exista un dominio que escape a la razón y la ponga en cuestión; ese dominio es, según Deleuze, la pasión. La regla general de la pasión del celoso es la repercusión de la afección en la imaginación, y que de ello surja una reflexión. Pero, como sugería Hume, las pasiones son movidas por grados de vida y fuerza inferiores a la creencia y no dependen de la existencia real de sus objetos (Cf. Deleuze, 1986a).

Bianco comprende que no tiene ningún medio “para inducir a Gina a decirle la verdad”, y por otra parte se da cuenta de que “nunca tendrá el coraje necesario para preguntarle directamente lo que desea saber con tanta fuerza”. Entonces, se propone develar la verdad por sí mismo, interpretando los signos que Gina emite. Por ello, consideramos que Saer retoma en *La ocasión* algunos temas de Proust en *La prisionera* y *Albertina desaparecida*, los tomos V y VI de su gran obra, pero los desarrolla en una clave más bien cómica. También Bianco es un personaje al que se le abre un mundo en el que nada parece inmediatamente comprensible y donde, desde siempre, la evidencia es un engaño. Un mundo extraño, opaco e impenetrable, donde todo requeriría ser tratado como objeto de investigación. Pero es el rostro del amado aquello que principalmente debe ser develado, puesto que sería allí donde asoman los signos ambiguos y escurridizos que ocultarían la “verdad”:

“A veces, en los ojos de Albertine, en el brusco arrebatado de su tez, sentía yo como un rayo de calor pasar furtivamente en regiones más inaccesibles para mí que el cielo, y donde evolucionaban los recuerdos de Albertine, desconocidos para mí” (Proust, 1995).

Para el celoso, la verdad se manifiesta en signos involuntarios. El celoso busca en el rostro de su amado algún signo que le permita confirmar que le está mintiendo. Afirma el narrador de *La ocasión*, refiriéndose al rostro de Gina:

“Desde hace un tiempo esa cara es para él un territorio desconocido, inextricable, en el que busca, con ansiedad bien disimulada, *signos*, por ínfimos que sean, que le permitan orientarse, saber algo acerca de la región interna que vive y se agita detrás de ese territorio” (p. 115).

Según Deleuze, Proust sugiere que el ser amado contiene “mundos inaccesibles”. Y los signos involuntarios expresarían esos mundos que excluyen al amante, mundos que el ser amado no quiere hacerle conocer. Los signos amorosos esconden lo que expresan, es decir, el origen de mundos desconocidos, de acciones y pensamientos desconocidos que les otorgan un sentido. Así, los signos le tienden al celoso una *trampa*: lo invitan a buscar su sentido en el objeto que los causa o emite. Y el celoso no puede evitar ponerse a interpretar, aspirando a descifrar los signos a través de los cuales la verdad se *traiciona*. Bianco tiene “la convicción de que el deseo de Gina es independiente, autónomo del suyo”, y trata de develar ese mundo, pero los ojos de Gina “no traicionan nada de aquello que él quisiera saber” (p. 40).

Por otra parte, Deleuze (1999) señala que también hay en Proust una vinculación fundamental entre los celos y la homosexualidad. Los celos no implicarían solamente la intención de develar esos mundos inaccesibles envueltos en el ser amado (mundos en los que otros, semejantes al celoso, pueden ser elegidos), sino también el descubrimiento del mundo más incognoscible que puede encarnar el punto de vista del propio amado, y ese

mundo se desarrollaría en su serie homosexual. Deleuze agrega que la de Proust no es una homosexualidad global y específica, en la que los hombres remiten a los hombres y las mujeres a las mujeres en una separación de dos series, sino una homosexualidad local y no específica, en la que el hombre busca lo que hay de hombre en la mujer, y la mujer, lo que hay de mujer en el hombre, y esto en la contigüidad separada de los dos sexos como objetos parciales.

Esa problemática proustiana también se sugiere en *La Ocasión*, con un tono de comedia, ya que no sólo se insinúa una relación por lo menos ambigua entre Bianco y Garay López, sino que además se señala que Bianco ve lo que hay de mujer en Garay López y lo que hay de hombre en Gina:

*“Parecían hechos de la misma sustancia, la misma pasta elástica, juvenil y nerviosa que había sido amasada de una sola vez y después repartida en dos mitades iguales para darles forma y soltarlos al mundo, llevando siempre la marca del origen común, e incluso la diferencia de sexo parecía borrarse, ya que si la abundancia gestual, los tonos agudos y afectados y los suspiros de Garay López tenían algo de femenino, la estatura de Gina, sus manos un poco huesudas eran como los residuos masculinos de su persona y, como si combinaran en un espacio común esos excedentes andróginos, parecían equilibrarse y complementarse uno al otro” (p. 152-3).*

Dicho pasaje reviste un especial interés porque, en Proust, en el infinito de los amores estaría el Hermafrodita original, que sería la fuente de la que emanan constantemente las dos series homosexuales divergentes, Sodoma y Gomorra (el secreto del amante sería el secreto de Sodoma, y el de la amada, el de Gomorra). En Proust, señala Deleuze: “El Hermafroditismo inicial es la ley

continua de las series divergentes; de una a otra, vemos constantemente como el amor engendra signos, que son los de Sodoma y Gomorra” (1999: 85).

A lo señalado por Deleuze se podría añadir que una de las mayores contribuciones proustianas a la novela psicológica sería haber puesto en evidencia que el intento del celoso por develar los mundos incognoscibles del otro no rompe nunca el círculo infernal que forma el yo consigo mismo. No habría intersubjetividad en la pasión del celoso <sup>68</sup>; y por ello el ser amado acaba siendo simplemente una cámara de ecos donde sólo resuena el yo: un espacio vacío, dócil, apropiado, donde lo que se despliega es siempre la subjetividad del celoso y el amado brilla por su ausencia. Proust ha extremado esa lógica casi hasta el absurdo en el cual no importaría la muerte del amado:

“Así de interminables son los celos, pues incluso cuando el ser amado, ya muerto, por ejemplo, no puede provocarlos con sus actos, ocurre que, posteriormente a todo hecho, *los recuerdos se comportan* de pronto en nuestra memoria *como hechos*; unos recuerdos que no habíamos aclarado hasta entonces, que nos habían parecido insignificantes, basta nuestra propia reflexión sobre ellos para darles, sin ningún hecho exterior, *un sentido nuevo y terrible*. No hace falta ser dos, basta estar solo en nuestro cuarto, pensando, para que se produzcan nuevas traiciones de nuestra amada, aunque haya muerto” (Proust, 1995).

En la medida en que todos los recuerdos del protagonista de *La ocasión* vienen movilizados por los celos “proustianos”, todos tienden a expresar

---

<sup>68</sup> Es sintomático que, en este infierno de los celos, los únicos momentos de descanso para Marcel son aquellos en los que ve a Albertine dormida, como le sucede a Bianco. En toda la *Recherche* no hay quizá otro instante de placer en el amor.

exactamente lo mismo: la confirmación de lo que el celoso sospecha; y por eso Bianco no puede disimular cierto placer autocomplaciente cuando cree constatar la traición:

“imágenes fragmentarias y casi olvidadas, empiezan a cobrar *un sentido nuevo, imprevisto y desde luego irrefutable*” (p. 120).

“ese recuerdo enterrado viene más bien a confirmar sus sospechas y a darle *sentido* a muchos hechos dispersos y heterogéneos que flotan en su interior” (p. 124)

Siguiendo esta hipótesis de lectura, cabe destacar que Gina es un personaje más bien chato <sup>69</sup>, a quien Bianco, en sus pensamientos, asocia a la animalidad (como en el pasaje donde homologa el instinto de Gina al de los caballos) y a la rusticidad de la materia (como cuando concluye que “Gina es la trampa que le tiende la materia”, p. 132). En *Albertina desaparecida*, Proust dice de los intelectuales: “La mujer mediocre a quien uno se asombraba de verlos amar les enriquecía el universo mucho más de lo que pudiera hacerlo una mujer inteligente”. La mujer mediocre sería, para Proust, más rica en signos que la mujer inteligente, puesto que su incapacidad para formular juicios inteligibles o poseer un pensamiento coherente, hace que este tipo de mujer no comunique nada y, al mismo tiempo, no cese de producir signos cuyo sentido al celoso le será preciso descifrar.

---

<sup>69</sup> Cabe señalar que ninguna novela de Saer tiene como protagonista a una mujer, y que en general los personajes femeninos están tratados “exteriormente”.

Dentro de la tradición literaria argentina podemos encontrar una serie de textos donde la amada se transforma en una suerte de “entelequia” que le permite al narrador acceder a otro tipo de experiencia que ya no tendría que ver con lo amoroso, sino que sería en todo caso de índole metafísica, filosófica o existencial. Ricardo Piglia (1996) ha señalado que en *Museo de la novela eterna* de Macedonio Fernández, la mujer perdida “desencadena el delirio filosófico” y posibilita que se construyan complejos razonamientos y mundos alternativos. Algo semejante se puede apreciar, según Piglia, en el cuento “El aleph” de Borges, en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal y en *Los siete locos* de Roberto Arlt. En esa línea, se podría leer *La Ocasión* como una novela que parte del tema de la incognoscibilidad del ser amado, pero llega a través de él (siempre en clave cómica, como “El Aleph” de Borges) a un “delirio” existencial que trasciende el tópico amoroso y roza lo metafísico <sup>70</sup>.

De hecho, al convertir a Gina en “la trampa que le tiende la materia”, Bianco hace devenir el tema de los celos hacia lo que al principio se había planteado como el problema central de la subjetividad del protagonista: Bianco es un personaje obsesionado con la idea de que el Espíritu es superior a la materia, un personaje que considera que “la materia es un residuo excremental

---

<sup>70</sup> Como reafirmando que la alianza entre los hombres pasa por el “espíritu”, en *La ocasión* también se dice que el casamiento de Bianco le inspiraba a Garay López “un escepticismo remoto y aéreo” porque, según él, “el pensador y el artista no son aptos para formar una familia, artistas y pensadores son ya entre ellos una familia, se fecundan mutuamente y engendran, según sus propias palabras, esa progenie impalpable e imperecedera que son las obras del *espíritu*” (1988: 141).

del espíritu”, y cuyo objetivo principal en la vida era encontrar un lugar tranquilo –como podía ser la pampa argentina- para dedicarse a llevar a cabo su refutación de la concepción materialista de los positivistas que lo habían humillado en París. Esa esperanza se ve frustrada, ya que en lugar de lograr demostrar la primacía del espíritu sobre la materia, queda atrapado en su espíritu hasta el punto de que en un momento piensa: “Esto ya no es ni pensamiento pragmático ni pensamiento puro sino delirio” (p. 160).

### 7.3. LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD.

Retomando la cuestión de la relación de *La ocasión* con la novela histórica, planteada al inicio de este capítulo, analizaremos con mayor detenimiento algunos elementos. En principio, sobre la tradición de la novela histórica, debemos mencionar que ha sido, por excelencia, el género del nacionalismo. En el siglo XIX europeo, la omnipresencia de la historiografía atrajo hacia sí a todas las disciplinas y discursos, que tendieron a tornarse históricos para esclarecer sus contenidos. A su vez, la consolidación de ese sentido histórico fue paralela a la gestación del concepto de nación. La nación pasó a constituir el foco de todas las prácticas culturales, y su imagen fue articulada mediante la representación textual de otras épocas (Hutcheon, 2006).

En tal sentido, los relatos nacionales del siglo XIX giraron en torno a tres objetivos primordiales: conferir autoridad cultural, proporcionar un sentimiento de continuidad entre el pasado y el presente a través de modelos narrativos teleológicos, y legitimar los contenidos ideológicos propios del poder estatal (Ibíd). En definitiva, las novelas históricas, como paradigma del credo nacional, se orientaron a trazar los contornos de una identidad que emulaba el monoculturalismo y el monolingüismo del aparato político. Ciertamente, esa

perspectiva enfatiza la supuesta homogeneidad cultural de los miembros de una nación y, en su versión extrema, postula la existencia de un “ser” nacional.

En este plano, *La ocasión* es una novela que parece responder a objetivos ideológicos contrarios a los de la novela histórica decimonónica. Si hay algo que está puesto en crisis en esta novela es la identidad. De Bianco, su protagonista, se dice que ha pasado por muchas “identidades diferentes” y ninguna ha bastado “para disolver el coágulo central de sombra que lo constituye” (p. 220). También, que “a fuerza de querer confundir al mundo en lo relativo a sus orígenes, está terminando por confundir él mismo sus orígenes”. También, que al arrancarle “la máscara de París, creyendo descubrir su verdadera cara, dejaron en su lugar un agujero negro”. También, que es un sujeto con “indeterminaciones de varios órdenes, natales, raciales, lingüísticas”, y que Garay López tiene la costumbre de hablarle en distintos idiomas, puesto que se ignora cuál sería la “lengua materna” de Bianco.

La mirada que *La ocasión* proyecta sobre esos años inmediatamente previos a la llamada Conquista del Desierto y a la Organización Nacional iniciada en 1880, trasunta un pesimismo que podría vincularse con las ideas de Ezequiel Martínez Estrada. La Generación del 37 soñaba que la Constitución daría a luz una Nación en el desierto. Pero, para Martínez Estrada (2001), los “pecados” de la Argentina se hallarían en los orígenes de su identidad cultural, que no pudieron dar lugar a otra cosa que a una sociedad de la impostura,

elaborada a partir de la imposición de la cultura europea. La Argentina sería, en esos términos, un país cuya población cree que *sigue* siendo europea, aunque un irreversible accidente la haya hecho naufragar en las costas rioplatenses. En *Una modernidad periférica* (1988), Sarlo observa que, para Martínez Estrada, la cultura argentina es una cultura de importación y trasplante que se hunde en el vértigo de un sistema de espejos deformantes “en cuyo fondo anida lo siniestro de la máscara”. Algo semejante parece ocurrirle al protagonista de *La ocasión*. Hacia el final, Bianco se para ante el espejo y siente que “las máscaras se apelmazan contra su cara”, que “la deforman, la borran, la vuelven mera materia perecedera y residual”, y que allí “donde estaba su cara queda un agujero negro, que él va llenando poco a poco con *títulos de propiedad*, con *ganado*” (p. 110).

Bianco desespera porque no le es posible recuperar aquello que en el pasado definía su identidad: su entrega a las cuestiones del Espíritu y sus poderes telepáticos. Tampoco logra reconocerse del todo en ese presente de prosperidad económica, que le ocupa todo el tiempo en asuntos materiales, ligados a sus negocios. Y para colmo, tampoco puede reconocerse en el futuro que representa el embarazo de su esposa, ya que duda de ser el padre de ese bebé.

Se podría comparar esta novela con los mitos de la patria en los textos de Borges, quien sintió antes que Saer la atracción de poetizar los orígenes y refigurar algunas de las escenas fundacionales de la tradición literaria argentina. En "El Sur" (1944) e "Historia del guerrero y la cautiva" (1949), el mundo bárbaro imanta a quienes pueblan el espacio urbano y letrado. Dahlmann y la cautiva son conquistados por el magnetismo que ejerce sobre ellos la dimensión simbólica de la barbarie. La cautiva inglesa regresa a la toldería arrebatada por "un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón" (1992), y Dahlmann, el pastor que desembarcó en Buenos Aires en 1871, siente que morir en una pelea a cuchillo puede ser "una liberación, una felicidad y una fiesta" (1993). Los personajes de Borges parecen haber salido airoso de su viaje al pasado. Logran conquistar una identidad en la cual el mundo bárbaro y el mundo civilizado se reconcilian. No hay en esos textos de Borges un tratamiento irónico del sentido épico de lo experimentado por los personajes. Borges construye, a su modo, una épica de lo nacional. Saer construye una anti-epopeya, en la cual la identidad de Bianco queda reducida a la posesión de tierras y de ganado.

En otro orden de cosas, cabe mencionar que la investigación histórica ha mostrado que en la Argentina de 1810 no había "sentimientos nacionales" (Chiaramonte, 1997) y que la nación fue un proyecto construido por el Estado moderno (Halperín Donghi, 1987; Rouquié, 1981). El Estado y otros agentes

sociales construyeron lo nacional a través de la escuela pública obligatoria, el servicio militar y otros dispositivos. El arduo trabajo historiográfico que analizó ese proceso de construcción social reveló los mecanismos a través de los cuales se instituyó lo nacional y puso en evidencia que el papel del Estado, si bien en alguna medida propició condiciones igualitarias, también fue una máquina de aplastar las diferencias (Segato, 1998): desde el uniforme blanco en el colegio y la prohibición de las lenguas indígenas hasta la burla del “acento” extranjero que aterrizzaba a los inmigrantes.

En consonancia con esas lecturas, la novela proyecta una imagen crítica – con cierto tinte irónico- de la élite política y económica de la época. Por ejemplo, Garay Lopez dice que “al gobierno nacional se le ocurrió, vaya uno a saber por qué, traer agricultores de Europa para distribuirles tierras fiscales”, y conjetura que quizá lo hicieron pensando que si la esposa del Presidente se veía obligada a viajar al interior, podía “hacer un alto en alguna de esas pequeñas propiedades”. El gobernador, tío de Garay López, acepta a los inmigrantes a cambio de que el gobierno le de “unas buenas tierras de pastoreo al sur del río Carcarañá”. Y de Juan, el hermano de Garay López con quien Bianco termina asociándose, se dice que habla poco, que “todo lo arregla a rebencazos” y que “trata a los gauchos como perros”. Se trata de un personaje tan brutal que se dedica a incendiarles los campos a los humildes inmigrantes que intentan sobrevivir con la siembra de trigo.

En conclusión, *La ocasión* no descubre en los orígenes ningún “ser” nacional. Antes bien, revela que en la raíz de la identidad nacional no se encuentra ninguna esencia sino más bien la exterioridad del accidente, el azar. Revela que las identidades no tienen esencia y, en todo caso, que su “esencia” ha sido construida *a posteriori*, pieza por pieza, a partir de figuras que le eran extrañas <sup>71</sup>. Como afirma Foucault: “Buscar el tal origen es intentar encontrar «lo que ya estaba dado», lo «aquello mismo» de una imagen exactamente adecuada a sí; es tener por adventicias toda las peripecias que han podido tener lugar, todas las trampas y todos los disfraces. Es intentar levantar las máscaras para develar finalmente una primera identidad (...) Pero el comienzo histórico es *bajo*, no en el sentido de modesto o discreto como el paso de la paloma, sino *irrisorio*, *irónico*, propicio a deshacer todas las fatuidades” (1993).

---

<sup>71</sup> En *El río sin orillas*, Saer explicita su admiración por la obra de Martínez Estrada y dice lo siguiente: “Únicamente nuestros mejores pensadores, como Ezequiel Martínez Estrada, igualmente calumniado por nacionalistas emocionales y cientificistas extranjerizantes, comprendieron que un país *no es una esencia* que se debe venerar sino una serie de problemas a desentrañar e, inventando sus propios métodos, forjados de ese entrecruzamiento local y planetario, se abocaron a la tarea” (1991: 97).

## **CAPÍTULO 8**

### ***LAS NUBES***

## 8.1. GUARDIANES DE LO IMPOSIBLE.

*Las Nubes* “promete” el relato de un viaje a través de la llanura pampeana a principios del siglo XIX. En agosto de 1804, un médico psiquiatra, el Doctor Real, debe conducir a un conjunto de locos desde Santa Fe hasta Buenos Aires, donde serán internados en una clínica. Casi toda la novela está a cargo de un narrador homodiegético, el Doctor Real, quien en las primeras páginas declara que su principal objetivo es contar ese viaje que fue “la aventura más singular de su vida” y su “única contribución original” a “la causa” de su maestro, el Doctor Weiss (un “sabio” de origen holandés a quien conoció en un hospital de París). El objetivo del viaje es entonces un encargo de su mentor: el traslado de ese grupo de locos que deben ser internados en la Casa de Salud “Las tres acacias”, creada por Weiss en 1802; un emprendimiento que describe como el primero de su especie “en todo el territorio americano”, puesto que se trata de una clínica psiquiátrica que se distingue por ofrecer “un tratamiento más humano de la locura”.

Durante las primeras páginas, el narrador se esfuerza por aclararle al lector que controla perfectamente su discurso y le explica que procura

atenerse a una absoluta "fidelidad a lo verdadero"; pero tal declaración se vuelve irónica en la medida en que a cada paso defrauda lo que había prometido, postergando el comienzo del tema principal de sus memorias, es decir, el comienzo de ese viaje de "un mes largo" por la llanura "en condiciones demasiado difíciles", hasta ya muy avanzada la novela.

Analizaremos ahora la estructura episódica de la trama y observaremos cómo, en realidad, se trata de un relato de viaje en el cual los viajeros parecen estar siempre estancados en el mismo lugar.

La primera parte (1997a, p. 17-63) de las memorias de Real está dedicada a presentar al Doctor Weiss, describiendo su carácter y sus ideas y contando, mediante una analepsis, cómo se conocieron y el tipo de relación que mantienen (maestro-discípulo). Luego se cuenta la historia y las características del funcionamiento de la Casa de Salud creada por Weiss. Y luego se cuentan los hechos que desencadenaron la destrucción de la Casa y "la trágica dispersión" de los "pupilos" hacia 1816; con esa prolepsis, colocada en el principio, el narrador suprime una posible intriga, anticipando el triste desenlace que habría de tener aquella utópica empresa que fue "Las tres acacias".

Después comienza aparentemente la "aventura". El Doctor Real parte hacia a la ciudad de Santa Fe, donde debe reunirse con los locos, acompañado por su guía local, Osuna, un baqueano, y por una escolta de

dos soldados. En este tramo (p. 63-75), el relato gira en torno a un personaje secundario, el Cacique Josesito, una permanente “amenaza” que andaría por los alrededores. Cuando llegan a la ciudad de Santa Fe, se dirigen a la “casa de los Parra”, de donde retirarán a uno de los locos, Prudencio Parra, quien se caracteriza por el hecho de que lee todo el día estudios filosóficos. Este tramo (p. 76-94) es la presentación de “Parra”, es decir, la presentación de un “caso” de locura.

Luego, Real cuenta su visita al Convento para retirar a otra de los futuros pupilos, Sor Teresita, una monja mística y ninfómana que se dedica a escribir una obra titulada “Manual de Amores”. El narrador presenta entonces el “caso Teresita”, y el hilo del relato se desvía para contar una historia secundaria, ligada a las relaciones sexuales entre la monja y un jardinero que se encuentra prófugo porque quieren fusilarlo (p. 95-127).

A continuación aparece el primer obstáculo de la naturaleza: “una inundación” retrasa el encuentro con los locos que debían llegar de Córdoba y Paraguay, motivo por el cual Real queda demorado en la ciudad y se entretiene leyendo la biblioteca de la casa de los Parra (p. 128-133). Este momento de estancamiento es, sin embargo, central en el nivel semántico de la novela, ya que aquí es cuando el narrador comienza a leer las *Bucólicas* de Virgilio y afirma: “Cada una de las vicisitudes de nuestro viaje

está relacionada para mí con algún verso de Virgilio" (tema del que luego nos ocuparemos).

En ese lapso, Osuna sale a explorar y trae noticias sobre el Cacique Josecito, siete días después. Luego se describe la llegada del paciente de Córdoba, el señor Troncoso, acompañado por su escudero, el Ñato Suárez. Cuatro días más tarde arriban los pacientes del Paraguay, los hermanos Verde y Verdecito, cuya característica es que ambos presentan "una especie de perversión en el uso de la palabra". Este tramo (p.134-155) sería la presentación/descripción de estos nuevos "casos".

Después de dos meses de estadía en la ciudad de Santa Fe, justo cuando están por comenzar el viaje, se interpone un segundo obstáculo de la naturaleza: una serie de "aguaceros helados" los detienen en la ciudad por una semana más (p.156-157). Finalmente, la caravana abandona Santa Fe y comienza realmente el viaje. Pero ocurre que, en lugar de dirigirse al sur, rumbo a la Clínica, Osuna indica hacer una voltereta hacia el norte para evitar la crecida de las aguas, y vuelven al punto de partida (p. 158-174). Señala el narrador: "para alcanzar un punto que estaba casi a la altura de nuestro punto de partida, debimos viajar cuatro días". Nótese que este momento corresponde a la página 174 de la novela.

El siguiente tramo (p. 175-178) es el primero que da cuenta de un avance de la caravana: los viajeros parecen "introducirse" en la llanura, que

se perfila desde aquí en su indudable carácter de cronotopo del viaje. Al avanzar por la llanura, no obstante, el Doctor Real deja de narrar y se dedica a describir el paisaje en un presente atemporal, deteniéndose incluso en los detalles de la fauna y la flora como si fuera un naturalista. Además, las descripciones de la llanura tienden todas a la idea de inmovilidad; para Real, la llanura es “la más uniforme monotonía”, “todo parece referir al infinito el mismo instante”, “si no fuera por los cambios de luz y de color que se producen” los jinetes tendrían la impresión de “cabalgar siempre en el mismo punto del espacio”. La llanura funciona como un cronotopo que tiende al “extrañamiento” de la percepción y también a anular concretamente la percepción del paso del tiempo.

Luego la caravana se detiene literalmente. El narrador y Osuna salen juntos a explorar la zona y, en un momento, se separan. Real queda solo con su caballo junto a una laguna y tiene una revelación: siente que el caballo, por su íntimo vínculo con la naturaleza, comprende el sentido del mundo mucho más que él. En este tramo Real se presenta a sí mismo como un “caso”, digno de interés científico, e introduce una prolepsis para reproducir lo que le dijo su maestro, el Doctor Weiss, cuando él le contó aquella extraña experiencia junto a la laguna (p. 179-186).

A continuación, el narrador se dedica a contar cómo ha ido evolucionando la locura de sus casos, uno por uno (p. 187-196). Por

ejemplo, Sor Teresita y Troncoso habían empezado a “militar” por su locura. La monja se acostaba con media caravana y se dedicaba a convencer a los soldados de su doctrina mística. Troncoso, montado en su caballo y creyéndose “el amo legítimo del universo”, desarrollaba una “actividad frenética y sin ninguna finalidad práctica”, y todos los días le hacía llegar al Doctor Real, a través del Ñato, un programa político que había escrito. Nótese que la descripción de los casos corresponde a un relato *iterativo*, y por lo tanto también da una impresión de atemporalidad.

El siguiente tramo (p. 197-201) puede ser considerado un episodio genérico: el encuentro de los restos cadavéricos de una banda de viajeros, quienes habrían sido asesinados por el Cacique Josecito. El desenlace de este episodio consiste en que Troncoso ve en esos restos una confirmación de sus delirios y, por la noche, huye a buscar al Cacique para obligarlo a rendirse. En el tramo que le sigue (p. 202-212), el narrador y Osuna salen a juntos buscar a Troncoso, y tardan cinco días en encontrarlo. Lo descubren frente a unos “indios armados”, tratando de convencerlos de algo. El Doctor Real debe rescatarlo; pero esto que podría suponer un desafío, un obstáculo a vencer en la aventura, es aplastado por la locura del propio Troncoso, ya que los indios están tan fascinados escuchándolo, que ni siquiera notan el momento en que Real retira a su paciente.

Después, Real, Osuna y Troncoso vuelven al campamento, donde los miembros de la caravana los reciben con una gran fiesta; todos los locos cantan y bailan a la luz de una hoguera (p. 213-220). Y el narrador parece haber perdido por completo la distancia respecto a sus pacientes:

“Eramos la efervescencia de lo viviente, pasto, animales, hombres, que le añadíamos a la extensión inacabable y neutra de lo inanimado, la levedad colorida y tragicómica del delirio, que nos hacía convivir en una multiplicidad de mundos exclusivos y diferentes, *forjados según las leyes de la ilusión, que son por cierto más férreas que las de la materia*” (p. 214).

Luego de la fiesta, que culmina con esa reflexión de cuño barroco sobre “las leyes de la ilusión”, Real vuelve a dar cuenta del estado de cada uno de sus casos. Y finalmente empiezan a avanzar por la llanura, acechados por un tercer fenómeno de la naturaleza: el calor del “verano de San Juan”, que convierte a la llanura en “un horno inmenso”. En este tramo (p. 221-234) los personajes detectan la presencia de nubes y se ilusionan con que está por empezar a llover. Sin embargo, el avance de los viajeros se ve impedido por el cuarto obstáculo de la naturaleza: descubren que se ha producido un incendio que se expande hacia ellos; entonces cambian de dirección y se refugian junto a una laguna. En ese punto, el narrador se dedica a describir el atardecer “más hermoso” que ha visto en su vida, esa “belleza indiferente y sobrehumana del crepúsculo”.

En el siguiente tramo (p. 235-237), el incendio los alcanza pero, inexplicablemente, pasa por al lado de los personajes sin tocarlos. Este hecho sobrenatural parece confirmar que la caravana ha logrado que la locura triunfe sobre la razón:

“Consumiéndonos, las llamas hubiesen consumido también nuestro delirio, que era lo único verdaderamente propio que nos distinguía de esa tierra chata y muda. Y puesto que, indiferentes, casi desdeñosas, habían pasado de largo sin siquiera detenerse para aniquilarnos, nuestro *delirio*, intacto, podía recomenzar a forjar *el mundo a su imagen*” (p. 237).

En el tramo final, de menos de dos páginas (p. 238-239), se acelera repentinamente la progresión narrativa. Los cinco días de viaje se consignan en un breve *resumen*: Llega la tormenta de Santa Rosa; los viajeros galopan durante tres días; al cuarto día el campo quemado desaparece y ven un paisaje verde; al quinto día sale el sol, la gente los saluda, ven flores; y a la mañana siguiente llegan a las “Las tres acacias”.

Como hemos podido observar con esta descripción de los segmentos narrativos, en esta novela las anacronías temporales son constantes; la duración de los acontecimientos y acciones en la historia es inversamente proporcional a la que asumen en el relato. Así, Real dedica páginas y páginas a cuestiones que no implican movimiento, y resuelve en unas líneas el trayecto final de cinco días. Se trata de una novela que defrauda la expectativa de progresión narrativa propia del pacto de lectura del relato de viaje de aventuras. Los obstáculos que deben ser superados por los “héroes” aparecen pero no pasa nada. Por otro

lado, por momentos el narrador parece estar menos interesado en narrar aventuras que en desplegar su galería de retratos (“casos”), que se van yuxtaponiendo (diacrónicamente) en el marco de esa estructura narrativa (sincrónica) que es el relato de viaje.

En términos architextuales, *Las nubes* podría considerarse una reelaboración humorística del modelo de la novela barroca. Como ha demostrado Bajtin, la novela barroca es una forma de novela heroica, es el género que más se orienta a la heroización de su protagonista, y en ese sentido es casi épica. Por lo demás, “el barroco no tolera ningún término medio, nada normal, típico, habitual; en la novela barroca todo alcanza la dimensión de lo grandioso” (Bajtin, 1982). Y a ello se le agrega el papel extraordinario que la “casualidad”, como también mostró Bajtin, desempeña en la novela barroca.

Aquella paradójica lógica de la “casualidad” puede apreciarse en *Las nubes* en todas las referencias a imprevistos de la naturaleza que impiden el avance; y allí aparece, también, la actitud heroica de este narrador y su caravana de locos, que consiguen sortear cada una de esas catástrofes y salen incolumnes de todo, pero por “casualidad”. En esta novela, los distintos acontecimientos pasan y enseguida desaparecen, como las nubes, sin dejar rastros y sin *causalidad* alguna. El relato del viaje responde a una lógica hiperbólica y acumulativa de impedimentos climáticos donde, como por “arte de magia”, nada evoluciona, salvo la locura:

“El viaje, prolongándose más de lo habitual, nos había incitado, de un modo imperceptible, a crear *nuestras propias normas de vida*, y los caprichos del clima, que hacían sucederse las estaciones inapropiadas con la rapidez con que se suceden los días y las horas, sumados a la composición singular de nuestra caravana, nos habían incitado a crear un *universo exclusivo*, más y más diferente a medida que pasaba el tiempo en el que habíamos estado habitando antes de la partida” (p. 220).

Real y su caravana consiguen crear un “universo exclusivo” donde la ficción se impone sobre la realidad. En tal sentido, con respecto a las relaciones transtextuales, lo primero que resulta evidente es la relación de *Las Nubes* con el barroco del Siglo de Oro español y con *Don Quijote*. Esta relación se advierte ya en la primera frase del relato del Real, una frase construida con tropos que evocan la retórica barroca:

“Ríos por demás crecidos, un verano inesperado, y esa carga tan singular: así podrían resumirse, con la perspectiva del tiempo y de la distancia, para explicar la dificultad paradójica de avanzar en lo llano, nuestras cien leguas de vicisitudes” (p. 17).

El segundo elemento que sustenta esa relación es que las memorias del Doctor Real no se ofrecen al lector de manera directa, sino que se presentan bajo el tópico del hallazgo de un manuscrito, mediante la voz de un narrador intradieгético que relata en tercera persona. El manuscrito está enmarcado en un juego “laberíntico” de mediaciones: no leemos el manuscrito de Real sino la versión que, tras descifrarlo, pasarlo en limpio y hacerle algunas

anotaciones, Soldi le envía en 1987 a Pichón Garay, el hermano del Gato, radicado en París. La versión de Soldi le llega a Pichón en un diskette, acompañada por una carta en la cual Soldi le cuenta que el manuscrito se lo dio una señora nonagenaria que aparentemente nunca lo leyó: "Nos interesa mucho tu opinión porque, contrariamente a lo que yo considero, Tomatis afirma que no se trata de un documento auténtico sino de un texto de ficción" (p. 13)<sup>72</sup>.

La historia que presenta Cervantes en *Don Quijote* está enmarcada en un juego de mediaciones semejante: Cervantes se presenta a sí mismo como el "autor segundo", ya que él habría encontrado un manuscrito en árabe, escrito por el historiador Cide Hamete Benengeli, y le habría pedido a un morisco aljamiado (que habla castellano) que se lo traduzca. El traductor morisco, por otra parte, al igual que Soldi, le agrega al texto algunas anotaciones suyas.

Sumado a ello, hay un tercer elemento que proviene de Cervantes: la relación entre la lectura y la locura. Don Quijote es un loco porque cree con fe ciega en lo que ha leído. Y lo mismo podría decirse del Doctor Real, cuya lectura de Virgilio se prolonga hasta que llegan a la Casa de Salud, como si ese libro fuera su guía durante el viaje. Real es un Don Quijote de las pampas porque confía plenamente en las palabras, y no se resigna a que el mundo las contradiga. Real se siente en la llanura como Eneas al atravesar el mar adverso

---

<sup>72</sup> Esta escena, sus personajes y el lapso temporal en que transcurre, remiten a *La pesquisa*.

y desconocido, pero nunca abandona el deber de cumplir la voluntad de su maestro y nunca pierde la templanza ni la confianza en que logrará su misión.

En el ensayo "Las líneas del Quijote" (1999), Saer ha señalado que si se compara el periplo del Quijote con el de los héroes épicos, como el Cid, se verá que a éstos cada una de sus batallas les sirve para conquistar una posición superior; en cambio, la situación del Quijote es muy distinta, dado que después de cada una de sus hazañas se repite la misma situación: el héroe se encuentra al final "en el mismo lugar", defraudado y malherido. Al confrontar su ideal con la realidad, siempre fracasa su nobleza inadaptada. Pero incluso habiendo anticipado vagamente su fracaso, él decide continuar sus aventuras. La dignidad moral de Don Quijote sale intacta de cada humillación.

Debido a ello, como afirmó Thomas Mann (1961), la risa por la triste y grotesca figura del hidalgo está mezclada siempre con un admirativo respeto, y todos los personajes se sienten atraídos por él. Mann conjeturaba que el respeto de Cervantes hacia esa criatura de su propia invención cómica iba aumentando constantemente a medida que avanzaba la narración: todo el segundo *Quijote* estaría atravesado por esa solidaridad cada vez más acentuada del autor con su héroe. En la segunda parte del *Quijote*, el héroe es un personaje que ha salido de un libro y se encuentra con sus lectores. Allí la mayoría de los personajes juegan a creer en la ficción en la que cree Don Quijote, como se advierte en el famoso

episodio con los Duques. Es como si, interactuando con él, los personajes percibieran que toda acción o comportamiento depende del modo en que el mundo se les da, y que toda cuestión de este orden no es sino un problema de lectura; y que, una vez contemplada la diferencia entre la irrealidad de lo que llaman mundo, y la realidad de su sometimiento a él, todo se resuelve en cómo hacer para leer el mundo de una forma diferente. Entonces, Don Quijote muere; pero la lectura triunfa.

De la misma manera, podría decirse que en *Las nubes* la lectura triunfa, puesto que el narrador de estas memorias (que bien podrían ser un texto de ficción), da cierre a su relato haciendo referencia a su lectura de Virgilio: "Como en la cuarta bucólica, las Parcas, por esa vez, dijeron que sí" (p. 239). El viaje de Real tiene entonces un final feliz. Y un final en el cual lo que se afirma es que la realidad imita al arte, como les gustaba concebir a los escritores del barroco. Sin duda, *Las nubes* tiene algo de esas formas efectistas y retorizadas del barroco, algo de esas de proporciones falsas, de esas galerías de espejos donde la mirada se pierde en "efectos" que apuntan a intercambiar, plegar o mezclar los binomios ficción/verdad, sueño/vigilia, locura/cordura, teatro/mundo.

Por otra parte, lo que tienen en común todos los locos que acompañan al Doctor Real es una profunda relación con el lenguaje y con las letras clásicas: Prudencio Parra cree férreamente en las obras filosóficas y en particular en el

estoico Cicerón; Sor Teresita escribe su doctrina mística en el "Manual de Amores", como Teresa de Avila; Troncoso escribe un programa político para transformar el mundo; y Verde y Verdecito son como los poetas, se expresan en un lenguaje cerrado para todos los demás.

Por último, cabe señalar que el hipotexto de Virgilio remite a un tema que está muy presente en *Don Quijote*: el tema de la Edad de Oro (a la que el hidalgo se empeña en volver). En la cuarta bucólica virgiliana se celebra el nacimiento de un niño, a quien no se identifica directamente, que traerá el regreso de la Edad de Oro, tal como había profetizado la Sibila de Cumas. Los intérpretes de la cuarta bucólica se dividen en dos grupos, los romanistas y los orientalistas (Cf. Andreatta, 1983); los primeros sostienen que Virgilio ha escrito un poema lleno de alusiones políticas, con reminiscencias de Hesíodo y Teócrito para completar el cuadro; los otros suponen influencias orientales, en particular la del mesianismo judío, que estaba entonces en plena efervescencia. Como fuere, lo que cuenta la bucólica es el regreso de Astrea, diosa de la Justicia, que hará que ya no sea preciso trabajar porque todos recogerán sin esfuerzo los frutos de la tierra y no tendrán que esforzarse en la agricultura o el comercio. El sentimiento de justicia que retorna coincide con el nacimiento de un "puer" que instaurará la inocencia o justicia primitiva, puesto que es el "Justo" y "gobernará un mundo pacífico".

Real se refiere a dos pasajes de dicha Bucólica. El primero dice: “¡Rápido! hilad estos tiempos, dijeron sus husos a las Parcas, acordes con el poder estable de los destinos”. Y el segundo, al final de la Bucólica:

“Comienza, pequeño, a reconocer en tus sonrisas a tu madre, que por nueve meses soportó innúmeros afanes. El que no sonrío a sus padres ni es digno de la mesa de un dios ni del lecho de una diosa” (Virgilio, 1981).

Remitiéndose a esos fragmentos, el Doctor Real introduce el intertexto virgiliano bajo la forma del “comentario”:

“Pero sigue siendo la cuarta bucólica la que, entre los poemas breves, tiene todavía hoy mi preferencia: el anuncio de una edad de oro cuando tantas catástrofes desmienten su improbable advenimiento, no depende de la voluntad armada de los héroes, sino de *la sonrisa del niño a la madre* que lo soportó en sus entrañas durante nueve pesados meses; a ese reconocimiento risueño de la vida, el poeta promete *la mesa de Júpiter y la intimidad de la diosa*. Y ninguna esperanza irrazonable motiva la visión: *la nueva edad de oro no será un premio o una conquista, sino un don injustificado del destino* y advendrá, no porque los hombres se la hayan ganado, sino porque *las Parcas, un día cualquiera, por puro capricho, dirán que sí*” (p. 131).

De esa manera “caprichosa” se salvan Real y sus locos del fuego que les pasa por al lado, y logran finalmente llegar hasta “Las tres acacias”, como inmunizados por la “magia barroca”, guardiana de lo imposible. Para concluir, debemos destacar que el indigno aparece en la bucólica como aquel que “no sonrío a sus padres”. En el contexto de esta novela, donde se resalta el agradecimiento y la fidelidad de Real hacia su maestro, la alusión resulta

pertinente puesto que pone de relieve, como tema significativo de la novela, el vínculo de gratitud entre padres e hijos y entre maestros y discípulos, acaso el tipo de vínculo que une a casi todos los novelistas con Cervantes.

## 8.2. LA MIRADA EXTRANJERA DE LA HISTORIA.

Nos ocuparemos ahora del análisis del contexto histórico en *Las nubes*. Hemos señalado que el cronotopo del viaje es la llanura, y ahora hay que agregar que no se trata aquí de una llanura meramente imaginaria, sino de la llanura histórica, del paisaje de la pampa a principios del siglo XIX. En esta novela se puede apreciar, en la construcción de ese espacio, un trabajo intertextual con los escritos de los viajeros europeos que retrataron la Argentina de esa época, y especialmente con los de Alfred Ebelot, un ingeniero francés a quien Saer le dedicó un ensayo titulado “Ebelot” (1997b) y varias menciones en *El río sin orillas* (1991)<sup>73</sup>.

El Doctor Real guarda numerosas similitudes con Ebelot, sobre todo en su carácter y en su modo de percibir la realidad. En el ensayo sobre Ebelot, Saer lo define como un “optimista incorregible y defensor casi místico del progreso” (1997b: 77). A Ebelot, en el año 1875, Adolfo Alsina, Ministro de Guerra de la presidencia de Nicolás Avellaneda, le encomendó una misión desmesurada: venir de Tolouse para “urbanizar el desierto”, trazar allí los contornos de una

---

<sup>73</sup> Esta relación intertextual ha sido señalada por Sarlo (1997).

ciudad –donde instalarían a la tribu del cacique Catriel para cumplir un convenio- y además construir una fosa de más de cuatrocientos kilómetros que retardara la fuga de los indígenas, una fosa de 2,60 de ancho y 1,75 de profundidad a lo largo de toda esa línea de frontera que, según define el propio Ebelot, estaba destinada a ser “el límite visible entre la civilización y la barbarie”.

El problema del indígena, ocupante del “desierto”, planteaba dos posibilidades: o se lo integraba, incorporándolo a las estructuras urbanizadas, o se lo combatía con campañas ofensivas. El progresismo de Ebelot debió ser una de las causas de su afinidad con la “política de integración” del Doctor Alsina, algo así como la afinidad de Real con la “política de integración” de locos del Doctor Weiss. Como dice Saer en su ensayo, si bien la misión del ingeniero era ingrata, a menudo imposible: “el temperamento de Ebelot, sin extraviarse de ningún modo en la idealización de la violencia que le repugnaba, parecía aceptar con una suerte de impassibilidad estoica las incertidumbres y la extrema rudeza de su trabajo” (1997b: 77), de algún modo con el mismo estoicismo con que Real acepta las del encargo que le ha hecho su mentor.

En la época de Ebelot, la necesidad de colonización sistemática como plan de gobierno hacía urgente el conocimiento de la zona y su relevamiento topográfico; para ello se contrataban ingenieros europeos, como él, que con los medios adecuados fueran a la zona y luego asesoraran al Estado (aunque más

tarde la muerte de Alsina dejaría vía libre a la campaña ofensiva de Julio A. Roca, que logró en poco tiempo el exterminio de los indígenas, una verdadera “limpieza del desierto”, minuciosa y cruel). Los artículos de Ebelot, escritos entre 1876 y 1880 (*Relatos de la frontera*, 1968), resultan interesantes no sólo porque hablan por ejemplo de las relaciones entre dos estados, “el argentino” y “el indígena”, entre los cuales se intercambiaba información diplomática y se firmaban tratados, sino también porque contienen muy precisas descripciones de aquel “paisaje” histórico.

Resulta indudable que Saer se interesó por la valoración del paisaje en los textos de Ebelot, y de ella ha tomado específicamente una caracterización de la llanura que, en *Las nubes*, permite generar ese efecto de “desrealización” del tiempo y de la percepción a medida que la caravana avanza. En los escritos de Ebelot encontramos que lo que impresiona a este ingeniero es la extensión del horizonte, a la que atribuye la razón del individualismo y el amor por la libertad del hombre pampeano, ya que ese enorme espacio determinaría su “profunda e íntima soledad”; pero sobre todo, lo que lo asombra de la llanura es su “implacable uniformidad”, y señala que esa falta de pintoresquismo hace notar con más intensidad cualquier “alteración”. Estas ideas son explícitas en las palabras del Doctor Real:

“Lo mismo que el mar, la llanura es únicamente variada en sus orillas: su interior es como el núcleo de lo indistinto. Desmesurada y vacía, cuando en ella

se produce algún accidente, siempre se tiene la ilusión, o la impresión verídica quizás, de que es un mismo accidente que se repite. Cuando algo fuera de lo común acontece, tan intenso y nítido es su acontecer que, poco importa que haya sido fugaz o que perdure, siempre su evidencia excesiva nos parecerá problemática.

Treinta años más tarde cuando, en las noches lluviosas de Rennes, me acuerdo de ese viaje, suelo pensar: nadie más que yo en el mundo sabe lo que es la soledad, lo que es el silencio" (p. 178).

Lo que Ebelot destaca de la llanura es su "agobiante monotonía", el "nauseabundo estancamiento" de los que viven en esa intemperie. Y dice incluso que la llanura es como "una prisión al aire libre", una metáfora que Real recoge, y que Saer reproduce también en *El río sin orillas*:

"la uniformidad del desierto *desbarata la superstición del movimiento* y en los siglos pasados más de un viajero, víctima de la ilusión de avanzar, giró en redondo durante días hasta que lo voltearon el cansancio, el hambre y la sed" (1991: 121)

Saer parecería hacer encontrado en los textos de Ebelot la destrucción del mito de que la omnipresencia del cielo en la llanura daría una sensación libertad; en realidad, la llanura se experimentaría más bien como "una gran prisión cósmica", "sin salida", "que se manifiesta con insistencia y con exceso en la explanada interminable" (Saer, 1991: 122).

Por otra parte, Ebelot también era una suerte de observador romántico que describe en sus escritos los mismos elementos de la Naturaleza que Real: los efectos de luz en los distintos momentos del día, la fauna y la flora, sus especies, los atardeceres ("la puesta de sol tiene en aquellas llanuras una

inmensidad incomparable”). Y reflexiona sobre los caballos (“Es imposible andar mucho tiempo por los caminos en un animal sin tomarle un cariño muy vivo, así tenga todos los defectos del mundo”). Recordemos que Ebelot escribía sus reflexiones en medio de la nada, expuesto a desastres de todo tipo, como el narrador de *Las nubes* y, ciertamente, no claudicaba ni en las peores circunstancias, y no se privaba de elevarse por encima de ellas para expresar alguna reflexión como esta:

“La pampa virgen se extiende hasta donde la vista no alcanza y ofrece infinito campo a las ambiciones pacíficas. El tumulto humano se pierde en su inmensidad: las luchas de los partidos, empequeñecidas por el marco y la distancia, parecen de entristecedora mezquindad. ¿Es posible que se maten por tan poca cosa? Las recientes tumbas dicen que sí, mas la serena soledad parece apiadarse de semejante locura” (Ebelot, 1968: 126).

Consideramos que los artículos de Ebelot que Saer utiliza predominantemente como hipotextos en *Las nubes* son: “Cien leguas de foso”, “Una invasión de los indios a la provincia de Buenos Aires” y “Los últimos días de la tribu de Catriel”. Allí se relatan algunos episodios semejantes a los de *Las nubes*: un gran incendio en la llanura, un hallazgo de cadáveres, enfrentamientos con los indígenas, y las noches de ebriedad y música junto al fogón. No aportaría demasiado detenerse en cada uno de los elementos, pero cabe destacar que hay en esos textos de Ebelot una comicidad involuntaria que el “tono” de Real remeda. Por ejemplo, en “Cien leguas de foso”, Ebelot afirma “nuestra caravana ofrecía un aspecto imponente” y relata que, en un principio,

la caravana que tenía que conducir estaba compuesta por cientos de hombres sin experiencia que el gobierno había reclutado, pero por suerte muchos fueron desertando y sólo quedaron los que se “declararon listos para dar ese paso hasta el fin del mundo”; entonces añade:

*“No sin cierta aprensión había encarado yo la perspectiva de conducir tan lejos un equipo formado al azar, sin cohesión, reclutado parcialmente quizás entre obreros de ciudad que se desorientan completamente cuando ya no ven casas” (Ibíd.: 123)*

Ebelot también realiza su expedición acompañado por un baqueano. Para estos hombres, dice Ebelot, la llanura es lo que el mar para el marino: consolación y refugio. Pero, aún así, eso no garantiza que el baqueano no se extravíe, como le sucede a Osuna. Cuenta Ebelot:

*“El itinerario adoptado, si bien alargaba el camino, nos permitía en cambio llegar a ciertos sitios y reconocerlos, y así rectificar con bastante rapidez los errores cometidos; pero nos obligaba también, problema complejo, a cambiar incesantemente de dirección en medio de sabanas infinitas, a través de una monótona sucesión de horizontes chatos y uniformes” (Ibíd.: 155)*

*“Todos nos sentimos seguros del futuro. Sabíamos adónde íbamos y probablemente cenaríamos temprano. Pero a medianoche estábamos marchando todavía. Las tinieblas eran opacas; evidentemente, el baqueano se había extraviado. ¿Derecha o izquierda? No lo sabía” (Ibíd.: 158)*

De todos modos, en esas circunstancias desoladoras, el ingeniero francés siempre concluye con alguna reflexión entre estoica y cómica: “Poco importa avanzar, así sea lentamente, cuando se avanza con perseverancia y método”.

En *El río sin orillas*, Saer sostiene que lo que valora de los escritos de Ebelot es: “el humor, la reflexión, la épica”, y esas escenas de frontera que se podrían encontrar “en los mejores films de John Ford”. Y agrega:

“la literatura de los viajeros es sólo literatura a posteriori, sin habérselo propuesto, y excepción hecha de grandes naturalistas como Darwin. Azara o d’Orbigny, el interés de cuyos libros es universal, la mayor parte de los otros, habiendo perdido actualidad en los idiomas en que fueron escritos, guardan sin embargo un fuerte interés local, y son *clásicos locales*, clásicos de esencia paradójica puesto que han sido escritos en un idioma extranjero” (1991: 136)

Cabe preguntarse por qué Saer eleva a la categoría de *clásicos* a estos textos del siglo XIX (podemos presumir que no muchos argentinos dirían que Ebelot es uno de sus “clásicos”). *El río sin orillas* sugiere una razón ideológica por la cual a Saer le habría interesado recuperar esas “miradas extranjeras” sobre el Siglo XIX argentino. Según Saer, la literatura argentina del Siglo XIX está impregnada de violencia y otros valores patriarcales. En ese ensayo afirma que la retórica criollista es una “retórica forjada en el período inmigratorio para sugerir que, en la época patriarcal, se estaba mejor sin extranjeros” (Ibíd.: 95). Saer crítica con énfasis “el culto del coraje” en la gauchesca y señala que con Juan Moreira la violencia, “coloreada de rebeldía política y de reivindicaciones justicieras”, abandona la llanura y se instala en la ciudad, de donde ya no volverá a salir. El autor califica al culto del coraje como un “leit motiv deprimente de la peor literatura argentina –de los

dislates criollistas al tango-", y sostiene que ha sido un "prolongamiento xenófobo" de una actitud que, ante las transformaciones producidas por la inmigraciones, fingiría atribuirle "un valor mitológico, con connotaciones éticas superiores, a la violencia sórdida y banal de la época patriarcal" (Ibíd.: 176) <sup>74</sup>:

"El héroe nacional argentino, Martín Fierro, mata porque sí, excitado por la borrachera, sin ningún atenuante, agravando más bien su caso con una provocación racista, con la misma gratuidad un poco demente con que dos o tres legionarios franceses tiran de un tren en marcha a un árabe que ni siquiera les ha dirigido la palabra (Ibíd.: 173).

En contraste, Ebelot manifestaría en sus escritos una actitud opuesta a la reivindicación de la violencia y el "coraje" patriarcal. Saer destaca de Ebelot su mirada crítica y su falta de prejuicios: "Contemporáneo de los hechos que narra, sus valoraciones sobre la clase dominante en la sociedad patriarcal, coinciden en casi todo con las estimaciones que, a lo largo del siglo XX, han sido consideradas como subversivas por la historiografía oficial" (Ibíd: 149).

Tomando distancia de ese "carácter festivo de la violencia" en la literatura argentina del Siglo XIX, Saer va al rescate de la mirada extranjera. Parece interesarle la distancia del foráneo, su libertad para hacer observaciones que no responden a requerimientos políticos, su posibilidad de extrañamiento. Más allá del eclecticismo propio de los relatos de viaje de

---

<sup>74</sup> Extremando demasiado dicha crítica, el autor sostiene incluso que "los famosos compadritos de Borges", héroes del suburbio, serían los antecedentes decimonónicos de lo que ya en el Siglo XX han sido los "profesionales de la violencia, los proxenetes, los guardaespaldas, los matones electorales, los rompe-huelgas" (1991: 176).

esa época (que van desde el informe redactado por un enviado gubernamental o imperial, hasta las memorias de un misionero o las observaciones científicas de un botánico), lo que tendrían común sería el acento *extranjero* de sus miradas: una forma de contar marcada por la distancia de lo ajeno, una perspectiva en la que convergerían la incomodidad y la lucidez extrañada.

Desde esa perspectiva “extranjera” parece reflejar *Las nubes* los acontecimientos políticos que signaron aquel momento histórico, es decir, las dos primeras décadas del siglo XIX. Esta dimensión histórico-política se encuentra concentrada sobre todo en la primera parte, donde el Doctor Real relata los hechos que terminaron con la existencia de la utópica Casa de Salud. En su relato hay una oposición entre el tiempo en que transcurre dentro del espacio de “Las tres acacias”, el tiempo de la experiencia de una comunidad utópica donde todos vivían “según sus necesidades y según sus deseos”, y el tiempo histórico del espacio que los rodeaba, signado por la política, el dinero y las luchas en pos del poder. Según el Doctor Real, “Las tres acacias” era un espacio “con vagas reminiscencias de la Academia y del Jardín de Epicuro”, sin normas ni disciplina de trabajo, donde los alienados vivían felices y cada uno de ellos era considerado como un caso único, “con pertinencia y dulzura”. Ese mundo autónomo, con un tiempo propio, se opone al complejo disciplinario del espacio de la ciudad histórica, donde, indica el

narrador, “el Cabildo, el hospital y la cárcel funcionaban en el mismo edificio”.

Mientras que adentro de la casa llevaban una vida epicúrea, afuera había batallas sangrientas, de las cuales los locos habrían tenido la fortuna de no enterarse:

“los numerosos enfermos que estuvieron bajo nuestro cuidado parecían gozar de una salud excepcional desde el punto de vista físico. Instalados en un mundo propio, enteramente creado por su imaginación delirante, y a menudo incomprensible para los demás, parecían al abrigo de las contingencias naturales que deben soportar los que gozan de, como se dice, su entero discernimiento” (p. 36).

Los catorce años de existencia de “Las tres acacias” (1802-1816) abarcan hechos como las invasiones inglesas, la caída de la monarquía borbónica, la Revolución de Mayo de 1810, las guerras por la independencia y su Declaración en 1816. Pero ninguno de estos cambios parece afectar sustancialmente la conflictiva relación que mantienen Weiss y Real con las autoridades políticas locales:

“Cuando años más tarde la Revolución llegó, tuvimos la esperanza de que también llegaría para nosotros y que nuestro trabajo sería por fin reconocido, pero muchos de sus partidarios no diferían en casi nada de sus enemigos en cuanto a sus ideas políticas, científicas y religiosas” (p. 40).

El narrador indica que aunque ellos, Real y Weiss, se consideraban a sí mismos revolucionarios, los revolucionarios los acusaban de realistas, y los realistas de revolucionarios, de modo que no fueron bien tratados por ninguno de los bandos. Finalmente, el ciclo utópico de la Casa de Salud termina con la violenta irrupción del tiempo histórico:

“Dos o tres días más tarde nos arrestaron, amenazando al personal para obligarlo a volverse a sus casas. Dos hombres nobles que, preocupados por los enfermos, volvieron clandestinamente a la Casa, fueron azotados, estaqueados y enrolados por fuerza en el ejército. Con saña y deliberación, el edificio fue saqueado y destrozado mientras que, aterrados, los enfermos se dispersaron” (p. 44).

La violencia aparece en *Las nubes*, una vez más, como índice del tiempo histórico, igual que el operativo militar en *Nadie nada nunca* o la aparición de la policía en la sala de juego en *Cicatrices*. Se diría que la subjetividad está en condiciones de experimentar un tiempo utópico (un tiempo fuera del tiempo), pero sólo hasta el momento en que las fuerzas imperantes de la sociedad irrumpen, de manera violenta, destruyendo la autonomía que se había conseguido. En este sentido, Weiss y Real representarían a los que se atrevieron a ejercer la libertad de pensamiento y, como dice Saer en *El río sin orillas*, fueron condenados por el gobierno “al ostracismo o al destierro”. Weiss y Real encarnarían al humanismo ilustrado, ese humanismo con

cierta cuota de romanticismo, como puede verse en estas dos escenas que retratan la reacción de ellos ante la destrucción de la Casa:

“Esa noche dormimos en *las ruinas*, y al día siguiente nos instalamos en Buenos Aires con lo que logramos salvar del desastre; algunos libros, cinco o seis páginas de un herbario, el busto de Galeno que por milagro quedó intacto” (p. 46).

“Únicamente las horas de estudio lograban calmarnos un poco; encerrados en nuestras respectivas habitaciones, la luz de una vela, acompañándonos a veces con su claridad vacilante hasta el alba, formaba un aura exigua de cosas visibles que, por las horas que duraba nuestra *lectura callada*, parecía frenar la inmensa penumbra exterior en la que reptaban tantas emociones confusas y tantas amenazas desdichadamente ciertas” (p. 52).

Pero *Las nubes* resulta, no obstante, una novela optimista, ya que el viaje termina con un final feliz. Guiada por las *Bucólicas* de Virgilio, la caravana del psiquiatra parece trazar a través de la llanura una línea de fuga; un inesperado devenir que se escapa de la Historia y les permite a estos sujetos erigir una realidad autónoma. En tal sentido, el contexto histórico en *Las nubes* sería un conjunto de condiciones negativas, a partir del cual los personajes logran tener éxito en la construcción de un nuevo orden, que les permite acceder a “Las tres acacias”, donde vivirán una experiencia que puede ser caracterizada como “utópica”. El carácter heroico de la caravana comandada por Real residiría en que encarnan esa peculiar capacidad del arte para “darle espacio” a los sueños; como dice uno de los paratextos de esta novela, el epígrafe de *La Celestina*: “Da espacio a tu deseo”.

## **PARTE IV**

## **CAPÍTULO 9**

### ***LA GRANDE***

## 9.1. LA GRAN NOVELA SOCIAL

El motivo central de *La grande* es “el regreso” de un antiguo personaje saeriano a la ciudad donde transcurrió su juventud: Guillermo Gutiérrez, después de más de tres décadas, retorna al lugar donde nació y vivió hasta sus 22 años. La partida de este personaje había sido narrada en primera persona en “Tango del viudo”, un cuento que integra *En la zona* (1960; 2001b), el primer libro de Saer. Allí, un Gutiérrez despechado porque su amante (Leonor) ha elegido quedarse con el marido (Calcagno) y abandonarlo a él, decide quemar sus escritos literarios, hace su valija y se marcha a comenzar una nueva vida fuera de la ciudad <sup>75</sup>. En *La grande*, ha regresado después de treinta años en Europa; ha comprado una casa en las afueras de la ciudad y se ha reinstalado a vivir en la Argentina. A fin de celebrar su retorno lo primero que hace es organizar un asado al que estarán invitados sus viejos amigos, otros personajes más jóvenes a quienes acaba de conocer

---

<sup>75</sup> En ese cuento, Gutiérrez dice, refiriéndose a Leonor y su esposo: “he conquistado mi independencia aunque ellos no lo sepan nunca” (2001b: 498), y también: “El desprecio que sentía por él era mucho más poderoso como vínculo que la calentura que pudo haberse agarrado conmigo” (Ibid: 495).

y, por supuesto, aquella mujer que fue su amante y su gran amor de juventud.

La novela está estructurada en seis capítulos que llevan como título los días de la semana. Dicha semana, que constituye la lineal temporal del relato primario, empieza por el "Martes", cuando Gutiérrez comienza a organizar el asado, y se desarrolla en función de la expectativa de ese acontecimiento, que se narra en el capítulo titulado "Domingo" (después del cual debía haber un capítulo dedicado al "Lunes", del que sólo conocemos la primera oración, ya que Saer murió antes de poder concluir la escritura de la novela).

El primer capítulo recupera un tópico recurrente en novelas anteriores del autor: la caminata. Acompañado por Nula, un joven que tiene exactamente la mitad de su edad (28 años), y con quien se ha encontrado para comprarle algunas cajas de su mercadería (Nula se dedica a la venta de vinos), Gutiérrez camina por la ciudad dirigiéndose hacia un "club de caza y pesca" ubicado detrás de una iglesia y donde, entre los hombres que juegan a las cartas, logra reencontrar a quien fuera, junto con Marcos Rosemberg y César Rey (ya fallecido), uno de sus mejores amigos: Sergio Escalante, y lo invita al asado del domingo. Luego continúa caminando y conversando con Nula, quien a pesar de la lluvia acompaña a Gutiérrez durante tres horas a "recorrer los lugares donde transcurrió su lejana juventud" (2005, p. 62).

Cabe destacar que Nula Anoch <sup>76</sup>es un personaje que había aparecido por primera vez en “Recepción en Baker Street”, un relato incluido en el que era entonces el último libro de Saer: *Lugar* (2000). Así, la primera secuencia de *La grande*, la caminata de estos dos personajes, Gutiérrez y Nula, establece relaciones intertextuales que remiten simultáneamente al comienzo de la obra de Saer, es decir, al libro *En la zona*, y al final, es decir, a *Lugar*, separados por un arco temporal de cuarenta años (1960-2000). Los títulos de dichos libros podrían vincularse con la importancia que asume el *espacio* en *La grande*: esa “zona”, ese “lugar”, ese territorio donde se despliega el mundo narrativo saeriano. Como hemos señalado anteriormente, se trata de un espacio que se deja leer como una “copia” casi sin deformaciones de un territorio geográfico real: una parte de la provincia de Santa Fe; y en términos regionales, una parte del Litoral.

Ese componente realista de la obra, en *La grande* se encuentra reforzado por el hecho de que se trata de una novela que bien podría ser leída como un *fresco social*: en ella se entretajan las historias, las relaciones y las costumbres de un vasto conjunto de personajes de distintas generaciones que habitan contemporáneamente el mismo lugar. *La grande* tiene una impronta balzaciana, no sólo porque hace reaparecer a numerosos personajes de textos anteriores (generando una intensa intertextualidad con la propia obra del autor), sino también porque su trama se desarrolla mediante un mecanismo de sucesivos

---

<sup>76</sup> Anoch es el apellido materno de Saer.

“encuentros” –casuales o deliberados, pero siempre cotidianos- que se producen en ese entorno local donde viven los personajes. Fuertemente “ambientada” en ese espacio, *La grande* se presenta casi como una “pintura” de la vida social de un grupo en un determinado contexto histórico y geográfico. Su filiación con el modelo de la novela realista decimonónica, además, está sugerida por el texto a través de la referencia intertextual a la *Educación sentimental* de Flaubert, el libro que está leyendo Tomatis (Cf. 2005, p. 428) y también por la cita de Balzac en boca de Gutiérrez (Cf. p. 51), entre otras referencias.

En forma consecuente con dicho modelo, el relato de *La grande* está a cargo de un narrador extradiegético con focalización cero. Sin embargo, hay que destacar que no se trata de un narrador cuyo relato tienda a la “exterioridad”, sino todo lo contrario. El relato presenta predominantemente una *focalización interna variable*: el narrador “reproduce” lo que cada personaje piensa o recuerda –a menudo a través de la técnica del discurso indirecto libre-, y va cambiando constantemente de perspectiva. Por ello, si bien los personajes principales son Gutiérrez y Nula, el efecto de lectura que genera la novela –en virtud de esa *proliferación* de perspectivas- es que su trama no apunta a retratar meramente a un individuo sino a todo un grupo, a una “pequeña sociedad”.

Por otra parte, la temporalidad de *La grande* no es en modo alguno lineal, como parecería prometer su estructura basada en días sucesivos. Al igual que

en *Glosa*, la estructura lineal contrasta de un modo radical con el discurso del narrador, el cual, de manera incesante, introduce a cada paso *anacronías temporales*. La temporalidad del discurso en *La grande* es tan compleja como en *Glosa*. Y esa complejización se produce, una vez más, a través de los siguientes procedimientos: extensas *analepsis* (mayoritariamente *externas* a la línea temporal del relato primario); constantes *prolepsis* (tanto *internas*, ya que en ciertos capítulos se incluyen “adelantos” de lo que ocurrirá capítulos después; como *externas*, por ejemplo cuando se describe cómo habrán de ser los últimos años de la vida de Nula junto a su esposa Diana); y por último, a través del recurso de la *pausa descriptiva* que se extiende, mediante largas oraciones con abundantes subordinadas, cuando el discurso se concentra en dar cuenta de cada *detalle*, produciendo de ese modo un efecto de morosidad e interminable dilatación del presente<sup>77</sup>.

Así, como ocurría en *Glosa*, el presente del relato, regido por ese discurso proliferante del narrador, se ramifica en múltiples dimensiones: en el presente del relato conviven el ahora de los encuentros, el pasado de los recuerdos y el

---

<sup>77</sup> Como en este pasaje donde se describe el modo en que Gutiérrez habla en una oración de casi 15 renglones: “Sus frases no se precipitan ni se atollan por el furor, no se entrecortan con interjecciones o con gritos indignados; más bien van saliendo de entre sus labios armoniosas y espaciadas, esmaltadas de tanto en tanto por algún galicismo o italianismo, y si a veces se detienen y vacilan durante algunos segundos, es porque en más de tres décadas de vivir en el extranjero, del sótano oscuro que almacena en el fondo de su ser el repertorio incalculable de palabras que constituyen su idioma materno, alguna, por la falta de uso prolongada que la tenía arrumbada en cualquier rincón, tarda en subir por las ramas intrincadas de la memoria a la punta de la lengua que, igual que la plataforma flexible de un trampolín, la lanzará a la luz del día” (p. 13).

futuro imaginado. Este espesor multidimensional que adquiere el presente no parece evocar un “tiempo externo” sino más bien los complejos mecanismos de la conciencia: el tiempo se presentaría aquí bajo la forma caótica en la cual interiormente lo experimentan los personajes. En este sentido, debemos agregar que el texto presenta reflexiones que pueden considerarse comentarios metatextuales vinculados con los principios que regirían la construcción del relato y su temporalidad. Por ejemplo, cuando Nula piensa:

“Los relojes miden comparativamente otros relojes; no tienen nada que ver con el tiempo. Lo que acaece entra y sale de una escena mental que llaman realidad, de la que es imposible saber si está adentro o afuera de cada uno” (p. 82).

O bien:

“el tiempo parece haberse estirado mucho, dando la impresión de transcurrir en el plano, no únicamente horizontal que el instinto le atribuye, sino también vertical” hacia un fondo improbable, sugiriendo que incluso el presente, a pesar de su fugacidad legendaria, y aun en su borde inestable y delgadísimo, puede resultar infinito” (p. 28) ~~INWZBY~~

En esas y otras reflexiones podría inferirse la presencia del “autor implícito” (concepto que ya hemos comentado en el capítulo dedicado al análisis de *Cicatrices*). Así, dichas reflexiones estarían ligadas a la imagen que el autor proyecta de sí mismo y de su obra dentro del texto; y serían indicios de una forma de lectura que el autor “indica”, y que parecen tender a explicitar

algunos principios de su poética: la realidad representada como *escena mental*; y el tiempo concebido en un plano *vertical*, sugiriendo con ello que en el presente coexisten varias dimensiones temporales.

Por otra parte, la reconstrucción del pasado biográfico de los personajes es uno de los ejes temáticos de *La grande*. En el primer capítulo, las analepsis apuntan a dar cuenta del pasado de Gutiérrez. En el segundo capítulo (“Miércoles”) y el cuarto (“Viernes”), las analepsis están dedicadas a reconstruir la biografía de Nula.

Los recuerdos de Nula remontan el relato hasta su infancia (la relación con su madre, la India; la muerte de su padre, quien fue secuestrado en Buenos Aires durante la dictadura; su abuelo paterno, un turco “acriollado” que tenía un almacén de ramos generales en un pueblo santafesino; su tío Enzo). Nula, quien es presentado como un joven interesado por la filosofía y en particular por el tema del Tiempo, pretende reconstruir su biografía para dilucidar cuáles fueron las “coincidencias” que lo llevaron a encontrarse con Lucía (Cf. p. 97). El personaje de Lucía funciona como nexo entre el pasado de Gutiérrez y el pasado de Nula. A Gutiérrez le han dicho que tiene una hija no reconocida, Lucía, cuyo padre no sería, como se había pensado, el difunto esposo de Leonor, sino él (tal sería el secreto que guardaba su ex amante y ahora le ha revelado). A su vez, Lucía es la muchacha con quien Nula había estado

obsesionado cinco años antes; y en su recuerdo aparece como una figura femenina casi mítica, idealizada, en la cual había concentrado todo su deseo.

En este aspecto, la posición de Gutiérrez y la evolución de su historia contrastan con las de Nula. Gutiérrez, quien parece poseer una especie de sabiduría de la madurez, no aspira a descubrir una verdad en el pasado para explicar o justificar el presente; antes bien, recibe todo con alegría y aceptación, incluso la noticia de que tiene una hija, a quien “adopta” enseguida sin pedir explicaciones<sup>78</sup>. Nula, por el contrario, al reencontrarse con Lucía después de cinco años, se remonta al pasado a buscar elementos que justifiquen ese encuentro; y cuando logra por fin acostarse con ella, descubre que no es posible “recuperar” lo que sintió en el pasado, y la concreción de aquel deseo sólo le depara decepción: “cuando unos minutos después de acabar están echados de espaldas en la cama, pegados uno contra el otro, Nula comprende que el don de Lucía ha llegado demasiado tarde”.

En el capítulo tercero (“Jueves”) y buena parte del quinto (“Sábado”), se reconstruye otra biografía, la de Mario Brando, protagonista de una historia secundaria que recorre toda la novela y remite al pasado de la vida social y

---

<sup>78</sup> Tomatis dice de Gutiérrez: “no la recuperar un mundo perdido, sino a considerarlo de otra manera. De la serie incalculable de transformaciones grandes y chicas que sufrió desde el día de su partida, fue saliendo otro hombre, que se modificaba de un modo imperceptible, sobre todo para él mismo, en cada cambio. Y el que se extasia ahora con la banalidad del mundo sabe, por haberlo pagado con su vida, que a esa banalidad la sostiene un puntal que aflora en la superficie y se estira por debajo hacia un fondo inacabado y oscuro. Parece haber alcanzado la simplicidad suprema, pero después de haber dado un largo rodeo por el infierno. (p. 372)”

cultural de la ciudad. Dos personajes, Gabriela Barco y Soldi, están llevando a cabo una investigación sobre el “precisionismo”, un movimiento poético local, presidido por Brando, que habría pretendido ser la vanguardia entre los años 40 y los 70. A los fines de dicha investigación, este par de jóvenes personajes (Gabriela y Soldi pertenecen a la misma generación que Nula), deciden solicitar el “testimonio” de tres personajes (de distintas generaciones) que fueron contemporáneos del movimiento precisionista: apelan al testimonio de Cuello (para dar cuenta de los años 40), al de Gutiérrez (para los años 50) y al de Tomatis (para los años 60 y 70).

En el capítulo tercero se narra el encuentro de Gabriela y Soldi con Tomatis para escuchar su testimonio. A través de la figura del líder del precisionismo, Mario Brando, el relato de Tomatis retoma lo que podría considerarse un núcleo narrativo de la obra de Saer: la desaparición del Gato y Elisa. Ese acontecimiento, que comienza a contarse en *Nadie nada nunca*, se explicita por primera vez en *Glosa*, y se vuelve a narrar desde otra perspectiva en *La pesquisa*, reaparece en *La grande*. En este caso, desde la perspectiva de Tomatis, mediante una analepsis que conduce hasta el momento en que, desesperado por la desaparición de sus amigos, decidió dirigirse a pedirle ayuda a Mario Brando, quien estaba casado con la hija de un General del Ejército; y luego se retira indignado porque Brando se ha negado a brindarle la menor ayuda. En este tramo narrativo también se “conjetura” como habrían

sido los momentos previos al secuestro del Gato y Elisa, de modo que *La grande* contiene lo que podríamos llamar una “refiguración” de las últimas escenas de *Nadie nada nunca*:

“Elisa debió prender la luz exterior en la galería y, abriendo la doble puerta de la cocina, la puerta propiamente dicha y la hoja externa de tela metálica, debe haber salido al patio dirigiéndose al portón. Como se demoraba, el Gato, extrañado de no oír más nada, habrá puesto la birome roja en el pote de cerámica y salido al patio trasero. Todo eso Héctor y Tomatis podían representárselo sin dificultad; el resto, inaferrable, se les escapaba” (p. 234).

Tomatis y Héctor, los dos amigos que habían ingresado, tras el secuestro, a la casa de la costa donde vivía el Gato, “reconstruyeron” lo que pudo haber pasado a partir de los indicios proporcionados por el estado en que había quedado el interior de la casa. Ello refuerza la idea de que la historia de esta comunidad de personajes no se representa objetivamente, sino exclusivamente a partir de las perspectivas subjetivas de sus integrantes, de las versiones o testimonios que cada uno de ellos ofrece. En *La grande*, cada personaje es retratado a través de lo que otros personajes dicen o piensan de él: lo que alguien cuenta de la vida de otro, lo que un tercero piensa de lo que ese alguien dijo, y así sucesivamente, generando un tejido de relatos que coinciden en algunos puntos. *La grande* insiste en que cada uno sabe algo que no saben los demás; pero, intercambiando relatos, los personajes de esta novela consiguen compartir sus visiones colectivamente,

y queda sugerido que habría una posibilidad de representación *intersubjetiva* del pasado. En el último capítulo ("Domingo"), cuando el asado los reúne a casi todos (Gutiérrez, Nula, Diana, Leonor, Lucía, Riera, Marcos y Clara Rosemberg, Tomatis y Violeta, Pinocho Soldi, Gabriela Barco y su esposo José Carlos), el narrador describe una escena en la que charlan en torno a los años de la dictadura militar, y afirma que entre ellos "ya no hay diálogos privados, sino una atención *colectiva* a la que cada uno se dirige cuando habla. Todos esperan de los demás algo interesante, no una revelación, sino más bien una *historia*" (p. 404).

De lo expuesto podemos concluir que, además de volver sobre la *comunidad* ficcional característica de tantas novelas de Saer, hay dos conceptos importantes que *La grande* pone en el juego y que se plasman en toda su plenitud en esa gran reunión social que es el asado. En primer lugar, el concepto de "generación" (al que apelan Soldi y Gabriela para su investigación, y que además resulta fundamental para interpretar el tipo de relación que establecen entre sí los personajes de distintas edades). "Generación" es un concepto que permite darle una consistencia concreta al tema más general de la trasmisión y de la herencia; tema que insiste de diversas maneras en esta novela (por ejemplo, Gabriela es hija de un viejo personaje saeriano, Horacio Barco, y a

su vez está esperando un hijo<sup>79</sup>). Según Ricoeur, la sucesión de las generaciones sería uno de los procedimientos que contribuyen a la inserción del *tiempo vivido* en la vastedad del *tiempo cósmico*. Y no se trataría de un concepto surgido de los procedimientos de la historiografía, sino de un concepto vinculado a la memoria personal, ya que “contribuye a ensanchar el círculo de los próximos, de los allegados, abriéndolo hacia un pasado que, aunque pertenece a los de nuestros mayores aún con vida, nos pone en comunicación con las experiencias de otra generación distinta a la nuestra” (Ricoeur, 2004: 509) <sup>80</sup>.

El segundo concepto es precisamente el de los “allegados”. Ricoeur los define como esas personas que cuentan para nosotros y para quienes nosotros contamos. Y agrega que los dos acontecimientos fundamentales de la vida humana: el nacimiento (“que escapa a mi memoria”) y la muerte (“que cercena mis proyectos”), interesan a la sociedad solamente desde el punto de vista demográfico, pero tendrán importancia para los allegados; y ellos –y no el propio sujeto– son quienes podrían narrarlos. Para el sujeto, nada en su vida real tiene valor de comienzo narrativo: el nacimiento y, más aun, el acto por el

---

<sup>79</sup> Horacio Barco, el padre de Gabriela, aparece en la obra ya desde los primeros cuentos de Saer.

<sup>80</sup> En “La dispersión”, de *La mayor*, se alude a las vicisitudes del grupo de amigos en términos de su pertenencia a una generación: “La gente de mi *generación* se dispersa, en exilio. Del ramo vivo de nuestra juventud no quedan más que dos o tres pétalos empalidecidos. La muerte, la política, el matrimonio, los viajes, han ido separándonos con silencios, cárceles, posesiones, océanos. Años atrás, al comienzo, nos reuníamos en patios florecidos y charlábamos hasta el amanecer. Recorríamos la ciudad a paso lento, de las calles iluminadas del centro al río oscuro”.

cual fue concebido, pertenecen más a la historia de los otros, a la vida de sus padres más que a su propia vida; y su muerte sólo podrá ser narrada por los relatos de aquellos que lo sobrevivirán. Por ello, Ricoeur plantea que entre esos dos “polos” de la memoria que serían la memoria individual y la memoria colectiva, habría un plano intermedio de referencia que atañe a los allegados.

Conviene resaltar que el vínculo entre los allegados cortaría transversal y electivamente tanto las relaciones de filiación y conyugales como las sociales dispersas según las múltiples formas de pertenencia. En palabras de Ricoeur: “la proximidad sería así la réplica de la amistad, de esa *philia* celebrada por los antiguos, a mitad de camino entre el individuo solitario y el ciudadano definido por su contribución a la *politeia*, a la vida y a la acción de la *polis*” (Ricoeur, 2004: 171). El crédito en el “otro” que encarna el allegado sería una especie de confianza; una atestación, “en cuanto crédito sin garantía, pero también en cuanto confianza más fuerte que toda sospecha” (Ricoeur, 1996b: XXXVII). El concepto de allegados contiene la noción de “amistad”, cuya relevancia en la obra de Saer ha sido destacada por Ricardo Piglia: “La amistad es uno de los núcleos centrales de la narrativa de Saer (...) La amistad funciona en Saer como la familia en Faulkner: es una red de tensiones, rupturas, reencuentros, relaciones, acontecimientos, historias antiguas, nuevas versiones (...) La amistad supone además un territorio común. Los amigos viven en un mismo lugar, en una misma región. Los que se van siguen ahí” (Piglia, 2010: XIX).

Para concluir esta parte del análisis de *La grande*, cabría preguntarse qué sería, además del territorio, lo que tienen en común los personajes que componen esta comunidad ficcional que Saer ha construido a lo largo de toda su obra. No cabe ser como en Balzac una comunidad construida en base a la "elección de personajes representativos" de la mayor parte de la sociedad burguesa. Según Premat, en la obra de Saer habría una representación (con un horizonte de origen en parte legendario y en parte referencial) de un grupo de amigos que se caracterizaría por su afición a las discusiones intelectuales y que, además, estaría "regido por la incredulidad, una filiación de desconfianza, un código común de negatividad: esa sería la paradójica familia intelectual que Saer crea en sus ficciones" (Premat, 2007: 213). En *La grande*, lo que Premat denomina "desconfianza" podría pensarse como la afirmación de una independencia (o autonomía) respecto de ciertos valores y modelos de vida hegemónicos. Los personajes de Saer parecen satisfechos de ubicarse un poco al margen de lo que sería "representativo" en términos de las grandes mayorías. Y esa idea aparece esbozada en el relato del asado, a través de Tomatis:

"De golpe, en un fognazo de clarividencia, acaba de comprender por qué están todos juntos, reunidos alrededor de esa mesa, distendidos y contentos: porque ninguno entre los presentes, piensa Tomatis, cree que el mundo le pertenece. Todos saben que *están a un costado de la muchedumbre humana* que tiene la ilusión de saber hacia dónde se dirige y ese desfase no los mortifica; al contrario, parece más bien satisfacerlos (...) Tienen razón de ser tal como son, exteriores a la bandada (p. 408).

En esta novela se reivindica un tipo de subjetividad que se ubicaría “a un costado de la muchedumbre”. La historia secundaria que gira en torno a Mario Brando presenta a dicho personaje como un modelo opuesto al que Tomatis valora (Brando sería semejante al deleznable personaje de Walter Bueno en *Lo imborrable*). El líder precisionista encarna todo lo negativo: concibe la literatura de un modo puramente instrumental, pretende que los medios masivos de comunicación sean el canal de expansión de su movimiento, elige a las revistas científicas como modelo de escritura, se siente exento de toda incertidumbre, y se dirige sin ningún escrúpulo a la concreción de sus ambiciones, que son el poder, el dinero y “la figuración social en el seno de la burguesía iletrada”. Contrariamente, los personajes que integran la comunidad saeriana repelen todas esas aspiraciones que estarían asociadas a lo peor de la sociedad burguesa.

## 9.2. EL TIEMPO RECONCILIADO:

### INSTANTE Y DURACIÓN.

Debemos destacar que esta última novela de Saer coloca en un primer plano el tema del Tiempo; especialmente, el paso del tiempo y sus implicancias en la vida humana. En este sentido, resulta importante señalar la referencia intertextual al *Timeo* (37d) de Platón, que aparece tres veces en *La grande*; una de ellas, en el siguiente diálogo:

“—Estuve pensando un rato esta tarde sobre la cuestión del devenir —lo interpela Gabi a boca de jarro—. A ver qué te parece esta frase: *¿Qué es lo que es siempre y jamás deviene, qué es lo que siempre deviene y nunca es?*”

—*Timeo*, 27 —dice Nula—. Momento clave aunque *fácilmente refutable* de la reflexión sobre el tema”.

A la adivinanza que allí se propone (“*¿Qué es lo que es siempre y jamás deviene, qué es lo que siempre deviene y nunca es?*”), podría responderse: el modelo, el mundo ideal, sería lo que siempre *es*, mientras que el mundo material sería lo que siempre deviene. Pero, de acuerdo con Platón, el mundo material ha sido creado “a semejanza” del mundo ideal; de ahí que en *Timeo* se defina el **tiempo** como “imagen móvil de la eternidad”. Según Platón, el creador “a la vez que ordenaba el Cielo, produjo la imitación de la eternidad que permanece siempre

en la unidad, una semejanza perpetua que se mueve según el número, a la cual nosotros hemos dado el nombre de Tiempo” (1997). En la novela, Nula califica a la reflexión platónica sobre el tiempo como una teoría “fácilmente refutable”. Nula no se representa el tiempo de un modo platónico ni idealista. Para él, el tiempo no sería una imagen de la eternidad sino, por el contrario, una deriva ciega, un devenir azaroso. Sin embargo, las reflexiones y escritos filosóficos de dicho personaje se refieren a la posibilidad de una “ontología del devenir”. Nula se presenta como autor de un texto titulado *Notas para una ontología del devenir*. Ahora bien, ¿qué “ontología” puede haber del devenir? ¿Cuál sería el ser del devenir si el ser es aquello que no deviene?

En un artículo sobre esta novela, Sergio Colautti ha observado que *La grande* “trabaja la noción del devenir como un presente interminable que actualiza la sensación de lo pasado, que busca infructuosamente una referencia existencial, un sentido posible en el flujo azaroso de la vida del cosmos” (2009). Las diversas referencias a mitos griegos que aparecen en el texto funcionarían como un contraste frente a esa imagen del tiempo concebido en términos de interminable devenir y flujo azaroso. Los comentarios epistolares entre Tomatis y Pichón Garay acerca del mito de Edipo; así como también los comentarios de Nula sobre el regreso de Ulises a Itaca, y sus reflexiones sobre el barco de Teseo, implicado en la dinámica entre lo mismo y lo otro, conducen a pensar en el “eterno” esplendor de los mitos, que se preservan como al margen del tiempo.

Pero, como señala Colautti, dichas referencias también dejan vislumbrar, en el pliegue de esos relatos luminosos, una opacidad: lo inevitable del devenir en la caída ciega de Edipo, en la herida de Ulises, en las maderas gastadas del barco de Teseo, como efectos del paso del tiempo. En contraste con la eternidad del mito, el paso del tiempo supone una corrosión a la que alude Tomatis cuando piensa:

“El paso, aún imperceptible, del tiempo, cuando se trata de unos pocos segundos o minutos, deja huellas evidentes en la inmutabilidad aparente de las cosas; basta tener conciencia de que esas huellas existen para percibirlas (p.356)

No obstante, en *La grande* parece imponerse finalmente una figuración del tiempo que resulta más “optimista” que la de novelas anteriores, como *Nadie nada nunca*, donde el tiempo tendía a desintegrarse en percepciones discontinuas, impidiéndole al sujeto constituir cualquier certeza sobre su propia identidad. *La grande* presenta numerosas escenas donde a los personajes les es dado experimentar un sentido de unidad, continuidad y permanencia en el tiempo <sup>81</sup>. Por ejemplo, Gutiérrez recuerda que en el cuarto donde en su juventud hacía el amor con Leonor había una bicicleta, y que la imagen de esa

---

<sup>81</sup> Gabriela Barco, quien está embarazada, experimenta esa plenitud cuando ve a una nena con su madre jugando en la orilla del río: “La repetición, piensa Gabriela, no existe, desde luego, porque la nena, aunque parece idéntica a su madre, al crecer en lo exterior, le añade algo novedoso al mundo (...) la nena interioriza a la madre de la que se ha separado. Y un día, gracias a esa apropiación, la lanzará de nuevo al mundo” (p. 197).

bicicleta continuó apareciéndosele a lo largo de los años cada vez que vivía una situación análoga:

“Por su parte, la bicicleta le había otorgado lo que él llamaba, ironizando sobre sí mismo, como acostumbraba hacerlo, su *migaja de eternidad*. En las décadas que siguieron, de tanto en tanto, al realizar un acto sexual satisfactorio, tenía la impresión, en los minutos que seguían al orgasmo, de estar todavía en el cuarto con la bicicleta, *y una especie de continuidad o, mejor, de unidad*, parecía sintetizar su vida, reuniendo en una sola las experiencias inconexas, a la vez incontables y fragmentarias y en su mayor parte ya olvidadas, que había ido viviendo” (p. 74).

En otro pasaje, Tomatis recuerda una experiencia de su juventud: un paseo en canoa por el río con su amigo Horacio Barco (paseo ya narrado en un texto anterior, “La costa reseca”<sup>82</sup>, del libro *La mayor*). Tomatis evoca un momento epifánico de aquel paseo como si volviera a experimentarlo en el presente:

“Flamante, el mundo acababa de surgir de su pozo hondo de nada y flotaba en un cauce de la luz que lo envolvía con su túnica ondulante y aterciopelada: Tomatis, recostado contra el borde de la canoa que iba a la deriva, lenta, estaba ahí contemplándolo, poseído por una alegría intensa, inextinguible. (...) El presente era una ilusión mágica en la que todo lo que cuesta esfuerzo, desencanto o dolor, había sido neutralizado (p. 345).

---

<sup>82</sup> Sobre “En la costa reseca”, un cuento situado hacia 1955, cuando Tomatis y acaban de terminar el secundario, veáse Piglia (2010: XIX).

Lo que allí se describe adviene a la memoria del personaje bajo la forma de *recuerdo involuntario*, provocado por un mecanismo asociativo entre una sensación del presente que resultaría análoga a una sensación del pasado. Tomatis va en un micro, mirando por la ventanilla, y “esa repetición de una situación semejante en la que se ha encontrado muchas veces desde la adolescencia, instalado en los colectivos entre Rosario y la ciudad”, ha puesto “en movimiento *reminiscencias* de otras épocas” (p. 343). Lo mismo podría decirse de la imagen de la bicicleta que retorna *involuntariamente* a la memoria de Gutiérrez, como una reminiscencia, cada vez que ha concluido un acto sexual satisfactorio. En este aspecto, *La grande* revela una clara filiación proustiana: el pasado no muere, ni permanece fielmente archivado como una copia de la experiencia, sino que retorna en impresiones sensoriales. Como el sabor de la magdalena que se deshace en la boca del narrador de Proust y lo devuelve a los días junto a su tía Leontine de Combray; como la visión de las losas desiguales en el patio de la catedral de San Marcos en Venecia, que lo transportan a las desiguales lajas del palacio Guermites y a las grandes fiestas allí disfrutadas; como el sonido de la sonata de Vinteuil que le permite reconstruir sus amores con Albertine.

Por otra parte, el último capítulo de *La grande*, donde los amigos se reúnen convocados por Gutiérrez, puede vincularse con el capítulo final de

*El tiempo recobrado*, el séptimo y último tomo de la gran obra de Proust, que al igual que la novela de Saer, quedó inconclusa. Cuando Marcel asiste a la recepción en el palacio de los Guermantes y se reencuentra con todos personajes terriblemente transformados por el paso del tiempo, culmina su aprendizaje estético. Allí comprende que el inexorable devenir nos aleja del pasado, pero no de manera irremediable, pues la memoria involuntaria lograría abolir el intervalo que separa al pasado del presente y proporcionar, aunque sea por un instante, lo que Gutiérrez llama “una migaja de eternidad”. Y comprende también que deberá dedicarse a escribir, porque al arte más que a nada le corresponde restituir y representar ese presente eterno.

Esa sensación de estar en un “presente eterno” impregna el relato del encuentro de los amigos en el asado. Y la idea de “eternizar el momento” (que Proust le atribuía a la literatura) aparece sugerida por la inclusión barroca de sucesivas acciones destinadas a captar y conservar “para siempre” la escena que está siendo relatada: Violeta saca fotos de la reunión, Gutiérrez la filma con una cámara de video, y Diana la dibuja y grita “¡Listo! ¡Inmortalizados!”.

También se podría comparar la composición de algunas descripciones del asado con un cuadro de Veermer, el pintor preferido de Proust, especialista en retratar escenas cotidianas e íntimas, transparentes y a la vez misteriosas, donde el tiempo no se identifica con el devenir sino con el instante, y la imagen

se basta a sí misma. Lo pictórico, además de estar presente en el dibujo de Diana, se refuerza con esta referencia al cuadro *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1884) de Seurat:

“Riera surca dando brazadas ruidosas el rectángulo de agua azul, y Amalia, separada del grupo, contempla cortésmente pero sin mucho interés, desde la puerta abierta del cuartito adosado al quincho, el cuadro vivo que parecen representar: *Domingo de verano en el campo. La tarde*” (p. 419)

La escena de los amigos reunidos tiene un tinte bucólico y parece evocar la plenitud de un *locus amoenus*. Allí los personajes, en contacto con los otros y con la naturaleza, experimentan un presente donde reina una armonía entre lo interior y lo exterior, entre el sujeto y el mundo. Esa experiencia de plenitud aparece descrita como una entrega al gozo del *instante*:

“Una blanda aceptación mutua, un abandono al instante, les procura un bienestar inesperado, sacándolos del ronroneo interno que llena las horas del día, la rumiación solitaria, autorizándolos a encontrar en el exterior, como un alivio pasajero, una vida interesante y placentera, aunque más no sea que por unos momentos” (p. 403).

Así, *La grande* culmina con una figuración de la felicidad en la cual se plasma, fugazmente, un tiempo reconciliado.

## **CAPÍTULO 10**

### ***LOS ENSAYOS***

## 10.1. LA IMPRONTA ADORNIANA.

A fin de estudiar la relevancia de las concepciones estéticas de Theodor Adorno en el modo en que Saer caracteriza su propia poética, podemos remitirnos, en primer lugar, a los ensayos “La literatura y los nuevos lenguajes” y “Narathon” (de 1969 y 1973, respectivamente), donde nuestro autor contribuye a establecer una diferencia entre su concepción de la vanguardia y la idea de lo “nuevo” tal como él la percibía en la llamada “nueva novela latinoamericana” de esos años:

“Muchos escritores modernos de Latinoamérica –y del mundo entero– cantan artefactos eléctricos con la misma destreza poética del industrial que los fabrica y en el mismo lenguaje del aviso publicitario que trata de venderlos” (1997b: 203).

Tres autores son blanco de sus críticas: Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa. A Cabrera Infante le critica la iniciativa de aplicar al periodismo procedimientos formales de vanguardia como los que utilizaba en sus novelas:

“El tedio gana rápidamente al lector, porque la voluntad de vanguardismo no puede imponer formas nuevas a materiales que no lo exigen

(...) James Joyce no hacía literatura de vanguardia para probar lo moderno que se consideraba a sí mismo: se transgreden las leyes tradicionales de la escritura para que las nuevas leyes internas de la obra naciente se adecuen a una forma que el escritor ya ha entrevisto en el mundo" (Ibíd.: 213).

A Puig le critica la incoherencia entre la elección de temas "modernos" y la sensibilidad que trasunta el tratamiento del material: "*La traición de Rita Hayworth* es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónica porque el tema de la modernidad está tratado desde afuera, con una sensibilidad costumbrista" (p. 203). Pero Mario Vargas Llosa es quien recibe sus más agudas críticas, dirigidas a la novela *La ciudad y los perros* (1963):

"La alienación no está en la literatura que la refleja, sino en la que la escamotea, no está en la división vivida como división, sino en la división vivida como integridad. No está en Macedonio Fernández que teoriza, arduamente, la imposibilidad de narrar, sino en Vargas Llosa, que dedica trescientas páginas a describir la vida de un colegio militar, confundiendo la crítica liberal a un aspecto de la superestructura con una crítica de lo real. Es abriendo grietas en la *falsa totalidad*, la cual no pudiendo ser más que imaginaria no puede ser más que alienación e ideología, que la narración destruirá esa escarcha convencional que se pretende hacer pasar por una realidad unívoca" (Ibíd.: 157).

El empleo del término "alieneación" y de la noción de "falsa totalidad" no resulta aleatoria. Saer se inserta con una perspectiva formalista en los debates de la época en torno a cuál era la relación que debía guardar la obra narrativa con la realidad social y política. Pero se trata de un tipo de formalismo que remite a la teoría estética de Adorno. Sostiene Saer:

“Hay razones para practicar un *hermetismo programático*: más y más la inautenticidad se vuelve, en nuestro mundo, totalitaria y opresiva. La falsa simplicidad de la alienación que es, en ciertos casos empobrecimiento planificado y dirigido y, en otros, *ersatz* que tiende a escamotear, por la instalación de la vida en una esfera de falsedad, la angustia, exige un contraste de hermetismo y complejidad” (Ibíd.: 157).

El autor plantea en “Narrathon” una poética de la novela evidentemente ligada a la vanguardia; pero ligada a la vanguardia a través de la práctica de un “hermetismo programático”. Tal idea contrasta sin dudas con otras concepciones de la vanguardia en esos años. El hecho de que una novela de vanguardia pueda ser masivamente leída -algo que había ocurrido con novelas como *Rayuela* (1963) y *Cien años de Soledad* (1967) en el marco del Boom latinoamericano-, resulta inaceptable desde la perspectiva saeriana. En estos ensayos se puede apreciar una impugnación a la idea de que el modelo de vanguardia pudiesen ser las novelas más vendidas de la época. Saer parece establecer los mayores reparos hacia todo valor literario que se vea legitimado por el mercado.

De ahí que el elogio a Macedonio Fernández (contraponiéndolo a Mario Vargas Llosa) resulte significativo, puesto que la figura de Macedonio sería emblemática del modelo de vanguardia que Saer parece contraponer al del Boom. Ese modelo de vanguardia implica una reivindicación del antiguo concepto de “desinterés estético”, contrapuesto a cualquier forma de

utilitarismo (recordemos que la *Ciudad y los perros* se popularizó tras haber ganado el premio Seix Barral), y también implicaría un rechazo de la elección de contenidos que puedan agrandar al público lector de la época (recordemos la fuerte demanda de la clase media progresista hacia la narrativa latinoamericana en aquel contexto).

La posición adoptada por Saer en esos ensayos sugiere una recuperación del postulado adorniano de que toda obra de arte que sea estéticamente pura, estructurada según sus leyes inmanentes, realiza una crítica muda a la sociedad capitalista, basada en el principio de intercambio, ya que el libre espacio que generan el placer y el rigor en la experimentación formal resulta de la emancipación del arte respecto de sus contextos de uso; una emancipación que el arte lograría en virtud de su autonomía: “Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo socialmente provechoso, está criticando a la sociedad por su mera existencia” (Adorno, 1983: 296).

Por supuesto, esta posición adorniana en el contexto de los debates sobre la narrativa latinoamericana, iba acompañada de un rechazo de la “representatividad” nacional o continental, que sería también una exigencia extraartística (social, política o de mercado) para el escritor. Las diatribas de Saer contra la “especificidad” de lo latinoamericano o de lo argentino han sido

numerosas y son ya conocidas; baste entonces destacar que todas ellas están fundamentadas en una concepción de la *especificidad* del arte literario <sup>83</sup>:

“Un escritor no se representa más que a sí mismo. Creo que esta actitud es esencial para conservar la experiencia poética en tanto posibilidad de una libertad radical. Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, éste es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse. Esta posición, que puede parecer estetizante o individualista, es por el contrario eminentemente *política*. En nuestra época de reducción ideológica, de planificación represiva, la experiencia estética, que es una de nuestras últimas libertades, es constantemente amenazada. La función principal del artista es entonces la de salvaguardar su *especificidad*” (1997b: 292)

Así apuntaría a diferenciar su poética de aquellas que habían sido consagradas por las ventas (como el “realismo mágico”), y también a diferenciarla de cualquier tipo de narrativa que acepte ponerse al servicio de necesidades sociales y políticas. Como es sabido, Adorno le dedica a la noción de “compromiso” una parte del último capítulo de *Teoría Estética*. Allí, discutiendo a Bertolt Brecht, sostiene que esa noción nunca debe ser un instrumento de evaluación de las obras, porque así se regresaría al mismo tipo de control dominante contra el cual el arte debe luchar (Adorno, 1983: 321).

Afirma Saer:

---

<sup>83</sup> Saer sostiene por ejemplo que “esa pretendida especificidad nacional de los latinoamericanos” origina dos riesgos: el primero es el *vitalismo*, “verdadera ideología de colonizados”, basado en el sofisma “que deduce de nuestro subdesarrollo económico una relación privilegiada con la naturaleza”; y el segundo, el *voluntarismo*, “consecuencia de nuestra miseria política y social”, que nos hace considerar a “la literatura como un instrumento inmediato del cambio social” (“Una literatura sin atributos”, 1980; 1997).

“Literatura oficial no es solamente la que adhiere a la ideología de un Estado, sino también a la de cualquier sistema de pensamiento que se pretenda *totalizador*, en la medida en que la literatura se convierte a través de esa dependencia, en instrumento de una legitimación que desvirtúa y corrompe *su modo peculiar de producción*” (Ibíd.: 102)

En síntesis, Saer recupera la inflexión adorniana del concepto de “autonomía del arte”, haciendo valer su eficacia como escudo ante la razón instrumental. Dicha instrumentalidad no sólo sería propia del mercado, sino también de aquellas posiciones de la izquierda de esos años, que planteaban que la narrativa debía hacerse eco de los temas políticos, soslayando las mediaciones existentes entre el arte y realidad.

No obstante, como hemos observado, su adhesión a la teoría de Adorno le permite postular una concepción formalista que de todos modos tiene un fuerte énfasis *político*. Para Adorno, si el arte intenta desembarazarse de la distancia frente a la vida social, renunciando a la complejidad técnica alcanzada gracias a su autonomía, pierde, con su adaptación a la conciencia dominante, la oportunidad de actuar críticamente en su medio. Pero, del mismo modo, si el arte niega su imbricación con las estructuras de dominación social, esto es, si hipostatiza su separación como cualidad esencial del espíritu y no se reconoce como hecho social, serviría de sublimación, compensación o simplemente evasión de dichas estructuras y sus consecuencias. De ahí que Adorno insista en la “conservación de la autonomía desenmascarada”: dentro de sus propias

estructuras, el arte debe sacar a la luz y representar sin concesiones las antinomias sociales que son culpables de su aislamiento, sin “preocuparse” por el lector, es decir, radicalizando si es preciso el abismo entre producción y consumo.

Desde esa perspectiva, el arte debe ser libre porque su libertad es garantía de libertad para el sujeto en una sociedad opresiva y cosificadora. Pero el arte pierde su “esteticidad” si se lo separa del mundo, como pretende la tesis del “arte por el arte”. Señala Adorno: “Si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. (...) El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo” (1983: 15). Recordemos que el arte auténtico es, para Adorno, *negativo* en tres sentidos: en primer lugar, es negativo en tanto se relaciona antitéticamente con la realidad empírica a través de su autonomía, esto es, como esfera independiente de validez *sui generis* no reductible a aquellas de la verdad, lo moramente bueno o lo socialmente útil; en segundo lugar, es negativo por estar en relación crítica con una realidad social determinada; y en tercer lugar, es negativo en el sentido de trascendente a cualquier normatividad estética (Cf. Wellmer, 1993).

En “Narrathon”, Saer sostiene:

“La estructura de la novela ha de ser, a mi parecer, y para mí, en mi praxis, la estructura de esa posición incómoda de la conciencia en que la ha puesto, o la ha venido poniendo, la opresión” (Ibíd.: 148).

Según Adorno, la historia del arte moderno estaría imbricada con la historia de la racionalización y la dominación, cuyo reverso —la historia de sufrimiento, de esa “posición incómoda” de la subjetividad— reconoce y expresa la producción literaria en tanto autorreflexión de la historia social sedimentada en el material. La relación de la obra literaria con el mundo no sería accidental: los problemas inmanentes de su forma conservarían lo que los sujetos experimentaron de la existencia de una manera que Adorno define como “tan esencial” que no mienten y “no disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas”.

Se podría pensar que en la poética de Saer la defensa de la autonomía del arte se deja leer como una garantía para que el arte pueda desplegar su posibilidad de mostrar las antinomias del sistema. En este aspecto, es de crucial importancia remarcar que para Adorno la autonomía del arte y su calidad de *fait social* se encuentran inseparablemente conectadas. El arte es un *fait social* no sólo en tanto posible objeto de investigaciones sociológicas o de estudios culturales, sino, sobre todo, a causa del modo específico en que contenidos sociales, históricos y existenciales que forman parte de las obras mismas, son reflejados, tematizados y confrontados por éstas. Cuando Adorno hace hincapié en el carácter doble del arte como autónomo y como *fait social*, sugiere que la clase de configuración estética de la cual es correlato el juego reflexivo de la experiencia estética sólo puede lograrse cuando las obras de arte

reflejan o confrontan aspectos significativos de la realidad extraestética a la que pertenecen.

## 10.2. LA RELACIÓN CON EL NOUVEAU-ROMAN.

Como hemos podido observar, la poética de Saer tiene una fuerte impronta formalista. En tal sentido no sorprende que, desde muy tempranO, el autor se haya interesado por los textos literarios y teóricos de los autores del *Nouveau Roman*. Cabe recordar que las reflexiones literarias de Natalie Sarraute, Michel Butor y Alain Robbe-Grillet, entre otros, estaban atravesadas — al igual que la obra filosófica de Adorno— por la crisis de referencias que sacudió a la cultura occidental después de la Segunda Guerra, así como por el pesimismo y el cuestionamiento del pensamiento europeo hacia todo lo que representaba la cultura burguesa. En el plano de la literatura, previsiblemente, ello supuso un cuestionamiento de la novela.

Por otra parte, la principal afinidad entre los autores del *Nouveau Roman* —nucleados en torno al editor Jérôme Lindon y a las Éditions de Minuit— era precisamente la defensa de la literatura como búsqueda formal; defensa que suponía un alejamiento de la idea sartreana del “compromiso” vigente en esa época. En su ensayo “La novela” (1981), Saer afirma, de forma tajante: “Si se observa el panorama posterior a 1960, se comprueba que tanto a nivel teórico como práctico el único aporte decisivo es el del *Nouveau Roman*” (1997B: 128).

Pero, no obstante su más que positiva valoración de dicha corriente, Saer dedica dos ensayos, de principios de la década del 70, a discutir acaloradamente con lo que se había revelado como una de las posibles vertientes de aquella posición literaria hiper-formalista. En "Notas sobre el *Nouveau Roman*" (1973), afirma: "El *Nouveau Roman*, tal como se manifiesta teóricamente en 1973, excepción hecha de Sarraute, Pinget y tal vez Butor, no quiere saber nada con representar" (Ibíd.: 178). Y luego cuestiona los planteos teóricos de Jean Ricardou y, en contraposición, realiza una explícita reivindicación de la noción de "representación" como constitutiva de la práctica literaria.

Saer reivindica el concepto de "representación" en su clásica versión aristotélica; desde su perspectiva, la literatura sería un arte mimético por la simple razón de que es un arte que trabaja con el lenguaje. Así, defiende la mimesis como un componente indisoluble de la literatura, y remite al libro *Mimesis* de Eric Auerbach "para comprender cuánta ingenuidad hay en la pretensión de concebir a la representación como un procedimiento rígido y empobrecedor del que sólo se pueden tener en cuenta los aspectos ideológicos" (Ibíd.: 179).

En "La lingüística-ficción" (1972), discute explícitamente con la línea de la revista *Tel Quel*, y de modo implícito, por supuesto también con la influencia de esa corriente teórica en la Argentina. En 1968, la redacción de *Tel Quel* había publicado *Teoría de conjunto*, libro que reúne ensayos de lingüistas y críticos

estructuralistas y deconstructivos. La antología telqueliana era encabezada por Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida y Julia Kristeva, además de Sollers, su editor. Esa "antología-manifiesto" coincidió con el comienzo de una época en la que el "telquelismo" empezaría a ejercer gran influencia intelectual, incluso en la Argentina, constituyéndose como foco central de impugnación y desentendimiento del compromiso sartreano. La línea de *Tel Quel* estaba convencida es de la obsolescencia del planteo sartreano y, por tanto, sostenía el imperativo de tener alejada a la política de la práctica y la investigación literarias. Lo que se impone, como modelo contrario, es una retórica cientificista y teoricista donde el "yo", la representación, la historia y toda la batería conceptual humanista parece quedar abolida.

Se puede inferir, entonces, que la investigación y la práctica literaria se orientaban, siguiendo esa línea, hacia un camino que ya no resultaba tan afín a la posición estética que Saer sostenía. En estos ensayos se muestra reticente a aceptar la clausura del lenguaje sobre sí mismo. El blanco del ensayo "La lingüística-ficción" serían aquellos escritores que, influenciados por las teorías lingüísticas que definían el lenguaje como un sistema cerrado, auto-referencial, convertían a esas ideas en boga en una suerte de Super Yo de la praxis

escrituraria, y hacían que esos presupuestos “teóricos” se transformaran, según Saer, “groseramente en contenidos” de las obras narrativas <sup>84</sup>.

“Negarse a representar es negarse a admitir que se ha de trabajar con el lenguaje y con ninguna otra cosa”, afirma, y añade: “Mundo y lenguaje son una y la misma cosa, no por mutua sustitución, según la absurda polémica de realismo y nominalismo, sino por empastamiento. El lenguaje es parte del mundo y el mundo es parte del lenguaje, dentro y fuera de ambos, ambos y al mismo tiempo” (Ibíd.: 187). Para Saer, los postulados de la lingüística no deben trasladarse al campo de la creación literaria, porque ésta nunca debe valerse de una “teoría extranjera a la literatura”, sino que debe elaborar en la praxis “su propia teoría”.

Por otra parte, además de intentar distanciarse de manera muy clara de esa vertiente que acabamos de comentar, el autor se ocupó, en otros ensayos, de afirmar abiertamente que su poética se sustenta en un ineludible interés por el mundo e, incluso, concibe la literatura como un modo de dar testimonio de la experiencia humana. Veamos, en relación con esto, dos pasajes significativos:

“La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con

---

<sup>84</sup> En relación con su rechazo de cualquier teoría que pretenda legislar de un modo excesivo la actividad creativa del narrador, merece una mención el profundo desagrado que siempre manifestó por las novelas de tesis, patente en su definición de *La náusea* como un libro que “por haber sido escrito *después* de haber sido concebida la filosofía que sustenta, podemos considerar como un *informe* o una ilustración de ciertas tesis más que como una narración” (Saer, 1997b: 50).

sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, *formas que la atestigüen y la representen* (“Literatura y crisis argentina”, 1982; *Ibíd.*: 125).

“La ficción no vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia desdeñando la actitud ingenua que consistiría en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha” (“El concepto de ficción”, 1989; *Ibíd.*: 12).

Dichas afirmaciones resultan muy iluminadoras para pensar las diferencias entre la poética de Saer y la de autores como Robbe-Grillet, cuyas innovaciones formales, sin embargo, han tenido, como hemos podido apreciar en los análisis de las novelas, una indudable influencia en la narrativa saeriana. En *Por una nueva novela*, el escritor francés afirma que sus narradores no son sujetos que describen lo que ven, sino que “inventan las cosas a su alrededor, y ven esas cosas que inventan”. Las minuciosas descripciones que presentan sus novelas no suponen el afán de dar cuenta de un objeto exterior, tangible, sino de un objeto que sólo existe en la conciencia de sus narradores. Esto marca una diferencia fundamental con la poética de Saer en cuanto al estatuto que el referente asume en los relatos, como hemos visto al analizar *Cicatrices* y compararlo con *La celosía*.

En su ensayo “La canción material” (1973), Saer define a lo material como “cualquier objeto o presencia del mundo, físico o no, desembarazado de signo” (*Ibíd.*: 175). Dado que lo material resultaría indescriptible a priori, la

narración asumiría la tarea de tratar de darle, mediante la forma, “a ese magma neutro”, un sentido. En ese ensayo, el autor plantea que el objeto principal de su búsqueda formal es justamente lo material y sostiene:

“Lo real es la forma que ha asumido al transformarse la organización significativa de lo material, el modo de volverlo real, de formular, más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser, de cómo el narrador piensa que podría ser, esa cristalización de lo material en el acaecer, al que llamamos, genéricamente, lo real” (Ibíd.: 175).

Podemos concluir que la poética saeriana de la novela tiene como premisa una aguda preocupación por lo material. Es decir, se propone dar cuenta de ese inabarcable mundo material que incluye objetos y seres humanos, poniendo en primer plano las limitaciones de la conciencia humana que trata de aprehender dicho mundo. El lugar fundamental que el procedimiento de la descripción adquiere en sus novelas respondería a este afán de restituir la presencia de la materia en tanto interrogante central de la existencia.

### 10.3. NOVELA Y NARRACIÓN.

En “La novela” (1981), Saer puntualiza cuatro factores que, se podría pensar, explicarían los motivos de su reticencia –o más bien, sus reparos– con respecto al empleo de la palabra “novela” en la poética que tiende a delinear en sus ensayos, ya que podemos observar que él prefiere presentarla como una poética de la “narración”.

El primer “malentendido” que señala se vincula con el carácter *restrictivo* del término, ya que “novela” sería una forma literaria históricamente ligada al ascenso de la burguesía; y que se caracteriza por el uso exclusivo de la prosa, la causalidad lineal y la hiperhistoricidad, rasgos que el autor asocia a la ideología burguesa: “Todavía se sigue llamando novela a un trabajo que, desde Flaubert, se ha transformado en otra cosa” (1997b:128).

La segunda “dificultad” estaría vinculada con el hecho de que la novela suele clasificarse por géneros, como si cada novela tuviese que responder a un único género específico: “la manía clasificatoria confunde invariablemente la parte con el todo” (Ibíd.: 129). Esa tendencia clasificatoria es calificada por Saer como producto de una “especialización

alienante" que, en términos creativos, redundaría en la repetición de formas codificadas y no permitiría la innovación.

El tercer "obstáculo" tendría que ver con lo que el autor llama "el carácter mundano de la novela", al cual describe aduciendo que las novelas celebradas por el público tienden a preservar los "ritos de sociabilidad y cierta mitología cuyo objetivo es la perpetuación de los esquemas fantasiosos en que se funda la autocomplacencia de la época" (Ibíd.: 129).

El cuarto "problema" atiende a la circunstancia de que la novela sería la única forma literaria que alcanza, por su capacidad de transmisión ideológica, el estatuto de mercancía en la era de la industria cultural. De allí que sea la forma más propensa a estar condicionada por criterios de mercado e industriales (consideraciones "de formato, de volumen, de precio de venta, de expectativa de mercado y, naturalmente, de género") que, desde el punto de vista del autor, serían ajenos y a menudo opuestos a los imperativos internos de la invención artística.

Sin embargo, estos reparos que Saer expone no significarían un rechazo de la novela como forma literaria (como queda ampliamente demostrado por el hecho de que su obra está compuesta, mayoritariamente, por novelas), sino más bien, podemos deducir, una demarcación de una poética que rechaza todos esos componentes que el sentido común de la época atribuye a la novela. Según el autor, "es justamente tratando de

arrancar a la novela de todas estas determinaciones extra-artísticas que el novelista puede, todavía, darle sentido a su actividad” (Ibíd.: 130).

De este ensayo destaquemos entonces que los reparos hacia el término novela no implican en modo alguno una crítica a la tradición de la novela como tal, sino, fundamentalmente, al lugar que las novelas han pasado a ocupar en el contexto histórico en el que Saer escribe, un momento específico del capitalismo, en el cual la literatura se halla fuertemente condicionada por el mercado.

En “La narración objeto” (1999) desarrolla la idea de una poética de la narración, fundada en un tipo de uso de la prosa que se caracterizaría por no presentarse ante el lector con “la transparencia conceptual de un discurso”. Su idea de que la narración debería estar estructurada con “la opacidad de un objeto” (y no con “la transparencia conceptual de un discurso”), guarda relación con lo que Adorno ha llamado “el carácter enigmático” del arte, presente en la noción de “negatividad”.

La teoría estética de Adorno deja un lugar para la idea de “la inefabilidad de la obra de arte”. Esa negativa a dejarse reducir a concepto, su carácter de “indescifrable enigma”, su capacidad mediadora hacia lo “otro”, es lo que haría de la obra de arte una instancia, aunque contradictoria, de resistencia frente a la omnipotencia del sistema. La autonomía de la obra, esa irreductibilidad o inaprehensibilidad que Adorno

propone como esencial negatividad, queda salvaguardada en su teoría a través de la postulación de su “carácter enigmático” (Cf. Adorno, 1983:270). Según Adorno, habría un doble juego de la obra de arte que consiste en poder dar cuenta (negativa) de la racionalidad conceptual, sin la constricción de esa racionalidad, es decir, desde su autónoma condición de enigma. Por ello afirma que la verdad que se muestra en el relampagueo fugaz de la experiencia estética es, al mismo tiempo, por cuanto concreta y presente, imposible de captar.

Afirma Saer en “La narración objeto”:

“La obra de Kafka, con su aplicación sistemática de la incertidumbre en lo que atañe al sentido, podría ser el ejemplo más esclarecedor de la narración estructurada con la autonomía opaca de un objeto y no son la transparencia conceptual de un discurso. La *indeterminación de sentido* en toda obra de primera magnitud es comparable a la del universo. La multiplicidad de lecturas, de la que acabo de exponer un ejemplo, da al objeto narrativo un número indefinido de interpretaciones posibles, como ocurre con los diferentes sistemas que intentan explicar el mundo: la tentativa hermenéutica es siempre especulativa” (1999: 22).

En otro ensayo, “Borges novelista” (1981), sostiene que “la novela no es más que un período histórico de la narración” –que empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pecuchet*-, mientras que la narración sería “una especie de función del espíritu” (1997b: 290). Allí encontramos una relación de intertextualidad con el texto de Benjamin “El narrador” (1991). Saer, tergiversando un poco, menciona el texto de Benjamin y afirma que el novelista

sería un sedentario y el narrador un viajero. Pero, más allá de esa idea, se pueden encontrar relaciones entre ese ensayo de Benjamin y la poética saeriana tal como la expone en “La narración-objeto”.

Benjamin postula que la crisis de la experiencia a partir del surgimiento de la cultura de masas tiene que ver con que el sujeto empieza a vivir a través de la *información*. A eso contraponen las antiguas narraciones, que se caracterizaban por elaborar la materia prima de la *experiencia*. Para Benjamin, el arte de narrar se remonta a los antiguos y se distingue de la novela porque no responde a los principios de la comunicación ni de la información. La narración sería una forma que opta por sustraerse del ámbito de lo verificable, y no suministra explicaciones que guíen al lector hacia un sentido unívoco. El ejemplo paradigmático de narrador es, para Benjamin, Heródoto. En ese ensayo, Benjamin se remite al capítulo catorce del tercer libro de las *Historias* y, tras reproducir un fragmento de la historia de Samético, afirma que cada persona puede interpretar esa narración de un modo diferente, y agrega:

“De lo que no caben dudas es de que todos los periodistas la explicarían en un abrir y cerrar de ojos. Heródoto no la explica ni con una palabra. Su relato es el más seco. Por eso esta historia del antiguo Egipto puede provocar asombro y reflexión aún hoy, después de milenios. Se parece a las semillas que durante miles de años estuvieron *herméticamente* cerradas en las cámaras de las pirámides y conservaron su fuerza germinadora hasta el día de hoy” (Benjamin, 1991: 113).

Esa cualidad anti-explicativa, hermética y “germinadora” de las narraciones es lo que Saer reivindica en “La narración objeto”, bajo la noción de “indeterminación de sentido”.

No obstante, hay que señalar que Saer parece haber hecho una lectura sesgada del texto de Benjamin “El narrador” en “Borges novelista”. En realidad, lo que Benjamin plantea como problema de fondo es la desaparición misma de la experiencia (recordemos que alude a los hombres que volvían de haber participado en la Primera Guerra y se veían imposibilitados de narrar lo que habían vivido). Saer deja de lado la cuestión de la desaparición de la experiencia –que para Benjamin implicaría la imposibilidad moderna de recuperar “el arte de narrar” en su forma antigua-, y plantea que la narración como tal siempre está ligada a la experiencia humana y sería “una especie de función del espíritu”. De este modo, “el arte de narrar” se convierte en una posibilidad siempre disponible. Para Saer, la indeterminación de sentido –que implica un rechazo de la comunicación y de la información- estaría presente en las narraciones de todas las épocas. Y esa indeterminación de sentido sería lo que hace que las obras literarias puedan recibir una multiplicidad de interpretaciones diferentes y -gracias a esa riqueza basada en su potencial de múltiples sentidos- consigan perdurar en el tiempo.

#### 10.4. LA POESÍA COMO MODELO.

Recapitulando, podemos decir que en los ensayos es posible rastrear cuatro fundamentos programáticos que a nuestro modo de ver constituyen núcleos de esta poética: 1) El rechazo de la novela concebida en función de la burguesía y en su carácter de mercancía destinada a un supuesto público. 2) La formulación de una poética de la novela en el marco de la noción de “narración”, entendida como función del espíritu humano ligada al relato de una experiencia -relato que no tendría carácter explicativo sino que estaría atravesado por la “indeterminación de sentido”. 3) La reivindicación del concepto de “materia” como eje de una búsqueda formal que aspira a representar el mundo asumiendo su complejidad. 4) Lo que podríamos llamar la “politización” de la noción de autonomía del arte, por la vía adorniana, recuperando así la idea de una función crítica -y de algún modo liberadora para el sujeto- de la literatura en la sociedad.

Ahora analizaremos un quinto elemento, vinculado al valor que le atribuye el autor a la poesía. En “La cuestión de la prosa” (1979) presenta a la poesía como una forma literaria que condensa todas las virtudes de las cuales, a su juicio, suele adolecer la novela. Una de esas virtudes es su despreocupación

por los criterios de mercado. La poesía moderna se ha liberado, dice Saer, “sacrificando a casi todos sus lectores (según los que juzgan la pertinencia de un texto por la superioridad numérica de sus compradores) a esa servidumbre ideológica” (1999: 61). La servidumbre ideológica a la cual se refiere estaría ligada no sólo al mercado, sino también a los imperativos propios de la prosa. En ese ensayo, Saer caracteriza a la prosa de las siguientes formas: “instrumento del Estado”, “modo de expresión de lo racional”, “reino de lo comunicable”, “instrumento de la novela”. Los rasgos característicos de la prosa serían, según el autor: la “claridad”, el “orden” y la “utilidad”, todos ellos asociados a la noción de “pragmatismo”.

La poética de Saer se propone, entonces, resistirse a acatar las exigencias que la sociedad burguesa habría instaurado como rectoras de la economía de la prosa. Afirma:

“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” (1999: 58).

Desde su perspectiva, la novela sería la forma literaria más condicionada por el pragmatismo propio de la prosa, de modo que la única empresa legítima sería escribir novelas que intenten arrancar a la prosa de todas esas exigencias extraartísticas que se le imponen a partir de la modernidad. Siguiendo este

razonamiento, para “modificar” la función de la prosa, habría que “recurrir” a la poesía.

La poesía es concebida por Saer como aquella forma literaria que, por definición, ofrecería una resistencia al desencantamiento moderno del mundo y a las demandas de comunicación y funcionalidad para con la literatura. Al mismo tiempo, la poesía resultaría paradigmática de la indeterminación de sentido y la autonomía del arte.

Por otra parte, tanto en “La novela” como en “La cuestión de la prosa”, se refiere a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont, como aquellos que, a través de la forma del poema en prosa, borraron y confundieron los límites entre prosa y poesía con la intención de transgredir “los viejos prejuicios de orden, claridad, coherencia lógica y pragmatismo que constituyen, desde siempre, los atributos de la prosa” (Ibíd.: 60). Recordemos que la sintaxis de la prosa encarna la función fundamental que las relaciones causales y la lógica temporal desempeñan en los procesos del pensamiento corriente. El modelado natural de la prosa es lineal; ella mide, registra y prevé todas las necesidades de la vida práctica. En contraste, en virtud de la elisión, la condensación, la metaforización, el ritmo y su capacidad para la polisemia, la poesía proporciona una imagen de la vida humana que sería mucho más densa y compleja. Las imágenes, metáforas y tropos del verso la cargan de significados simultáneos y dispares, y la música puede transmitir en el mismo momento energías

contrastantes. La sintaxis del verso está en parte liberada de la causalidad y del tiempo. Por eso, a la poesía le es inherente la utopía de quebrar la linealidad del lenguaje. Dicha utopía sería el principal valor de la poesía que Saer recupera en su poética de la narración, una poética cuyos procedimientos apuntan siempre a “contradecir” la linealidad del lenguaje y cuyo estilo produce efectos rítmicos y musicales.

Por último, cabe resaltar que para Saer la poesía encarnaría el “núcleo duro” de la literatura. Sería allí donde mejor puede apreciarse lo que distinguiría a las creaciones literarias genuinas (es decir, el uso “poético” del lenguaje), así como también el lugar social que la literatura debería ocupar, en contraposición a otros discursos como, por ejemplo, el de los medios masivos de comunicación. Este pasaje de “La literatura y los nuevos lenguajes” resulta elocuente al respecto:

“en tanto que los mass media son una actividad que tiene por fin transmitir la experiencia que ya pasó, la literatura representa, al contrario, una valoración perpetua del presente, una búsqueda continua de un presente nuevo *en que la experiencia renazca* (...) De ahí que el ejemplo privilegiado de la literatura sea la poesía, y en especial la poesía lírica, y que entre la poesía lírica y los mass media las relaciones sean casi inexistentes. De esto se puede desprender una idea de *irreductibilidad de la poesía y por extensión de la literatura toda*” (1997b: 215).

Esa “irreductibilidad” de la literatura estaría asociada a la recuperación de la experiencia. La poesía -y en última instancia “la literatura

toda"- apuntaría a deshacerse de los mecanismos automatizados de la percepción y de las significaciones ya codificadas, a fin de que el sujeto pueda, en el presente de la lectura (esto es, de la "experiencia estética"), recuperar la posibilidad de percibir la materialidad del mundo que habría quedado sofocada por apariencias y sentidos ideológicamente establecidos por la sociedad (y que los medios de comunicación tendrían la función de perpetuar).

En esta línea, resulta interesante analizar en los ensayos la construcción saeriana de la figura del poeta entrerriano Juan L. Ortiz, a quien siempre se refirió como su principal maestro y modelo durante sus años de formación.

En "Juan" (1989), Saer sostiene que el costo de una ética artística "en aislamiento, en pobreza, en oscuridad", sólo puede ser pagado sin vacilaciones por aquellos que conocen, gracias a la fineza de sus intuiciones, el tiempo propio de la cultura y la evidencia lenta de los aportes originales en la historia de la literatura. Ortiz siempre fue para Saer el máximo ejemplo argentino de consagración a la silenciosa construcción de una obra cada vez más compleja y depurada, y para la cual supo preservar un espacio ajeno al mercado, las modas y las ideologías. Saer ubica a Juan L. Ortiz junto a los máximos exponentes de las vanguardias argentinas. Lo compara con Oliverio Girondo en poesía y con Macedonio Fernández en narrativa, tanto por la radicalidad formal de su obra como

por el hecho de que en él, dice, “la autonomía no ha sido únicamente un hecho artístico, sino también un estilo de vida y una moral” (1997b: 83).

El tema en torno al cual giraría toda la obra poética de Ortiz es, según Saer, “el dolor, histórico o metafísico, que perturba la contemplación y el goce de la belleza que es la condición primera del mundo”. Saer sostiene que, para Ortiz, “el mal corrompe la presencia radiante de las cosas”, y cuando sus causas son históricas, “sus efectos perturbadores se multiplican” (Ibíd.: 85). El autor señala también que la concepción de Ortiz es de índole materialista, no en el sentido de una noción que se opone al espiritualismo, sino más bien como una posición fundada en “un deslumbramiento ante la proliferación enigmática de materia que llamamos mundo”. La palabra poética de Ortiz avanzaría “sutil y delicada”, intentando captar, aun en los vestigios más diminutos, “la gracia misteriosa de la *materia*” (Ibíd.: 86). Se podría decir que la posibilidad de percibir esa “gracia misteriosa de la materia” sería aquello que los saberes tecnocráticos, ligados a la razón instrumental, le habrían sustraído al sujeto.

En otro ensayo, “Sobre la poesía” (1968), Saer postula que “la conducta poética quiere replantear el lugar de la naturaleza en el interior de la historia”. La poesía se opondría a los discursos fundados en una idea falsa de la historicidad. La poesía implica, según Saer, una conducta que tiende a borrar la historicidad del lenguaje, “para revelar que la Naturaleza está todavía en la

historia y la sustenta". El autor define a la poesía como "una disciplina de la extrañeza" que sumerge al mundo en la oscuridad y lo rescata "lavado y nítido para una historicidad más alta, menos primitiva":

"La historia no coexiste con la naturaleza: la suplanta de un modo abusivo. La poesía, al regresar continuamente a la naturaleza, distinguiéndose por su a-historicidad peculiar, no quiere negar la historia, sino confirmar la realidad de esa suplantación y verificar sus fundamentos" (Ibíd.:229)

Aquí la poesía aparece como una forma crítica de la concepción moderna de la historicidad, a la cual el autor caracteriza como "narcisista". Ese "extrañamiento" que la poesía propone como modo de acercamiento perceptivo a la materialidad del mundo, tendería a quitarle a la historia sus pretensiones de absoluto y restituiría la conciencia de la presencia de una dimensión superior, un "cosmos" que englobaría a la naturaleza y a la historia humana. Como hemos podido observar en los análisis precedentes, este afán que le atribuye a la poesía también está presente en su modo de elaborar la historia en las novelas, y la idea de un "cosmos" aparece figurada en muchas de ellas (emblemáticamente, en esa representación del cielo, las estrellas y el eclipse de luna en *El entenado*).

Podemos concluir, de todo esto, que esta poética sustenta una concepción de la literatura que entroncaría con la innovación, en el sentido de que, para el autor, la literatura debería proponerse la articulación de una percepción del mundo diferente de la establecida. Asimismo, podemos concluir que su

concepción de la literatura define a la especificidad del arte literario de acuerdo con un criterio puramente formal, basado en el uso “poético” del lenguaje, como opuesto al uso “ordinario” que atiende a los fines comunicativos. Para Saer, “literatura” sería el uso del lenguaje en su función estética.

Debido a ello, su concepción de la literatura podría vincularse con la larga tradición que se ha derivado de la teoría romántica del símbolo. Cuando Saer plantea que la narración debe estar estructurada con la autonomía opaca de un objeto y no con la transparencia conceptual de un discurso, se aproxima a la teoría simbólica del “*sich selbst*”, según la cual el lenguaje literario será tanto más simbólico cuanto más pierda su carácter comunicativo y se aproxime a la autonomía de las estructura musicales, una noción que ya está presente en la *Filosofía del Arte* de Schelling.

La concepción saeriana de la obra literaria resulta afín a las perspectivas filosóficas y hermenéuticas que han abrevado de esa tradición romántica del símbolo. El símbolo era, para los románticos, la representación sensible de aquello de lo que no tenemos concepto, y por lo tanto el trabajo para significarlo resulta inagotable; esto se vincula con la noción de “indeterminación de sentido” que Saer postula como condición de las obras literarias y cuyo máximo exponente sería la poesía lírica. Además, cabe recordar que Adorno es uno de los autores del Siglo XX que han abrevado en esa tradición (Wellmer, 1993).

Por estos motivos, la voluntad de modificar la función de la prosa utilizando recursos propios de la poesía -voluntad que entendemos como un elemento central de la poética saeriana-, puede ser interpretada como aquello que produce en su obra esa tensión a la cual nos referimos al inicio de esta investigación; una tensión que ya había sido descrita por Gramuglio (1986) en términos del problema que plantea una construcción verbal que se pretende autónoma, autosuficiente, y que sin embargo siempre termina refiriendo “una experiencia de mundo”. Ese problema podría ser pensado como una permanente tensión entre el lenguaje referencial y el lenguaje musical, o bien, entre el carácter “representativo” de la prosa y el carácter “sonoro” de la poesía.

## 10. 5. EL CONCEPTO DE VANGUARDIA.

Retomando lo planteado al inicio de este capítulo, vale la pena referirse brevemente al uso saeriano del concepto de “vanguardia”, no para discutir dicho concepto sino para precisar de qué manera lo utiliza para caracterizar su posición y construir su figura de escritor.

Sabido es que el concepto de vanguardia no goza de una definición unívoca, ya que ha sido interpretado de diferentes maneras tanto por los teóricos como por los artistas. Convendría entonces empezar por la vía negativa, es decir, puntualizando cuáles son las definiciones de vanguardia que parecen quedar por fuera del modo en que Saer utiliza dicho término. En primer lugar, “vanguardia” no es para Saer simplemente un episodio concreto, localizado en un determinado período y vinculado a un grupo o movimiento. “Vanguardia” no remite tampoco a una orientación estética única o a un sistema doctrinal. Y, sobre todo, “vanguardia” no es para el autor una crítica a la institución del arte.

La última acepción ha sido sostenida, entre otros, por Peter Burger en su clásico libro *Teoría de la vanguardia* (1987). Para Burger, la vanguardia es una “crítica a la autonomía del arte” y, por lo tanto, al fundamento

ideológico del arte burgués. La autonomía sería el atributo del arte burgués sobre el que la institución establece su estructura ideológica. De modo que la vanguardia, concebida por Burger como “autocrítica del arte moderno”, debería orientar su acción hacia el rechazo de la institución, tratando de reintroducir al arte en la praxis vital <sup>85</sup>.

En los términos de Saer, muy por el contrario, la vanguardia nada tiene que ver con la destrucción de la institución del arte. Desde su perspectiva, el arte no debe abolir sino que debe subrayar la *mediación* del sistema artístico en el conocimiento de la realidad, rechazando desde el vamos la creencia en la inmediatez y en la transparencia del sentimiento como forma de acercamiento a la vida. En segundo lugar, dicha posición puede explicarse a partir del concepto de autonomía estética, ya que ese concepto, para Saer, lejos de reducirse a los lineamientos de la ideología burguesa, contiene la idea de que la experiencia estética nunca puede ser del todo institucionalizada. Sostiene Saer:

“Que la sociedad mercantil se ilusione en seguida con la recuperación de esas obras mayores oficializándolas, es un fenómeno que merece ser estudiado en detalle, pero podemos afirmar desde ya que estas obras siguen siendo de cierta manera secretas y escapan siempre al juego de la oferta y la demanda, y que sólo el amor y la admiración pueden penetrar en su aura viviente y generosa” (1997b: 275).

---

<sup>85</sup> Tales son las coordenadas desde las cuales Burger impugna a las llamadas “neovanguardias”, a las cuales veía condenadas a una inevitable fagocitación por parte del sistema y por ende imposibilitadas de reconectar el arte con la praxis vital.

Con la insólita recuperación de la palabra “aura”, se evidencia un gesto que podríamos llamar “arcaizante”, y a la vez radical, en el modo en que el autor define su posición estética en los debates de la época. Por un lado, al “eternizar” ciertos valores, la posición de Saer deshistoriza –intentando tal vez proteger a la literatura de la proliferación descontrolada del devenir-, pero por otro, sería una posición claramente orientada al rescate de la experiencia histórica del arte moderno.

Desde la perspectiva de Saer, sería la *experiencia estética* la que permite atribuirle a la literatura un papel crítico y de algún modo liberador; y con respecto a esa experiencia, lo que se institucionaliza u “oficializa” de las obras sería siempre accidental y exterior (se diría que cuando un lector penetra en el “aura” de la obra, no hay ninguna institución que sea capaz de evitar el efecto de la lectura, esto es, el poder performativo del arte con su percepción estética del mundo).

El arte moderno se constituye como tal a partir de una toma de conciencia histórica: desde la consideración de que únicamente asumiendo la historicidad del arte se puede incidir en las vicisitudes de su proceso. En ese sentido, podemos sostener que la conciencia histórica de las vanguardias juega un rol fundamental en la visión saeriana de la novela. Ese fundamento que Saer reivindica podría sintetizarse así: cada momento

determinado de la historia supone cosas que no pueden hacerse, puesto que ya han sido hechas. El artista debe intervenir en el desarrollo de su arte desde la asunción crítica de su propia historicidad. Como sostuvo Enzensberger, “el terreno en que se mueve la vanguardia es la historia” (1963). La preposición francesa *avant* -que en la expresión militar tiene un sentido espacial- adquiere su sentido temporal originario; el arte no se entiende como un arsenal de bienes de cultura intemporales, sino como un proceso, un movimiento en avance continuo, un *work in progress* del cual todas las obras participan (Enzensberger, 1963). Notablemente, en su ensayo “Posmodernos y afines” (2002; 2006), Saer utiliza el término “vanguardia” para recuperar una consciencia histórica de la tradición:

“lo que llamamos vanguardismo no sería otra cosa que la consecuencia de la evolución de la cultura tradicional (...) El vanguardismo es la viviente tradición. Separarnos de la tradición supone separarnos de la historia, o sea de nuestra cualidad humana esencial” (2006).

Vanguardia sería entonces el modo “natural” de desarrollo del arte moderno, digamos, su fundamento programático esencial. Tratándose de un ensayo escrito en el año 2002, esa definición saeriana nos conduce a advertir en su defensa del concepto de “vanguardia” una cierta posición de “retaguardia”: la de aquellos que parecen querer “custodiar” la tradición frente a los avances de una nueva cultura que ha transformado las

concepciones y las prácticas literarias a partir de la asimilación de los productos de la cultura de masas y de los cambios producidos por las revoluciones tecnológicas (informáticas y comunicacionales) de los últimos años. Dice Saer:

“el posmodernismo está estrechamente ligado a la ideología oficial de los ultraliberales. (...) La famosa emancipación posmoderna de la tiranía de las vanguardias no es más que la libertad de comercio ultraliberal que quiere eliminar todas las barreras que podrían obstaculizar la más salvaje competencia (...) En el posmodernismo, el artista deja de ser el artesano en que lo había transformado la era industrial para volverse una especie de pequeño empresario”. (Ibíd.).

No resulta sorprendente que rechace la noción de “posmodernidad” (cabría preguntarse por qué habría de aceptarla un autor que ha dedicado su vasta obra a desarrollar los problemas centrales del arte moderno). En “Posmodernos y afines”, Saer tiende a adoptar una perspectiva deliberadamente reduccionista que “lee” las transformaciones que se han producido en la concepción de la literatura como imposiciones del sistema capitalista, a las cuales los escritores deberían oponerse preservando los fundamentos estéticos de la tradición cultural a la que pertenecen, es decir: preservando la *especificidad* de su arte.

## **CAPÍTULO 11**

### ***CONCLUSIONES***

## 11. 1. FIGURACIONES DEL TIEMPO.

En el inicio de esta tesis habíamos señalado, siguiendo a Ricoeur (1996a), que las novelas de Saer pueden ser leídas como variaciones imaginativas de la fenomenología de la temporalidad. Del curso de los análisis realizados se deduce, en primer lugar, que la elaboración del tiempo en dichas novelas – como habíamos planteado al inicio- remite a la experiencia subjetiva del tiempo, esto es, al punto de vista del sujeto. En palabras de San Agustín: “Es en ti, espíritu mío, donde mido los tiempos”. De ahí que los dos elementos claves en la poética del autor sean la *percepción* y la *memoria*. El cuerpo humano, en tanto sede de la percepción, es el lugar primordial, el “aquí” en el que todos los otros lugares se encuentran. Asimismo, podemos concluir que la reflexividad es un rasgo irrecusable de la memoria en su fase declarativa: alguien dice, en su interior, que vio y que recordó; es decir, la memoria pertenece a la esfera de la interioridad.

Si la temporalidad de las novelas de Saer está concebida como un tiempo inmanente a la conciencia del sujeto percipiente, es lógico que no respondan a las leyes de la linealidad y la causalidad. En un acontecimiento percibido de

cerca, todo parece moverse al azar. El tiempo subjetivo es, predominantemente, ese *presente fenomenológico* en el cual, a cada instante, la conciencia percibe y trata de darle sentido al mundo que se ofrece ante ella, sabiendo sin embargo que nunca podrá captar ese presente en el que vive con una certeza apodíctica. La conciencia estaría destinada a ese mundo que ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse. Por eso la *descripción* adquiere un papel preponderante en esta poética que va tras la búsqueda del “sentido”. Como afirma en *La grande*: “si se pudiese desentrañar el sentido de ese presente en apariencia irrelevante, el resto del universo —tiempo, espacio, materia inerte o viva— ya no tendría más secretos” (Saer, 2005: 31).

Por otra parte, la *reducción temporal* que suele caracterizar a la temporalidad de las novelas del autor -reducción que podría verse como una forma de *condensación* del tiempo-, tiende a resaltar que el presente, como dimensión fundante del tiempo subjetivo, es un presente denso, complejo, constituido por una *multiplicidad* de hechos psíquicos. *Glosa* es la novela más gráfica al respecto puesto que allí la reducción temporal se puede apreciar en su tres variantes: “lineal”, porque se cuentan sólo 60 minutos de la vida de los personajes; “retrospectiva”, porque el pasado se actualiza en el presente; y “simultaneística”, porque no hay un único presente sino por lo menos dos, uno que se despliega en la conciencia de Leto y otro que se despliega en la conciencia del Matemático.

En relación con el recuerdo, nos interesa puntualizar que, dado que el recuerdo es una imagen, conlleva una dimensión posicional que lo vincula con la percepción. Como ha sostenido Bergson, el pasado es esencialmente virtual y sólo puede ser aprehendido si “adoptamos el movimiento por el que se abre en *imágenes presentes*, emergiendo de las tinieblas a la plena luz” (2006); esa es la forma en la cual el pasado se actualiza. Además, el fenómeno del reconocimiento (señalado por el sentimiento de “ya visto”), implica que la cosa reconocida en el recuerdo es dos veces distinta: como ausente (distinta de la presencia) y como anterior (distinta de lo presente). Por eso, el recuerdo puede ser definido como una *modificación de la percepción*. Tal como afirmó San Agustín en el libro XI de las *Confesiones*, desde el punto de vista subjetivo, la modificación es siempre del presente. Lo que implica el recuerdo es una modificación de la percepción actual. En palabras del narrador intradieгético de *Las nubes*: “lo que llamamos de un modo abusivo el pasado, no es más que el *presente* colorido pero inmaterial de nuestros recuerdos”.

También es necesario destacar, en estas conclusiones, que si bien la memoria y la imaginación poseen como rasgo en común la “presencia de lo ausente”, poseen sin embargo un rasgo diferencial: el hecho de que la segunda se basa en la suspensión de cualquier posición de realidad, mientras que la primera remite a la posición de una realidad anterior. El hecho de que Saer elija concentrarse en el problema del recuerdo, respondería justamente al interés que

su poética proyecta hacia la realidad concreta y material del mundo. Aunque el recuerdo sea subjetivo, pertenece al “mundo de la experiencia” y no, como la imaginación, a los “mundos de la fantasía” o de la irrealidad.

En estas novelas podemos encontrar dos figuraciones distintas de la memoria: una sería la del *recuerdo involuntario*, y otra estaría ligada al trabajo de la *rememoración*. Por ejemplo, los recuerdos que asaltan a Leto y al Matemático en *Glosa* son involuntarios; en cambio, el narrador de *El entonado* realiza un voluntario trabajo de recuperación de las imágenes del pasado. El recuerdo involuntario sería como el grado cero de la búsqueda, mientras que la rememoración laboriosa sería la forma expresa de la búsqueda de sentido en el pasado. Ese trabajo voluntario invita a la *reflexión*; de ahí que también la modalidad de la digresión reflexiva adquiera un rol preponderante en la poética saeriana.

La rememoración, en tanto trabajo reflexivo del recuerdo, consiste en hacer revivir el pasado evocándolo. Una de las formas que puede adoptar ese trabajo es la actividad individual de la *escritura* –las “memorias” serían el ejemplo paradigmático-; y otra sería la forma de la evocación a través de la *conversación oral* –una forma que ya no sería solamente subjetiva sino intersubjetiva-, como puede apreciarse, por ejemplo, en *La grande*. En cualquier caso, como ya hemos observado, rememorar no sería poner de nuevo bajo la mirada de la conciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, sino penetrar en el

horizonte del pasado y desarrollar sus perspectivas encapsuladas hasta que las experiencias sean como vividas nuevamente en otra situación temporal.

En otro plano, el del análisis del discurso, hemos visto algunos elementos que podemos ahora caracterizar como “propiedades estilísticas” del relato saeriano. Además de lo que el discurso *dice*, el discurso *es*, en todo instante, de un modo o de otro (por ejemplo, moroso). Esas cualidades más o menos estables y permanentes del discurso determinan el “estilo”. Pero el estilo no es algo único e incomparable, sino que es el efecto de una combinatoria de rasgos y fenómenos (voluntarios e involuntarios) que le dan al discurso un determinado “aspecto” (de ahí que el estilo sea también aquello que permite clasificar a una obra dentro de un conjunto significativo de obras). Dicho de otro modo, “la singularidad estilística no es la identidad numérica de un individuo, sino la identidad específica de un tipo” (Genette, 1993). Así, el estilo de Saer, concebido como un conjunto de propiedades que le dan al discurso una “textura” específica, se caracteriza, entre otras cosas, por el amplio período durativo de las frases, en las cuales siempre abunda el uso de oraciones subordinadas en todas sus formas (adjetivas, sustantivas, adverbiales). Señalamos este rasgo estilístico en particular porque tiene que ver con la elaboración del tiempo, dado que la textura del discurso desarrolla así una temporalidad compleja y cadenciosa, donde el sentido se va armando lentamente desde la primera hasta la última palabra de una extensa frase.

Ahora bien, cabe preguntarse qué visión del mundo, singular y coherente, se expresaría mediante esta elaboración particular del tiempo, que se concentra en la percepción y la memoria, y que se vale predominantemente de la descripción, la reflexión, las anacronías temporales (analepsis, prolepsis, repeticiones), a través de un estilo que se caracteriza por el amplio período durativo de las frases, su ritmo y su musicalidad.

En principio, las muy elaboradas temporalidades que proponen las novelas de Saer pueden ser interpretadas como figuraciones de un tiempo subjetivo complejo, heterogéneo, denso, azaroso, concebido como una multiplicidad de estratos temporales y fragmentos de experiencia que se despliegan en una dimensión que es el presente. Un presente que tiende a la *circularidad* puesto que, desde el punto de vista del sujeto, el rasgo más perceptible del tiempo es que recomienza, ayer, hoy, mañana, en forma constante, siempre está recomenzando.

Esa imagen subjetiva del tiempo parece contraponerse a la representación convencional del tiempo histórico, en tanto ésta última estaría asociada a la postulación de una temporalidad lineal y homogénea, teleológicamente orientada hacia el futuro y regida por la causalidad. En tal sentido, cabe resaltar que los materiales históricos en las novelas del autor están elaborados a partir de, y entramados con, esa visión subjetiva del tiempo que se contrapone a la representación convencional del tiempo histórico. Es decir, el

modo saeriano de tratar los materiales históricos está basado en este “filtro” que la percepción subjetiva del tiempo le impone a la historia como tal (lo cual confirma lo que habían sugerido en su artículo Dalmaroni y Merbilhaa, 2000).

En segundo lugar, a partir de los análisis que hemos realizado, podemos afirmar que en todas estas novelas la imagen de la historia aparece connotada de manera negativa. En *Cicatrices*, el contexto histórico aparece como una de las causas que determina la sordidez del presente en que el viven los personajes. En *Nadie nada nunca*, el contexto parece ser aquello que ha desbaratado cualquier certidumbre. En *Glosa*, el futuro histórico-político es causa del exilio, el suicidio, la desaparición o la depresión de los personajes. En *El entenado*, el contexto histórico en el cual el narrador se reinserta tras su viaje aparece como una mediocridad que sólo puede paliar rememorando, mediante la escritura, aquella experiencia de dimensiones cósmicas. En *La ocasión*, el contexto que debería proporcionar seguridad se convierte en escenario de una farsa donde reinan el caos y el azar. Y en *Las nubes*, el contexto sería el conjunto de condiciones negativas que los sujetos deben sortear para acceder a una experiencia de plenitud que será finalmente destruida por los acontecimientos histórico-políticos.

Asimismo, hemos podido apreciar que algunas de las novelas presentan figuraciones de un *tiempo cosmológico*, cíclico, ligado a la naturaleza, y que la

función de tales figuraciones parece ser mostrar que habría algo por encima del tiempo histórico. Dichas figuraciones sugieren que la historia no es una evidencia objetiva o un dato que se desprende de legalidades físicas inexorables (como el paso de las estaciones), sino que el tiempo histórico pertenece al orden de las construcciones históricas, en las cuales las sucesivas transformaciones de la pregunta instituyente están ellas mismas informadas por unas estrategias - conscientes o no- de dominio y de producción de hegemonía, que deben operar sobre la configuración heterónoma de las experiencias de los sujetos.

El concepto de "Historia", como "colectivo singular en el que se reúne el conjunto de las historias particulares" (y como término que designa también al conjunto de "discursos" sobre dicho colectivo), señala una experiencia propiamente moderna: la conquista de la mayor separación posible entre la historia una y la multiplicidad ilimitada de las memorias individuales Ricoeur, 2004: 392). En el siglo XVIII, lo que se declara moderno por excelencia es el carácter omnitemporal de la historia. A partir de la modernidad, la historia deviene su propio sujeto, tal como sugiere Koselleck (1993) cuando habla de la "liberación de un tiempo por naturaleza histórico en el concepto de historia"; o cuando dice que la apertura del "horizonte de espera" designado por el término "progreso" es la condición previa de los tiempos modernos como nuevos. La experiencia nueva es la autodesignación de un nuevo sujeto de asignación llamado historia. De esa *reflexividad* de la historia deriva el concepto específico

de “tiempo histórico”, y el carácter lineal prevalece definitivamente con la noción de progreso. La historia, al producirse, articula su propia representación y su propio discurso (la historiografía).

Así, el concepto de historia reviste, además de su significación temporal renovada, una significación antropológica nueva: la historia es la historia de la humanidad, y en este sentido, historia mundial, universal (Ricoeur, 2004, 393). La humanidad se convierte a la vez en el objeto total y en el sujeto único de la historia. *La razón en la historia* de Hegel sería la coronación de toda esta epopeya conceptual, ya que en dicha obra, bajo la égida de la dialéctica del espíritu objetivo, se sella el pacto entre la historia, lo racional y lo real, del que se dice que expresa la idea más alta de la filosofía. La historia para Hegel es el desarrollo racional del espíritu en el seno de la humanidad. Afirma Ricoeur, en referencia a dicho texto de Hegel a la luz de Koselleck: “Si Koselleck puede hablar de *experiencia* de la historia, es también porque el concepto de historia puede aspirar a llenar el espacio ocupado antes por la religión” (2004: 394).

El análisis histórico postula que el surgimiento del capitalismo habría sido acompañado por la producción de una temporalidad uniforme y continua. El tiempo del capitalismo es el tiempo de la lucha por orientar la creatividad humana en función de la ganancia y subordinarla a las necesidades del incremento continuo de riqueza abstracta. El sometimiento de la naturaleza externa, como entendieron Adorno y Horkheimer (1974),

sería exitoso tan sólo en la medida en que se conquistara la naturaleza interna. El despliegue de las fuerzas de producción de la era moderna dependía de la victoria del tiempo histórico como colonizador de la subjetividad. La figura del reloj, una invención de la era moderna, reflejaría el movimiento de esa temporalidad como una suerte de tiempo-máquina (y en las visiones más críticas de la modernidad, como una máquina que se alimenta del jugo de la vida por la vía de la transformación de la multiplicidad de la actividad humana en cantidades despojadas de toda cualidad).

En *Filosofía política*, Eric Weil define en términos formales al Estado moderno: "El Estado es la organización de una comunidad *histórica*" (Cf. Ricoeur, 2004: 357). En tanto centro de diversas formas de racionalización de la dominación, el Estado asumió la función de crear una unidad de sentido, es decir, proporcionar un sentido que no existe en la temporalidad abstracta y homogénea, derivando de ese tipo de temporalidad un sentido humano. El "tiempo humano universal" quedaría aparentemente restaurado en el Estado bajo la forma de ritual y espectáculo: elecciones cíclicas, renovación, restauración, progreso. En síntesis, la forma Estado siempre habría implicado una maquinaria fundamental de reificación del tiempo y de su representación.

Dicha reificación se habría basado una doble exclusión: la de la experiencia viva de la memoria personal; y la de las antiguas especulaciones multimilenarias sobre el orden del tiempo, que eran cronosofías fundadas en una idea de circularidad que se desprende de la Naturaleza (Ricoeur, 2004: 208). Esas dos dimensiones (la de la experiencia viva de la memoria y la de las antiguas concepciones ligadas a lo cíclico), que fueron de algún modo aplastadas por la concepción moderna del tiempo histórico, son las que Saer “rescata” en sus novelas. Así parece recuperar de algún modo, para la literatura, la función de ser una conciencia crítica de la modernidad.

Siguiendo esta hipótesis de lectura, es posible relacionar las figuraciones del tiempo en las novelas de Saer con el ensayo donde el autor afirma: “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” (1999: 58). En estos términos, las elecciones formales del autor se hallarían orientadas a modificar la función de la prosa, cuya economía sería justamente el máximo símbolo (o síntoma) de la reificación del tiempo bajo la forma Estado.

El rechazo hacia el tipo de economía que rige el uso de la prosa se verifica en sus novelas de varias maneras: en el intento de subvertir la linealidad a través de relatos circulares o repetitivos; en el intento de fragmentar la continuidad del tiempo en unidades mínimas como el

instante y entregarse a describir hasta que el detalle se vuelva infinito; en la tendencia a producir deslizamientos del pasado sobre el plano de la enunciación en tiempo presente, frenando así la progresión narrativa; y en la tendencia a “apelar” a la atemporalidad, el ritmo y la condensación de la imagen poética. Esos son, a nuestro parecer, los cuatro procedimientos fundamentales.

Pero es necesario interpretar aún más profundamente el sentido de esas elaboraciones. Esta “rebelión” del sujeto debe decir algo más sobre la relación que el sujeto establece con el tiempo histórico. ¿Señala una omnipotencia del sujeto? No, en modo alguno. Más bien parecería que señala su fragilidad. Desde esa fragilidad se diría que el sujeto no emprende una “ofensiva” contra la historia, sino que más bien “resiste” (evadiéndose de ella de diversos modos, por ejemplo, a través de la lectura y la escritura, como hacen muchos personajes saerianos; o a través de la locura, como les sucede a tantos otros de ellos; o en el mejor de los casos, resisten a través de la intersubjetividad, de la amistad y de esas conversaciones donde sus memorias, sus percepciones, sus experiencias, vuelven a ser protagonistas “reapropiándose” del tiempo).

Cabría preguntarse qué es lo que hace frágil a la identidad humana. Según Ricoeur, la primera causa de esa fragilidad es la difícil relación que el sujeto tiene con el tiempo; dificultad primaria que justifica precisamente

el recurso a la memoria, ya que la noción de “identidad” conlleva la idea de lo idéntico, pero nunca es posible mantenerse idéntico a través del tiempo. La segunda causa de la fragilidad sería la confrontación con el otro, sentida como una amenaza: es un hecho que el otro, por ser otro, viene a percibirse como un peligro para la propia identidad. La tercera causa nos remite a la herencia de la violencia fundadora, “ya que no existe comunidad histórica que no haya nacido de una relación, que se puede llamar original, con la guerra” (2004).

La ideología burguesa, en la cual estaría contenida la noción de tiempo histórico, proporciona sin dudas una réplica simbólica a las causas de la fragilidad de la identidad humana. Sin embargo, lo que señalan las novelas de Saer es que esa ideología que la sociedad ofrece gira siempre, en definitiva, en torno al poder, ya que debe tender a legitimar la autoridad del orden –orden en sentido orgánico entre todo y parte, y poder en el sentido de relación jerárquica entre gobernantes y gobernados. En tal sentido, la crítica de las temporalidades saerianas a la idea moderna del tiempo como tiempo histórico, encarnado en el Estado, apuntaría a develar la coacción y la violencia en la naturaleza del nudo –del *nexus*- que vincula el requerimiento de legitimidad que emana de un sistema de autoridad y nuestra respuesta en términos de creencia. Lo cual se podría vincular con la idea de que cuando los poderes toman la dirección de la configuración de la

trama e imponen un relato canónico, desposeen a los actores sociales de su poder originario de *narrarse a sí mismos* (Cf. Ricoeur, 2004: 572).

Ahora bien, dijimos que el presente es la dimensión temporal donde se encuentra el núcleo de la percepción subjetiva del tiempo. Para terminar las conclusiones de este tema de la tesis, debemos precisar cuáles son las figuraciones del presente en las novelas de Saer. A grandes rasgos, podemos sostener que en sus novelas hay al menos cinco figuraciones diferentes del presente: un presente circular, cotidiano; un presente inasible, extremadamente fragmentado; un presente aprisionado por el pasado; un presente redimido por la memoria; y un presente tan fugaz que se puede llamar “epifánico”.

La primera figuración mencionada está ligada a la sensación de que en la vida cotidiana todo se repite, y sería un tipo de circularidad que se distingue de la circularidad de las figuraciones del tiempo cosmológico por el hecho de que aparece connotada de manera negativa. En este tipo de presente, la percepción se va “embotando” y el mundo se vuelve cada vez más opaco, como se advierte en *Cicatrices*. En la vida moderna se alternan, o más frecuentemente, se acumulan, dos estados de ánimo opuestos. Se dice: en el capitalismo el tiempo acelera su cadencia, todo lo sólido se disuelve en el aire, la única expectativa razonable concierne al imprevisto que nos sorprenderá. Pero también se dice: en el capitalismo el tiempo tiende a petrificarse, y el

vórtice de los cambios no alcanza a ocultar una monótona repetición de arquetipos inalterables en la rutina de la vida cotidiana (Virno, 2004).

La segunda, el presente fragmentado, implica un grado extremo de aislamiento subjetivo. La percepción se encuentra allí prácticamente despojada del recurso de la totalización. En su máxima expresión, la fragmentación paraliza el devenir y el presente se vuelve infinito. Esa percepción implicaría, en su punto límite, la vivencia de una desaparición del sí-mismo para la subjetividad, porque ésta habría dejado de existir en la sucesión. El recuerdo del bañero en *Nadie nada nunca* grafica cabalmente ese fenómeno extremo de la experiencia y del discurso, que pone al descubierto los límites de la representación en sus formas narrativas y retóricas, así como también toda la empresa de escritura de la historia.

El presente aprisionado por el pasado es aquel que puede verse en *La ocasión*, y en algunos de los casos de repetición de recuerdos involuntarios que paralizan al sujeto y lo desligan del mundo exterior, a la par que lo sumergen en el magma pantanoso de una memoria que se impone sobre la realidad y modifica, de manera negativa, la percepción del presente. Este tipo de presente, al igual que el anterior, supone un cierto grado de solipsismo. Ese distanciamiento del sujeto respecto del mundo no es experimentado como una conquista sino que se refleja como un tortuoso proceso de extrañamiento.

El presente redimido por la memoria remite a la posibilidad de encontrar un sentido a través de la actualización del pasado. Este podría ser el presente del entonado y del Doctor Real, que en ambos casos es también el presente de la escritura. Este tipo de presente supone una efectiva recuperación de la experiencia, y el acto de narrar es la forma bajo la cual se plasma. La identidad del sujeto se constituye a partir de los recuerdos. La subjetividad es allí “rescatada” por la memoria y la imaginación, que le permiten construir un relato de su vida y, mediante esa dialéctica de “concordancia-discordante” propia de los relatos (Ricoeur, 1996b), registrar los cambios pero también la permanencia de un “yo” a través del tiempo.

Por último, el presente epifánico es algo tan fugaz que hay que pensarlo bajo la forma del instante. Remite al breve lapso temporal durante el cual se produce una agudización de la conciencia perceptiva. Esa figuración, connotada de manera positiva, se puede apreciar en fragmentos de la mayoría de las novelas (en *La grande* abundan más que en ninguna otra), donde los personajes, súbitamente, parecen acceder a una visión nítida del mundo. En esos momentos, la angustia desaparece, el mundo interior y el mundo exterior se corresponden de repente en una armonía inexplicable. Por ejemplo, en este pasaje de *Glosa*:

“Leto empieza a ver el conjunto, con el Matemático incluido, no como autos, ni árboles, ni casas, ni cielo, ni seres humanos, sino como un sistema de relaciones, todo en proporción perfecta y casual sin duda, de modo tal que,

viviéndolo, o sintiéndolo, o como deba llamarse a su estado, pero sin pensarlo, Leto experimenta una alegría súbita, franca, de la que no sabe que es alegría y que acompaña, agudizándolas, sus percepciones (...) el Matemático, al cruzar la calle, se ha transformado en un objeto bello, de una belleza abstracta y no relativa, que no tiene nada que ver con sus atributos preexistentes sino más bien con una coincidencia cósmica que reúne, durante unos pocos segundos, muchos elementos heterogéneos en una composición inestable y que, cuando el Matemático llega a la vereda y los dos autos se alejan un poco en dirección contraria, misteriosa, y habiendo existido únicamente para Leto, se disuelve” (Saer, 1998: 64-65) <sup>86</sup>.

Esa agudización perceptiva, súbita y fugaz, indica un presente donde el tiempo interior se reconcilia con el tiempo externo, y esa experiencia aparece asociada, como se ve en el párrafo citado, a una percepción estética del mundo. Esta figuración remite a una larga tradición que, en el Siglo XIX, fue retomada por Joyce, quien utiliza el concepto de “epifanía” como metáfora de la experiencia estética. Su más célebre plasmación narrativa es la niña-pájaro que se le revela en la orilla del río, hacia el atardecer, a Stephen Dedalus.

Joyce recuperó ese concepto de la tradición crítica inglesa, en particular de Walter Pater, quien definió a la epifanía como una “revelación instantánea”. Sería el momento en que el objeto más común aparece

---

<sup>86</sup> Otro ejemplo, en *Lo imborrable*: “El auto color cereza abandonado en el extremo del camino arenoso, anacronismo lustroso y un poco chillón, parece incorporarse, por su forma o sus dimensiones, o a causa de su color quizás —mancha geométrica de un rojo vivo— a la monotonía verde y gris del paisaje, adquiriendo *una vivacidad misteriosa, una vida nueva sin nada que ver con su utilidad* (...) como si estuviéramos buscando el lugar óptimo para *observarnos mutuamente incluidos de un modo exacto en lo exterior* (...) esta sensación inesperada de *armonía* que, igual que todo lo que aparece en este mundo, por puro *capricho*, me visita”.

radiante “ante los ojos del alma”, colocando al sujeto en una dimensión que trasciende lo histórico. Cuatro son los rasgos que suelen asociarse a esa experiencia: La realidad se presenta más ligera. El gozo es agudo y breve. Se altera la vivencia del tiempo. Supone un cierto desprendimiento del yo.

Por otra parte, lo que caracteriza a la epifanía es que allí el detalle, el fragmento, la cosa observada desde cierto ángulo, se revela como expresión de una “totalidad” de sentido. La totalidad le da sentido al fragmento y el fragmento a la totalidad. Esto es lo central de la epifanía: en ella se revela la mutua dependencia entre el fragmento y el Todo.<sup>87</sup> De este modo se expresa en *La grande*, a la orilla del río, como en Joyce:

“Una felicidad tenue, a la que no son ajenos el sol tibio de abril, el día claro, la proximidad del agua, la asalta, y como se ha olvidado por el momento de que tiene razones personales para sentirse contenta, podría decirse que es ella ahora la que encarna, a través de ese estremecimiento gozoso, el Todo que está fuera de ella y que al mismo tiempo, hospitalario, la contiene” (Saer, 2005: 197).

Sin dudas, en las novelas de Saer, esta es la figuración del tiempo más ligada a la idea de un presente pleno para la subjetividad. La plenitud estaría asociada a la experiencia estética, que posibilitaría la revelación efímera de

---

<sup>87</sup> En *Stephen Hero*, primer borrador del *Retrato del artista adolescente*, Joyce define a la epifanía como: “a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.”. Según la lectura de Klaus Reichert, la de Joyce: “Is a theory of fragmentation: a significant moment or a detail, a thing seen at some specific angle, can contain the totality of the meaning -he calls it “essence”-- of this life or thing. Note that there is a direct relationship between fragment and totality: they are mutually dependant: the one conditions the other: the fragment points to the totality of which it is a part, and the totality it is that gives meaning to that fragment. (1988: 86).

que cada uno de los fragmentos heterogéneos que el mundo presenta, caóticamente, estaría incluido en una unidad mayor que lo contiene ". Así, neutralizando el desencanto y el dolor, el autor logra salvar para sus personajes una dicha instantánea, que suele atribuirle a un azar, a una casualidad, a un caprichoso momento de gracia en ese ciego devenir que otorgaría, de tanto en tanto, una breve posibilidad de distensión y de gozo.

Si quisiéramos precisar los orígenes de esa concepción en la tradición estética, habría que remontarse a Kant y a Schiller. En ellos aparece por primera vez la idea de reconciliación mediante la experiencia estética. Ambos le atribuyen a esa experiencia la fuerza de restablecer la totalidad para el sujeto. Ese sujeto a quien la modernidad ha condenado a un estado de escisión y disociación, porque ya no experimenta la unidad y el sentido del todo.

## 11. 2. NOVELA, FRAGMENTO Y TRADICIÓN.

En el análisis de sus ensayos, hemos observado que Saer es un autor que responde a la pregunta que se había hecho Hegel acerca de la “especificidad” del arte literario, remitiéndose a un criterio puramente formal. Ese criterio se remonta al romanticismo alemán, fue continuado, entre otros, por Stéphane Mallarmé, y asumido más tarde por el formalismo ruso, que supo sintetizarlo en la noción de “lenguaje poético”: un lenguaje que sería distinto del lenguaje prosaico u ordinario por características formales vinculadas al uso de la lengua, ya no tratada como un medio de comunicación transparente, sino como un material sensible, autónomo y no intercambiable. La siguiente consecuencia teórica de esa tradición es el concepto de “función poética” en Roman Jakobson (1977), definida como la insistencia de un texto en su forma verbal y en cierto modo intransitiva.

Dicho criterio fue caracterizado por Genette como el origen de lo que él denomina “poéticas poeticistas”. Según Genette, esta tradición estética tiene el problema de que no puede dar cuenta de muchos tipos de textos que también podrían considerarse (o ser considerados) “literarios”, pero no se propone resolver el problema; más bien, a todo aquello que no puede anexar a esa

definición, “lo arroja al amorfo limbo de una prosa vulgar, sin imposiciones formales” (Genette, 1993). Las poéticas poeticistas, entonces, como la de Saer, son poéticas “cerradas”: para ellas, no pertenecen a la literatura sino aquellos textos marcados por el sello de la “poeticidad”.

Vale la pena observar que la mayoría de los grandes defensores de ese tipo de poética, como Paul Valéry, han sido detractores de la novela, una forma literaria a la que ven como demasiado vinculada a la “prosa vulgar”. Mientras que, por el contrario, los grandes defensores de la novela, como Bajtin, han sido fervientes discutidores de ese criterio exclusivamente formalista y han reivindicado, en cambio, el carácter sociológico de la novela como un criterio insoslayable a la hora de abordar dicha forma literaria. En tal sentido, una cualidad original de la poética de Saer es que pertenece a ese tipo de poéticas “poeticistas” que Bajtin y Genette critican, pero aplica ese criterio a la novela, una forma literaria que es por excelencia representativa e “impura”. Como hemos señalado, la escritura saeriana trabaja sobre una *tensión* entre la poeticidad y la representación, como forzando a ambas hasta sus límites; o mejor dicho, forzando a la representación a someterse al dominio de la poeticidad, como puede observarse en la notable musicalidad de su estilo.

Por otra parte, esta tensión que señalamos como uno de los rasgos que hacen a la singularidad de la poética saeriana de la novela (tensión que surge de su adopción de un criterio exclusivamente formalista, que en

general es rechazado por los novelistas, para definir la *especificidad* de su arte), es una tensión que, en realidad, ya se encontraba presente en las primeras teorizaciones sobre la novela moderna en el Siglo XVIII. Allí encontramos algunos grandes defensores del “poeticismo” que fueron también defensores de la novela (aunque, sugestivamente, la mayoría de ellos no se dedicaron a escribir novelas). Friedrich Schegel es uno de los primeros que distingue la epopeya de la novela (*roman*)<sup>88</sup>. Los románticos de Jena atribuyen la epopeya al arte clásico, mientras que la novela sería el dechado de la literatura romántica que para ellos encarna la literatura moderna.

Además, los románticos alemanes son los primeros que afirman que la novela moderna empieza con *Don Quijote*, y proponen a esa obra como el paradigma de la sensibilidad moderna<sup>89</sup>. Ellos fueron pioneros en plantear que ese paradigma coloca a la novela en un *irresoluble* conflicto entre idealismo y materialismo, entre imaginación y realidad, y entre verso y

---

<sup>88</sup> Hegel, en su *Estética* (1820; 2006), determina con precisión la epopeya: la epopeya es una totalidad llena de unidad, su contenido representa el todo de un mundo, sus héroes también participan de este carácter de totalidad, la anchura es apropiada para la epopeya; y entrega una “teoría de la novela”, afirmando que ésta conserva el espíritu de la epopeya pero influida por un concepto moderno y prosaico de la realidad (idea en la cual se apoya Lukács).

<sup>89</sup> La frase de Schlegel “una novela es un libro romántico” (1994) coloca a la novela como paradigma de lo que habría de ser la literatura moderna. Remontándose al origen de la palabra *roman* en el *romanzo* italiano, el poema caballeresco, Schlegel descubre un canon de autores que sería el fundador de la poética moderna. Ariosto, Dante, Cervantes y Shakespeare son rescatados por Schlegel para construir una nueva teoría de los géneros poéticos (Cf. De Angelo, 1999).

prosa. Conflictos que, desde nuestra perspectiva, están en la base de la poética de Saer, generando permanentes y productivas tensiones.

Muchos autores continuaron esa visión de los románticos de Jena, reafirmando que la historia de la novela moderna está en relación con la nostalgia de una patria ideal, justamente aquella que Don Quijote se obstina en buscar más allá de toda refutación infligida por la realidad. La tradición de la novela parece arrastrar consigo, desde su origen, los vestigios de un paraíso perdido. Lukacs ha sido sin duda otro de los mayores prolongadores de esa visión de la tradición. La novela, señala Lukacs, es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida ya no está dada de manera inmediata, pero el novelista moderno, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad. En los términos de esta línea de pensamiento, la construcción novelesca, en tanto que forma, es una totalidad “dada y al mismo tiempo quitada”: ésta es su paradoja.

La poética saeriana de la novela se funda sobre una aspiración a la totalidad (Montaldo, 2010). Pero el fragmento, como vieron los románticos, es para los modernos la única expresión posible de una totalidad que ya no está expresada como orden sino como caos: los fragmentos serían restos, pedazos totalizadores de lo ya roto e irreparable. Afirma Saer:

“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 cerrar el todo, sino que introducen más incertidumbre. Este es un proyecto que tengo siempre en vista cuando escribo” (Saer, 1989: 76).

Ya los románticos habían señalado que cada fragmento es infinitamente capaz de engendrar otros fragmentos. Y, como ha observado la crítica (Premat-Vecchio-Villanueva, 2010), la expansión a partir de un fragmento, a veces lineal, a veces difractada, podría tomarse como un modelo de construcción, no sólo de la escritura de tal o cual relato, sino de toda la obra de Saer. En esto, dice Premat (2007), Saer es macedoniano: también él quisiera escribir la novela infinita que incluye todas las variantes y todos los desvíos: “la novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe”. La obra-novela, sostenemos nosotros, que fuera un *continuum* de todas las formas y los géneros que han asumido las distintas novelas-fragmentos; un *continuum* que, como veremos, aspiraría a expresar la “totalidad” de la tradición de la novela.

Debemos entonces destacar la importancia que tiene la noción de fragmento en la poética de Saer. Por un lado, podemos concluir que su modo de elaboración de los materiales históricos está ligado de manera indisoluble a esta estética del fragmento, en tanto lo histórico nunca aparece con el carácter de una totalidad exterior y objetiva, sino que quedaría refractado, como hemos demostrado, a través de “fragmentos de experiencia” que remiten a esa totalidad de un modo indirecto y caótico. A ello subyace la idea de que el

mundo no se expresa sólo en el Logos como bella totalidad, sino en pedazos rotos, en símbolos como añicos dispersos.

Por otra parte, la lógica saeriana no apunta a la idea de obra como una totalidad cerrada. En Saer, el círculo de la obra no rodea el Todo, no totaliza sino que presenta rodeos y recodos: sería como un círculo descentrado que hace pasar a la derecha lo que estaba a izquierda y a un lado lo que estaba en el medio, *insertando* a la fuerza en un mundo el fragmento de otro mundo. Hay una dimensión de “transversalidad” (Deleuze, 1999) en la que unidad y totalidad se establecen sin totalizar. Por lo tanto, no hay que entender la cuestión del fragmento como la fragmentación de una unidad existente o un momento de un conjunto por llegar. Hay que considerar más bien que la fuerza del fragmento consiste en producir un tipo de relación específica con el “exterior” (que sería el modo no-totalizador en que la obra refracta lo histórico-social), y un modo de afirmación de la “unidad” en la que, a la vez, cada fragmento es irreductible (y cada novela, singular).

Además, podemos observar que esta estética del fragmento tiene un claro correlato a nivel de las estructuras y los géneros en cada una de las novelas. A través de los análisis hemos constatado que la obra de Saer refleja un deliberado movimiento de recuperación, reelaboración y trasgresión de estructuras formales y géneros de la tradición de la novela. De hecho, en sus novelas están presentes muchas de las formas que ha asumido la novela a lo

largo de su historia; se diría que hay “fragmentos” de novela picaresca, de novela barroca, de novela de aprendizaje, de novela realista, de novela policial, de novela psicológica, de novela filosófica, de novela modernista y de novela objetivista.

Así, todas las novelas del corpus pueden ser leídas como “deformación regulada del paradigma” (Ricoeur, 1996a). En cada una se retoman modelos narrativos codificados que proporciona la tradición de la novela; pero nunca se aplica el modelo en su totalidad, sino fragmentariamente (por ejemplo, a través de préstamos o simulaciones de algunos elementos característicos de ese tipo de relato). En Saer, el trabajo de la escritura busca producir una deformación y un forzamiento en la lógica de los modelos que retoma.

Observémoslo caso por caso en los dos grupos de novelas analizados: *Cicatrices* sería una novela cuyo argumento remite a la novela policial, pero cuya estructura adopta la complejidad del perspectivismo modernista (faulkneriano) y cuya escritura explora las líneas abiertas por el objetivismo en el uso de recursos como la descripción. *Nadie nada nunca* retoma nuevamente estructuras de la novela modernista, como la fragmentación (especialmente en Woolf) y técnicas objetivistas, pero incluye una historia narrada con esa “distancia media” que es un rasgo de la novela realista, y el núcleo de la trama es de carácter histórico-político. *Glosa* es una novela que desarrolla, también, estructuras y procedimientos del modelo de la novela modernista (como la

multi-temporalidad joyciana), pero a su vez transgrede el paradigma a través de la elección de un narrador omnisciente que ensaya un uso muy original de la prolepsis.

Por otra parte, *El entenado*, una novela que, en la elección del tema, remite a la novela histórica, pero está construida a partir de un rechazo originario de dicho modelo, y aunque presenta un comienzo que evoca a la novela picaresca, se va convirtiendo poco a poco en un relato de aprendizaje con tintes filosóficos. *La ocasión*, una novela ligada al modelo realista e incluso naturalista, pero también a la novela psicológica, y basada en una permanente retrospectiva que “deforma” el código realista. Por último, *Las nubes* retoma los modelos del relato de viaje y la novela barroca de aventuras, pero al primero lo subvierte postergando su comienzo indefinidamente, y al segundo lo desarrolla hasta hacer que sus elementos desborden por completo “el umbral de pertinencia funcional” (Culler, 1978) que el modelo establece.

La función de las convenciones de género consiste esencialmente en establecer un contrato entre el texto y el lector para hacer que determinadas expectativas funcionen y permitir así, tanto la admisión de los modos aceptados de inteligibilidad, como la desviación con respecto a ellos. Pero lo que resulta inteligible gracias a las convenciones de género suele ser con frecuencia menos interesante que lo que resiste o escapa al entendimiento que proporciona el modelo. Consciente de ello, Saer es un autor que a menudo ofrece, por encima y

contra la *vraisemblance* del género (Culler, 1978), otro nivel de *vraisemblance* orientado a exponer el artificio de las convenciones. Ello es evidente, por ejemplo, en el modo en que el narrador de *Glosa* asume el privilegio decimonónico de la omnisciencia, pero a la vez denuncia la convención exhibiéndose en lugar de permanecer invisible. Ejemplos de esta índole pueden encontrarse en todas las novelas.

La escritura saeriana de la novela sugiere un modo de trabajo que consiste en partir de un modelo de relato, e ir construyendo una forma diferente y singular, a partir de la incorporación de elementos de otros modelos y de la exploración de procedimientos que alteran el paradigma primario. Ese trabajo permanente con esquemas que proporciona la tradición determina que esta poética proponga con énfasis una inteligibilidad *propiamente literaria*. Se trata de novelas que le demandan al lector una cierta competencia que consiste en saber reconocer esos modelos como un conjunto de normas a partir de las cuales sus textos pueden desviarse y/o ponerse en relación con otros textos, y a partir de las cuales se vuelven significativos y coherentes en su intento de transgredir dichos modelos. Se vuelve necesario que el lector sepa, por ejemplo, al leer *La ocasión*, que ciertas reacciones que serían completamente inteligibles en una novela proustiana serían en cambio extraordinariamente extrañas e inexplicables en Balzac.

En otro orden de cosas, podemos concluir que se trata de una poética que, como la de Borges, está basada en una concepción decididamente universalista de la literatura. Los modelos de Saer son, predominantemente, europeos y norteamericanos. A diferencia de Borges, sin embargo, Saer no dialoga con la tradición occidental a través de escritores laterales; no elige a Chesterton o a De Quincey sino a los autores canónicos de la tradición, y específicamente de la tradición de la novela: Balzac, Flaubert, Proust, Faulkner, Woolf, Joyce, entre otros de los grandes nombres.<sup>90</sup> Pese a esa concepción férreamente universalista (o mejor, occidentalista) y canónica, se trata de una obra que asume claramente su íntimo vínculo con la Argentina a partir de la elección de una zona de la provincia de Santa Fe y del Litoral como lugar donde transcurren todas sus historias, así como también a partir de su afán de reelaboración de materiales históricos, temas y tópicos culturales “representativamente” argentinos.

Para terminar las conclusiones de este tema, debemos señalar que, si bien el autor ha realizado inéditas combinatorias de los modelos de estructura de relato y de los procedimientos formales legados por la tradición de la novela, hay un elemento novelesco que ha mantenido, más allá de todo, intacto. El

---

<sup>90</sup> La preferencia “borgiana” por escritores laterales, Saer la reserva para sus compatriotas argentinos y latinoamericanos, entre los que se destacan Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Antonio Di Benedetto y Joao Guimaraes Rosa; o su simpatía por alguien tan lateral como Ebelot, o por Gombrowicz, otro extranjero que describió la Argentina. (Entre sus preferencias “canónicas” estarían el propio Borges, Arlt, Rulfo y, sobre todo, Onetti.)

elemento novelesco con el que no “experimenta”, es el personaje. Como en las novelas más convencionales, los personajes saerianos son personajes que tienden a conquistar la empatía del lector. Por otra parte, el uso saeriano de ese procedimiento balzaciano que es la reaparición de personajes, va construyendo a lo largo de la obra la imagen de un *lugar*, habitado por varias generaciones y sobre todo por una comunidad de amigos que han compartido una serie de experiencias memorables en la década del 60, y que se han mantenido vinculados afectivamente, como hemos visto en el análisis de *La grande*.

Por ejemplo, Pichón y el Gato son descendientes del Garay López de *La ocasión*. Los hermanos pertenecen a una de las familias de la oligarquía de la provincia; recordemos, haciendo el paralelismo con la historia, que Juan de Garay fue el fundador de la primera ciudad de Santa Fe, y que el tío gobernador de Garay López dice: “Nosotros llegamos aquí casi con Cristóbal Colón”. Pero, en el Siglo XX, la fortuna de la familia ya no es tal; los mellizos pertenecen a una clase “venida a menos”, y a través de *La pesquisa*, el lector podrá saber que la “casa de fin de semana de los Garay”, de donde fue secuestrado el Gato, es “una de las dos últimas propiedades de la familia”.

También sabrá que Pichón y Tomatis son íntimos amigos, pero estuvieron distanciados un tiempo después de la desaparición del Gato, debido a que Pichón, ya instalado en Francia, se negó a viajar a la Argentina para seguir la búsqueda de su hermano.. Y Tomatis se enojó, pero luego comprendió

que esa reacción de Pichón no se debía al miedo de correr la misma suerte que su hermano, sino, por el contrario, al miedo de afrontar la “comprobación directa” de que el Gato, “tan diferente en muchos aspectos, y sin embargo tan íntimamente ligado a él desde el vientre mismo de su madre que le era imposible percibir y concebir el universo de otra manera que a través de sensaciones y de pensamientos que parecían provenir de los mismos sentidos y de la misma inteligencia”, había muerto. Y el lector podrá suponer que Tomatis no se equivocaba, ya que en algún otro lado se contará que en la época de la muerte del Gato, a Pichón sus dos hijos lo habían visto llorar por primera vez y andar por la casa “con los ojos enrojecidos, insensible a lo exterior, durante semanas enteras”.

Con esta breve reconstrucción hemos querido mostrar que el individualismo novelesco es sólo una apariencia. No se puede pensar la amistad entre Pichón y Tomatis sin remitirse al Gato, como no se puede pensar en el Gato sin remitirse a Elisa y sin imaginar, a la vez, esa “casa de la costa” de la familia Garay. Es casi imposible describir a un individuo sin describir al mismo tiempo la arquitectura de un grupo social. El sujeto no se acuerda sólo de lo que ve, siente o aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que vio, sintió, aprendió. Esas situaciones implican el cuerpo propio y el cuerpo de los otros, el *espacio vivido*. En la obra de Saer, reflexividad y mundaneidad no se excluyen.

Asimismo, observamos que esta poética ha dejado en pie un bastión fundamental de la tradición de la novela: el “nombre propio” como aquello que le permite al personaje existir más allá de sus rasgos semánticos, y que a la vez le permite al lector postular su existencia. Aun en aquellas novelas que parecen orientadas al cuestionamiento de todas las convenciones novelescas (como *Nadie nada nunca*), el nombre propio sigue manteniendo su función tradicional, como una especie de refugio, como una garantía de que las cualidades de cada personaje, recogidas de las obras, pueden relacionarse unas con otras y siempre formarán un todo que será mayor a la suma de sus partes: esa comunidad ficcional que la obra construye y a partir de la cual elabora su “antropología especulativa”. En esto la obra de Saer se revela profundamente humanista.

En contraste con el personaje, importa señalar que el elemento novelesco que estas novelas generalmente rechazan es la intriga. En las novelas convencionales, todo el esfuerzo del narrador en la configuración de la trama está fundamentalmente orientado al manejo de la intriga; para “capturar” la atención del lector, el narrador se aboca al intento de mantener un enigma permanentemente abierto. Barthes (1980b) ha mostrado que el enigma sería una gran fuerza estructurante de la trama, y que por eso el lector tiende a organizar el sentido de las acciones en relación a ese enigma, es decir, a leer las secuencias narrativas a la luz de la pregunta a la que está intentando dar respuesta. Las

novelas de Saer se apartan de ese manejo narrativo clásico de la intriga y “obligan” al lector a establecer con el texto otro tipo de relación que ya no tiene que ver con la dosificación de la información. Cuando se describen escenas donde el centro es la relación de un sujeto con su objeto en el acto de comer una cerezas, no puede haber otro interés que el modo en que el lenguaje es capaz de hacernos modificar nuestra percepción de un acto completamente banal, de volverlo interesante y significativo. La poética de Saer propone una experiencia de lectura donde el foco de la atención nunca deja de ser el lenguaje, su capacidad para “volver a crear” el mundo, sus dotes poéticos, incluso musicales. Esa suerte de provocación al receptor es uno de los rasgos que marcan la tradición de vanguardia en que se inscribe su proyecto narrativo.

### 11.3. FUNDAMENTOS PROGRAMÁTICOS.

Para concluir sobre los fundamentos programáticos, cabe volver a señalar que Saer sustenta una poética que es heredera del formalismo, y que pertenecería a las que Genette caracteriza como “poeticistas”, las cuales, en última instancia, remiten al concepto de autonomía del arte. Nuevamente, hay que remontarse a los textos teóricos del romanticismo, puesto que son los románticos de Jena quienes fundan el arte moderno con su teoría del arte como “teoría de la forma”. El formalismo se deriva de las reflexiones de los románticos de Jena: “Flaubert, su credo en la forma, se deriva del romanticismo alemán” (Benjamin, 1988).

El concepto de “forma” que el formalismo literario hereda de los filósofos del romanticismo alemán presenta algunas características que conviene repasar para dar cuenta de los fundamentos programáticos de la poética de Saer. Los románticos de Jena no concibieron la forma a la manera de la Ilustración, ni como una regla de belleza del arte ni como algo que tuviera que apuntar a producir un efecto placentero o edificante en el receptor. Para los románticos, la forma es la *expresión objetiva de la reflexión de la obra* (Ibíd.). Dado que sería la propia “potencia formativa” de la reflexión la que define la forma

de la obra —y en tanto ésta no constituye un medio para la exposición de ningún contenido—, el arte, como había dicho Kant, no requiere ninguna justificación por fuera de sí mismo; de ahí la autonomía.

El formalismo al que Saer adscribe está basado en estos fundamentos. De acuerdo con la teoría romántica, toda forma constituye una *modificación particular de la autolimitación*. Según Schlegel, la autolimitación es para el artista lo más necesario y lo más elevado; pues dondequiera que uno no se limita a sí mismo, afirma, es el mundo el que lo limita, merced a lo cual se convierte en esclavo. Toda forma, en calidad de tal, surgiría como efecto de la autolimitación. Señala Benjamin: “La forma es, por consiguiente, la expresión objetiva de la reflexión propia de la obra, que constituye su esencia” (Ibíd.).

Esa “reflexión” que la obra contendría es el fundamento en el cual los románticos se apoyan para exigir una nueva clase de crítica, que ya no se erija como instancia evaluadora y cuyo peso no resida en la estimación de esa obra en particular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en última instancia, con la idea del arte. La *reflexión sobre el arte* que cada obra expresaría a través de su forma, sería en sí misma una crítica; de modo que la actitud que los románticos le reclamaban al crítico es la de proceder a desarrollar el germen crítico que sería inmanente a la obra misma <sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Un modelo de crítica del arte que guarda una relación con el sustentado por Adorno (1983), para quien la función de la crítica es develar “el contenido de verdad” de la obra de arte mediante la reflexión filosófica.

El viejo concepto de “belleza”, vinculado con las reglas de la concepción racionalista, no parecía concordar con la rigurosa sobriedad que los románticos le pedían al arte <sup>92</sup>. De ahí que defendieran la novela como “prototipo de la sobriedad”, ya que no se agotaría en la construcción de las formas bellas de la apariencia (como mucha poesía), sino que mostraría que la forma no es expresión de la belleza, sino expresión de una reflexión sobre el arte (Cf. De Angelo, 1999).

Ahora bien, señalamos que dicha reflexión se produce a partir de una autolimitación; ¿cómo se autolimita el artista? Según esta concepción, el artista se autolimita a través de la técnica: se entrega al trabajo formal, esforzándose por una autoconciencia de su propia técnica, con tal rigor que hace posible que la síntesis de los materiales ocurra en un proceso *inmanente* a la obra de arte misma, que así genera su propia reflexión.

Afirma Saer en uno de sus ensayos:

“el narrador no posee más que una teoría negativa. Lo que ya sido formulado no le es de ninguna utilidad. La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría. Antes de escribir uno no sabe lo que se debe hacer, y lo que queda de eso es el resultado de repetidas decisiones tomadas por el narrador a medida que escribe, en todos los niveles de su praxis creadora” (1997b: 270).

---

<sup>92</sup> La poética romántica reivindica a la novela por ser el género más alejado de los valores del clasicismo. De acuerdo con los románticos, la novela funde lo dramático, lo lírico, lo épico; es la fusión entre todos los géneros. Por eso, lo que define a la novela en tanto género es su agenericidad. Según Schlegel, la novela es la forma simbólica suprema porque el arte “es el *continuum* de las formas” y la novela sería la aparición perceptible de ese *continuum* (Cf. De Angelo, 1990; y Schlegel en Arnaldo, 1994).

La idea de que la praxis literaria “segrega” su propia teoría nos conduce hacia un modelo de artista cuya expresión paradigmática llegó en el Siglo XIX con Paul Valéry, quien concebía a la forma en términos de *constricción*. “No es que el material de su obra lo confunda –decía Valéry-, lo que sucede es que el artista va y viene de la materia a la idea, de su espíritu a su modelo, y cambia a cada instante lo que quiere por lo que puede y lo que puede por lo que obtiene”. Adorno (1984) consideraba que la *autolimitación técnica* que Valéry le exige al artista, el sometimiento a las necesidades internas de la obra de arte, elimina de ésta “todo aquello que pudiera deberse pura y simplemente a la accidentalidad” del artista como individuo. Adorno llevó hasta el extremo esa imagen del artista y planteó que, a través de eso que sería claramente una hipóstasis de la especialización pero en el ámbito “artesanal” del arte, el artista supera, dialécticamente, la alienación producida por la división del trabajo en la sociedad moderna y se vuelve “lugarteniente del sujeto total”. Esa es la idea central de su conocido ensayo “El artista como lugarteniente”.

No nos interesa aquí criticar esa idea -por cierto discutible-, sino desarrollarla desde sus orígenes para poder dar cuenta cabalmente de la tradición en la cual se inscriben los fundamentos programáticos de Saer. En tal sentido, importa remarcar que ese “credo en la forma” -credo que surge

con el romanticismo, llega a su apogeo con Baudelaire, Valéry y Flaubert, y es retomado por autores como Adorno desde la filosofía-, supone la postulación de una contradicción irreconciliable entre el trabajo artístico y las condiciones sociales de producción dominantes. Decía Valéry: "A veces se me ocurre que el trabajo del artista es un trabajo de naturaleza *arcaica*" (Cf. Adorno, 1984).

Allí aparece esbozada la figura del escritor como *artesano*, que Adorno y Benjamin recuperaron para darle un valor ideológico a la naturaleza artesanal del trabajo literario en contraposición a la lógica industrial del capitalismo <sup>93</sup>. Por otra parte, como es sabido, la permanencia en el nivel de producción artesanal en el seno de una sociedad dominada cada vez más por la división del trabajo y la consiguiente separación de los trabajadores respecto de sus medios de producción fue, históricamente, la condición previa efectiva para que el arte fuera concebido como una práctica "singular", digna de considerarse en una esfera autónoma.

Por otra parte, conviene notar que, para Adorno, en lo que refiere a los impactos prácticos que conlleva el arte en tanto estéticamente experimentado, estos deben emerger del juego reflexivo de una experiencia estética que, antes

---

<sup>93</sup> Benjamin había señalado que "en lo que respecta a su aspecto sensible, el narrar no es de ninguna manera obra exclusiva de la voz. En el auténtico narrar, la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado". Esa vieja coordinación de alma, ojo y mano que emerge de las palabras de Valéry, es para Benjamin la coordinación artesanal que requiere el arte de narrar. Y dice incluso: "Podemos ir más lejos y preguntamos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia" (1999).

que nada, se entrega a sí misma a la *procesualidad* de la obra de arte. Esto resulta particularmente cierto en el caso del arte moderno, para el cual la reflexión sobre el propio concepto de arte y la crítica de las concepciones socialmente establecidas sobre lo que el arte es, se han convertido en momentos integrales de la producción artística misma.

Siguiendo la historia de esta tradición estética podemos advertir que la poética de Saer no sólo reivindica la autonomía del arte como aquel valor que, entre otros efectos, provocó una libertad inusitada en las distintas ramas de la actividad creativa –y fue el valor en el cual se basó la innovación literaria en los Siglos XIX y XX-, sino también porque es aquel valor que habría contribuido a la instauración de un *ethos específico* de la literatura. Afirma Saer:

“La cultura, como sistema de valores, tiende a exigir de la literatura una representatividad que sería totalmente paralizante si fuese seguida al pie de la letra ya que, por principio en la época moderna, *a partir tal vez del romanticismo*, la literatura es una forma de rebelión contra esos valores” (1997b: 113).

En términos del autor, la literatura estaría ligada íntimamente a un *ethos* de la “rebelión” contra los valores dominantes (e incluso a una “moral del fracaso”). De este modo, en su obra encontramos, a la par que el impulso hacia la renovación de los paradigmas narrativos, un gesto que volveremos a llamar “arcaizante”, ya que va en el sentido de restaurar algunas de las creencias más antiguas de la literatura moderna; entre ellas,

la definición del trabajo literario como trabajo artesanal, la defensa del “desinterés estético” y la idea romántica, ya comentada, de que en toda experiencia estética -y a través de un tipo de conocimiento intuitivo, no conceptual- los exponentes contradictorios de libertad y necesidad se reconcilian -una idea que ha ido desde Kant y Schelling hasta Adorno o Gadamer. (De modo coherente con esa reivindicación de aquello que la época actual tiende a considerar obsoleto u anacrónico, Saer es un autor-artesano en cuanto a que ha escrito todas sus novelas a mano <sup>94</sup> ).

Por estos motivos, el sentido que asumen en sus novelas los materiales históricos está absolutamente imbricado en el proceso formal, en la construcción de esas formas que son siempre el principal horizonte de su trabajo. De ahí que no estemos ante una poética que intenta plasmar una idea previa de la historia, sino ante una cuyos fundamentos programáticos apuntan a *extraerla formalmente* de aquel fondo de experiencia que permanecería oculto por un modo limitado de construir la realidad histórica.

Por otra parte, la adopción saeriana de este método de trabajo que se propone, en cada caso, la creación de una forma singular que surja

---

<sup>94</sup> Dice Saer: “Escribo a mano. Cuando uso la máquina de escribir tengo la impresión de escribir desde afuera; de allí la utilidad de la máquina para pasar en limpio un borrador. Pero para el primer flujo la escritura a mano es, en mi caso, esencial (...) El cuerpo es un paradigma del mundo y, por así decir, lo contiene (...) Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo a otro” (1997b: 298)

reflexivamente del proceso inmanente a la escritura, es un elemento que, para concluir, debemos vincular con la construcción de una figura de escritor de vanguardia, el tipo de figura que Saer proyecta de sí mismo en sus ensayos. Podría decirse que en los años 60, el uso del concepto de vanguardia encajaba perfectamente en el contexto (aunque, como ya hemos visto al analizar los ensayos, el autor introducía ciertos énfasis para diferenciar su modelo de vanguardia de otros existentes en aquellos años). Sin embargo, lo notable es que Saer continuó reivindicando el concepto de vanguardia hasta el año 2005, en un contexto internacional en cual el hecho de que un artista se definiera en esos términos resultaba para la mayoría algo fuera de época.

Resulta evidente que los discursos de la “posmodernidad” han tendido al desbaratamiento de los fundamentos que sostienen la poética de Saer. La crítica a la trascendencia en las ideas sobre el arte moderno -crítica que se ha desarrollado intensamente a lo largo de las últimas dos décadas- apunta a mostrar que en ellas habría una “teoría del ser” no explicitada. Una imposición ontológica, no declarada, que intenta legalizar una existencia de las esencias que no se abriría más que al “Arte” y eventualmente a la filosofía. En esa línea del pensamiento, discursos como el de Saer serían manifestaciones apodícticas que hacen pasar sus definiciones valorativas por definiciones analíticas. Pierre Schaeffer (1995)

ha planteado que las atribuciones conferidas al arte cierran así un círculo de “fraternal complicidad” entre estetas y artistas, sosteniendo lo que para algunos conforma ya desde mediados del siglo XVIII una especie de Iglesia del Arte o, en términos de Jean Gimpel (1991), una nueva religiosidad laica, mediante la cual los artistas obtendrían una legitimidad filosófica o estética, otorgada desde el campo institucional y basada en el concepto de “forma”.

No obstante, no resulta muy coherente exigirles a los novelistas que se conviertan en paladines de una lucha posmoderna contra la mistificación del arte (y ni siquiera es cierto que el esencialismo de esas teorías no esté explicitado; la forma constituía para los románticos “la esencia” de la obra y Benjamin lo ha escrito con todas las letras). Es comprensible que un novelista prefiera “mitificar”, es decir, apoderarse de las ilusiones transmitidas y heredadas a través de los textos literarios y contribuir a profundizar esas ilusiones. En todo caso, más que denunciar el carácter ideológico de esa idea del arte o de la literatura le compete a la crítica analizar, caso por caso, de qué se trata esa ideología. En esta tesis se da por sentado que no hay ninguna praxis “verdadera” o que pueda ofrecer una descripción “no deformada” del mundo, ya que nadie podría sustraerse del conflicto simbólico originario y, por lo tanto, la literatura, como toda praxis, integra originariamente un estrato ideológico.

Respecto de la poética de Saer, podemos concluir que su ideología artística reivindica el concepto de vanguardia porque éste sostiene ciertos énfasis que –sin ser exclusivos– hacen a su intensidad. Primero, el énfasis de que la crítica del arte se dirige hacia la sociedad. La vanguardia supone una crítica social a través del arte, y no piensa su relación con la sociedad en términos de mera exterioridad, sino desde su punto de fuga de la autonomía y reconexión vital (ese punto de fuga es, para Saer, la experiencia estética). Segundo, vanguardia es un concepto que evoca los binomios ética-estética, política-poética, arte-utopía, y que se caracteriza por su posición provocadora contra el arte “de museo” y contra actitudes y obras consideradas inaceptables por ser sólo productos de mercado. Tercero, la vanguardia es internacional (no nacionalista), y, como ya dijimos, actúa desde la conciencia histórica y se basa en la autocrítica de las técnicas artísticas.

En esta obra novelística, la experimentación con la temporalidad establece una relación crítica entre la materialidad de la obra y la realidad social. Las figuraciones saerianas del tiempo también son solidarias con la crítica adormiana a la conversión del proyecto moderno en mito al reducirse a razón instrumental; con la tradición de la literatura concebida como un discurso que apuntaría, desde el romanticismo, al rescate de la subjetividad (experiencia, memoria, imaginación) frente a los discursos “objetivos”; y por último, resulta

solidaria con esa bacteria de anarquía y pesimismo trágico con que el arte moderno ha expresado su repudio de la opresión del individuo y la violencia política.

Por lo tanto, frente a la críticas “posmodernistas”, hay que remarcar que la poética de Saer no se apoya en ninguna metafísica (como sí lo hacían los románticos), ya que encuentra en la pérdida de sentido metafísico del arte consecuencias productivas y emancipatorias. Esto equivale a decir que a través de la pérdida de sentido metafísico, una idea de arte se ha vuelto consciente de sí misma y, retrospectivamente, ha logrado iluminar a las obras de arte del pasado desde esa perspectiva. La pérdida de sentido aparece como fuerza agente de una reflexión artística más radical sobre la idea de arte y, al mismo tiempo, de una descomposición crítica de las normas, las categorías y los principios de cada forma literaria, y en el reverso, de los discursos hegemónicos. Asimismo, la relación reflexiva específica con el mundo y con nosotros mismos en la que nos colocaría la experiencia estética funciona, por así decirlo, como un medio para abrir nuevos espacios de experiencia. En términos de la poética de Saer, las novelas, sin suponer respuestas definitivas a preguntas definitivas, pueden dar lugar a nuevos espacios de experiencia, verdad y articulación; pueden cuestionar patrones experimentales cristalizados y modos de ver el mundo; pueden echar por tierra la familiaridad de lo familiar y generar procesos de reflexión.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## OBRAS DE JUAN JOSÉ SAER

### Novela

- Responso* (1964), Buenos Aires, Seix Barral, 1998.  
*La vuelta completa* (1966), Buenos Aires, Seix Barral, 2001a.  
*Cicatrices* (1969), Buenos Aires, Seix Barral, 1996.  
*El limonero real* (1974), Buenos Aires, Ceal, 1981.  
*Nadie nada nunca* (1980), Buenos Aires, Seix Barral, 1995.  
*El entenado* (1983), Buenos Aires, Seix Barral, 2000.  
*Glosa* (1986), Buenos Aires, Seix Barral, 1998.  
*La ocasión* (1988), Barcelona, Destino, 1988.  
*Lo imborrable* (1993), Buenos Aires, Alianza, 1993.  
*La pesquisa* (1994), Buenos Aires, Seix Barral, 1994.  
*Las nubes* (1997), Buenos Aires, Seix Barral, 1997a.  
*La grande* (2005), Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

### Ensayo

- El río sin orillas* (1991), Buenos Aires, Alianza, 1991.  
*El concepto de ficción* (1997), Buenos Aires, Ariel, 1997b.  
*La narración- objeto* (1999), Buenos Aires, Seix Barral, 1999.  
*Trabajos* (2006). Buenos Aires, Seix Barral, 2006.

### Relatos

- Cuentos Completos 1957-2000* (2001), Buenos Aires, Seix Barral, 2001b.  
*La mayor* (1976), Buenos Aires, Ceal, 1982.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Adorno, Theodor–Horkheimer, Max (1974): *La Dialectique de la Raison*, París, Gallimard.

Adorno, Theodor (1969): *Mínima Moralia*, Caracas, Monte Ávila.

Adorno, Theodor (1983): *Teoría Estética*, Barcelona, Orbis.

Adorno, Theodor (1984): "El artista como lugarteniente", en *Crítica Cultural y Sociedad*, Madrid, Sarpe.

Adorno, Theodor (1990): *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus.

Adorno, Theodor (2003): "La posición del narrador en la novela contemporánea", en *Notas sobre Literatura*, Madrid, Akal.

Adorno, Theodor–Horkheimer, Max (1988): *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.

Agustín De Hipona (2006): *Confesiones*, Madrid, Tecnos.

Aínsa, Fernando (1991): "La Nueva Novela Histórica Latinoamericana", *Plural*, Num. 240, Septiembre.

Aínsa, Fernando (1991): "La reescritura de la historia en la Nueva Narrativa Latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, Num. 28.

Altamirano, Carlos (1965): "Realismo sustancial y voluntad polémica. Responso de Juan José Saer, Ed. Jorge Alvarez", *Hoy en la Cultura*, Buenos Aires, Num. 21, Julio.

Andreatta, Bruno (1983): "El mesianismo de la Égloga Cuarta", en *Revista Bíblica*, Año 45, Num.109, p. 109-122.

Arendt, Hanna (1999): *Eichmann en Jersusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.

Aristóteles (1987): *Acerca de la memoria*, Madrid, Gredos.

Aristóteles (1992): *Poética*, Madrid, Gredos.

Arnaldo Javier ed. (1994): *Fragmentos para una Teoría Romántica del Arte*, Madrid, Tecnos.

Auerbach, Eric (1950): *Mimesis*, México, FCE.

Bachelard, Gaston (1979): *La intuición del instante*, México, FCE.

Bajtin, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Xxi.

- Bajtín, Mijail (1989): "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Balzac, Honorato (1959): *La Comedia Humana*, 16 V., México, Colección Málaga, Prólogo, p. 55-69.
- Barthes, Roland (1973): *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1980a): *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1980b): *S/Z*, Mexico, Siglo XXI.
- Bastos, M. Luisa (1990): "Eficacias del verosímil no realista: Dos novelas recientes de Juan José Saer", *La Torre*, Vol. 4, Num. 13, Puerto Rico.
- Beckett, Samuel (1987): *Proust*, Madrid, Península.
- Beckett, Samuel (1998): *El innombrable*, Prólogo de Frederic Karl, Madrid, Alianza.
- Benitez Pezzolano, Herbert (2000): "Encrucijadas de la objetividad", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Noé Jitrik dir.), Vol. 11: *La Narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé.
- Benjamin, Walter (1980): "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Iluminaciones II. Poesía y Capitalismo*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1988): *El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán*, Barcelona, Península.
- Benjamin, Walter (1998): "Una imagen de Proust", en *Iluminaciones I, Imaginación y Sociedad*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1999): "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y Otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- Bergson, Henry (1963): "Ensayos sobre los datos inmediatos de la Conciencia", en *Obras Escogidas*. Madrid, Aguilar.
- Bergson, Henry (2006): *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus.
- Bermudez Martínez, Margarita (2001): *La incertidumbre de lo real: Bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo, Servicio de Publicaciones y Departamento de Filología Española de La Universidad de Oviedo, 2001.
- Bermúdez Martínez, Margarita (2010): "Vislumbres críticos: Un horizonte de deseo y alucinación", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.
- Bloch-Michel, Jean (1967): *La «Nueva Novela»*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

- Bobes Naves, M. del Carmen (1998): *La Novela*, Madrid, Síntesis.
- Booth, Wayne (1974): *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch.
- Borges, Jorge Luis (1992), *El Aleph*, Madrid, Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1998): *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- Bradbury, Malcolm (1990): *El mundo moderno*, Barcelona, Edhasa, Barcelona, 1990.
- Burger, Peter (1987): *Teoría de la Vanguardia*, Madrid, Península.
- Busaniche, José Luis (2005): *Historia Argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Cariello G. (1989): "La espacialización de *El Entenado* de Juan José Saer". *Discusión*, Num. 1, Rosario, p. 46-57.
- Cella, Susana (1991): "Una heterología por plenitud: Acerca de *El Entenado* de Juan José Saer y 1492. *Vida y Tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Homero Aridjis", en *Literatura Mexicana*, Vol. 2, Num. 2, México, p. 455-461.
- Cervantes Saavedra, Miguel (2004): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*, Buenos Aires, Eudeba.
- Chatman, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.
- Chejfec, Sergio (1988): "Una gran obra sin preceptivas", *Babel*, Buenos Aires, Num. 4, Setiembre.
- Chiaramonte, Juan Carlos (1997): *Ciudades, provincias, Estados: Orígenes de la Nación Argentina*, Buenos Aires, Ariel.
- Clark T. J, (2002): "Modernism, Postmodernism, And Steam", *October*, Num. 100, Cambridge.
- Colautti, Sergio (2009): "Saer: la escritura en expansión", revista *Letralia*, Año XIII, Nro. 297 (abril), Cagua-Venezuela.
- Conrad, Joseph (1976): *El negro del Narciso*, Buenos Aires, Corregidor.
- Conrad, Joseph (1996): *El corazón de las tinieblas*, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Corbatta, Jorgelina (2005): *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, 2005.
- Corbatta, Jorgelina (2002): "Presencia de los celos en *La ocasión*", en Ezquerro M. ed., *El Lugar de Juan José Saer. Actes 10*, Montpellier, Éditions Du C.E.R.S.
- Corral W. (1994): "El canibalismo de la crónica colonial en la novela contemporánea: Un ejemplo argentino", en *El Texto Latinoamericano*, Vol II,

- Madrid-Poitiers, Université de Poitiers-Fundamentos, p. 245-251.
- Culler, Jonathan (1973): *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama.
- Jakobson, Roman (1977): *Ensayos de poética*, México, FCE.
- Dalmaroni, Miguel (2006): "Los veinte años de *Glosa* a treinta del Golpe (Notas sobre la corrección del recuerdo)", *Escribas. Revista de la Escuela de Letras*, Num. III, Córdoba.
- Dalmaroni, Miguel (2010): "El largo camino del silencio al consenso. La Recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.
- Dalmaroni, Miguel-Merbilhaa, Margarita (2000): "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", en *Historia Crítica De La Literatura Argentina* (Noé Jitrik dir.), Vol. 11, Buenos Aires, Emecé.
- De Angelo, Paolo (1999): *La estética del Romanticismo*, Madrid, Visor.
- De Martino, Ernesto (2004): *El mundo mágico*, Barcelona, Libros De La Araucaria.
- Del Prado Biezma, Javier (1999): *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Deleuze, Gilles (1986a): *Empirismo y subjetividad*, Barcelona, Gedisa.
- Deleuze, Gilles (1986b): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1987): *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1989): *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1999): *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.
- Díaz-Quñones Arcadio (2000): "El Entenado: Las palabras de la tribu". *Hispamérica*, Num. 63, Maryland, p. 3-14. .
- Donghi, Halperín (1987): *El espejo de la historia*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Ebelot, Alfred (1968): *Relatos de frontera*, Buenos Aires, Solar -Hachette.
- Enzensberger, Hans Magnus (1963): "Las aporías de la vanguardia", *Sur*, Num. 285, Buenos Aires.
- Faulkner, William (1981): *El sonido y la furia*, Barcelona, Bruguera.
- Flaubert, Gustave (1980): *La educación sentimental*, Buenos Aires, Losada.
- Flaubert, Gustave (1992): *Correspondencia*, Madrid, Mondadori.
- Flaubert, Gustave (1999): *Bouvard y Pécuchet*, Madrid, Tusquets.
- Foster, E. M. (1983): *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid.

- Foucault, Michel (1993): *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- Gallo, Ezequiel (1983): *La Pampa Gringa. La colonización agrícola en Santa Fe 1870-1895*, Buenos Aires, Sudamericana,
- Galván, Fernando (1997): "Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai Y Plett", en Bengoechea Bartolomé M. y Sola Buil R. J. (eds.), *Intertextuality / Intertextualidad*, Alcalá De Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Genette, Gerard (1972): *Figures III*, Paris, Editions Du Seuil.
- Genette, Gerard (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions Du Seuil.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Genette, Gerard (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- Gimpel, Jean (1991): *Contra el arte y los artistas*, Barcelona, Gedisa.
- Giordano, Alberto (1989): "El efecto de irreal", *Discusión*, Num. 1, Año 1, Rosario, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes.
- Girona N. (1988): "El Entenado de Juan José Saer, la memoria de la escritura", en Barrera T. (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico. Actas Del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.
- Gnutzmann, Rita (1992): "El Entenado o la respuesta de Saer a las crónicas", *Iris*, Montpellier, p. 23-36.
- Goldmann, Lucien (1975): *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso.
- Gollnick, Brian (2003): "El color justo de la Patria: Agencias discursivas en *El Entenado* de Juan José Saer", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Num. 57, Lima-Hanover, p. 107-124.
- Gramuglio, María Teresa (1969): "Las aventuras del orden. Juan José Saer, *Cicatrices*", *Los Libros*, Año II, Num. 3, Buenos Aires.
- Gramuglio, María Teresa (1979): "Juan José Saer: El arte de narrar", *Punto de vista*, Num. 7, Buenos Aires, Julio, p. 3-8.
- Gramuglio, María Teresa (1984): "La filosofía en el relato", *Punto de vista*, Num. 20, Buenos Aires, Marzo, p. 35-36.
- Gramuglio, María Teresa (1986): "El lugar de Saer", en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia.

- Gramuglio, María Teresa (2010): "Una imagen obstinada del mundo", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.
- Hamon, Phillipe (1991): *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Barcelona, Edicial.
- Hamon, Phillipe (1997): "Pour un status sémiologique du personnage", en *Poétique du Récit*, París, Seuil.
- Hart, Clive – Hayman, David eds. (1977): *James Joyce' Ulysses: Critical Essays*, Berkeley, University Of California Press.
- Hegel Georg W. F. (1972): *La Razón en la Historia*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- Hegel Georg W. F. (2006): *Filosofía del Arte o Estética*, Madrid, Abada Editores/Universidad Autónoma De Madrid.
- Hofmannsthal, Hugo Von (2001): *Carta de Lord Chandos y Otros textos en prosa*, Barcelona, Alba.
- Holderlin, Friedrich (1976): *Hyperión*, Madrid, Ediciones Hyperión.
- Husserl, Edmund (1959): *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*, Buenos Aires, Nova.
- Hutcheon, Linda (2006): 'Repensar el modelo nacional', en Romero López ed., *Naciones literarias*, Barcelona, Antrophos, 2006.
- Iglesia, Cristina (1994): "Cautivos y entenados", en *Actas Del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Vol. III, Barcelona, p. 339-344.
- James, Henry (2001): *El Arte de la Novela*. México, Ediciones Coyoacán.
- Jitrik Noé (1978): "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica", *Revista Iberoamericana*, Num. 102-103, Pittsburgh.
- Joyce James (2005): *Ulises*, Buenos Aires, Losada.
- Kant, Immanuel (1991): *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe.
- Kant, Immanuel (1998): *Le Jugement Esthétique. Textes Choisis*, Paris, Presses Universitaire De France.
- Kanzepolsky A.-Zanin M., (1989): "El Entenado: Un testimonio fallido". *Discusión*, Num. 1, Rosario, p. 59-63.
- Kenner, Hugh (1987): "Modernism and what happened to It", en *Essays In Criticism*, 37, Abril, p. 97-109.
- Kenner, Hugh (1987): *Dublin's Joyce*, New York, Columbia University Press.

- Kenner, Hugh (1997): *Ulysses*, Baltimore Y Londres, The Johns Hopkins Press.
- Klein J. (1994): "Schreiben nach Auschwitz. Die Französische Debatte", en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Nueva Serie, Num. 44.
- Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.
- Kristeva, Julia (1967): "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, Num. 239, Abril.
- Kristeva, Julia (1968): "Problèmes de la structuration du texte", en *Théorie D'ensemble*, Paris, Seuil.
- Kristeva, Julia (1981): *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos.
- Kristeva, Julia (1984): *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press.
- Kumar Shiv (1962): *Bergson and the Stream of Consciousness*, Glasgow, Balckie And Son.
- Larrañaga-Machalski (1994): *Littérature, réel et imaginaire dans l'oeuvre de Juan José Saer*. Tesis Doctoral, París, Université de la Sorbonne Nouvelle-París III.
- Lefebvre, Henry (1968): *La vie quotidienne dans le Monde Moderne*, Paris, Gallimard.
- Linenberg-Fressard R. (1991): "Fiebre y geometría en Glosa de Juan José Saer", en Cymerman C. ed., *Le Roman Hispano-Américain Des Années 80. Les Cahiers Du Criar*, Num. 11, Rouen, Publications de L'Université de Rouen, p. 103-108.
- Linenberg-Fressard, R. (1987): *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer*. Tesis Doctoral, Rennes, Université de Rennes II.
- Link, Daniel (1994): "Medi(T)Aciones de lo real en *El entenado*", en *La Chancha Con Cadenas*, Buenos Aires, Eclipse.
- Lotman, Iuri (1973): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- Lukacs, George (1965): *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- Lukacs, George (1971): *Teoría de la Novela*, Barcelona, Edhasa.
- Lukacs, George (1976): *La Novela Histórica*, Barcelona, Grijalbo.
- Mann, Thomas (1961): "A bordo con Don Quijote", en *Cervantes, Freud Y Goethe*, Buenos Aires, Losada.
- Manzi, Joaquín (1996): "Novela y Crónica del Descubrimiento en el Río de

- la Plata. A Propósito de *El Mar Dulce* de Roberto J. Payró y *El Entenado* de Juan José Saer", en Renaud y Moreno Turner eds., *Historia y Novela. La ficcionalización de la historia en la narrativa latinoamericana*, Tours, Cnrs, p. 53-70.
- Manzi, Joaquín (1995): *Vers une poétique du réel. L'œuvre de Juan José Saer*. Tesis Doctoral, Poitiers, Université de Poitiers.
- Martínez Estrada, Ezequiel (2001): *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada.
- Martínez Fernández, José E. (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Menton, Seymour (1993): *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993): *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Milesi, Laurent (2003): *James Joyce and the Difference of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Montaldo, Graciela (1986): *Juan José Saer - El Limonero Real*, Buenos Aires, Hachette.
- Montaldo, Graciela (1993): *De Pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario, Beatriz Viterbo, p. 130-132.
- Montaldo, Graciela (2010): "Una exploración de los límites", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.
- Monteleone, Jorge (1985): "Intromisiones: Juan José Saer, *El Entenado*", *Sitio*, Num. 4-5, Buenos Aires, p. 42-43.
- Monteleone, Jorge (1991): "Eclipse de Sentido: De *Nadie Nada Nunca* a *El entenado*", en Roland Spiller ed., *Lateinamerika-Studien 29, La Novela Argentina de los 80*, Frankfurt-Am-Main, Vervuert Verlag, p. 152-175.
- Moure, Clelia (2000): "Rulfo, Fuentes, Saer; Algo más que la crisis del realismo", *Revista De Critica Literaria Latinoamericana*, Vol. 26, Num. 51, 1er. Semestre, Lima.
- Néspolo, Jimena (2007): "El problema de la identidad narrativa en la filosofía de Paul Ricoeur", *Orbis Tertius*, La Plata, Año XII, Num. 13.
- Oubiña, David (2006): "El acontecimiento inmóvil: Juan José Saer y el cine", *Revista Todavía*, Num. 4, Agosto.
- Panesi, Jorge (1983): "Cicatrices de J. J. Saer: El peligroso juego de la literatura", *Pie de Página*, Num. 2, Buenos Aires, Invierno.

- Pater, Walter (1999): *El Renacimiento. Estudios de Arte y Poesía*, Barcelona, Alba.
- Pavese, Cesare (1993): *El oficio de vivir (1935/1950)*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Petrich P. (1991): "Historia y discurso ficcional de la Conquista: Mujica Láinez, Saer y Moyano", *Río De La Plata* Num. 11-12, *Discurso Historiográfico y Discurso Ficcional*, París, p. 371-380.
- Piglia, Ricardo (1996): "Notas sobre Macedonio en un diario", en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Buenos Aires, FCE.
- Piglia, Ricardo (2010): "Liminar. La amistad en Saer", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.
- Pilling J. (1994): *Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cup.
- Platon (2003): *Diálogos. Obra Completa en 9 Volúmenes. Volumen III: Fedón. Banquete. Fedro*, Madrid, Gredos.
- Platón (2004): *Diálogos. Obra Completa en 9 Volúmenes. Volumen V: Parménides. Teeteto. Sofista. Político*, Madrid, Gredos.
- Platón (1997): *Timeo*, Madrid, Gredos.
- Pons, M. Carmen (1996): *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la Novela Histórica de fines del Siglo XX, México, Siglo XXI*.
- Pound, Ezra (1922): "James Joyce et Pecuchet", *Mercure De France*, 1 de Junio, París.
- Premat, Julio (2002): *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Premat, Julio (2007): "¿Cómo ser escritor? El caso Saer", en Rose Corral ed., *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*, DF, El Colegio De México.
- Premat, Julio (2010): "Introducción del Coordinador", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.
- Premat, Julio- Vecchio, Diego- Villanueva, Graciela (2010): "Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El Entenado*", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.
- Prieto, Adolfo (1968): *Literatura y subdesarrollo*, Rosario, Editorial Biblioteca.
- Prieto, Adolfo (1973): "El Paraná y su expresión literaria", en Naranjo R. ed., *Paraná, el pariente del mar*, Rosario, Departamento de Publicaciones de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.

- Proust, Marcel (1995): *En busca del tiempo perdido*, Tomo V: *La Prisionera*. Tomo VI: *Albertina Desaparecida*. Tomo VII: *El tiempo recobrado*, Buenos Aires, Santiago Rueda.
- Proust, Marcel (2001): *A propósito del estilo de Flaubert*, Madrid, Verdehalago.
- Pulgarin A. (1994): "El descubrimiento y la conquista de América en la Nueva Novela Histórica: Posse, Saer y Merino", en *Actas del Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Vol. III, Barcelona, p. 515-528.
- Rama, Angel ed. (1983): *Más allá del Boom: Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios.
- Rama, Angel (1981): *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*, México, Marcha Edits.
- Reichert, Klaus (1988): "Fragment and Totality", en Kime Scott ed., *New Alliances in Joyce Studies*, Newark: University of Newark.
- Reuter, Yves (1987): "Personnage", en *La Question Du Personnage*, Centre de Recherches en Didactiques du Français, Num. 1. Université de Clermont-Ferrand II.
- Ricardou, Jean (1978): *Nouveaux problèmes du Roman*, París, Seuil.
- Ricoeur, Paul: *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980.
- Ricoeur, Paul (2001): *Del texto a la acción, Ensayo de Hermenéutica II*, Buenos Aires, FCE.
- Ricoeur, Paul (1995a): *Tiempo y Narración. I Configuración del tiempo en el Relato Histórico*, México, Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1995b): *Tiempo y Narración. II Configuración del tiempo en el Relato de Ficción*, México, Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1996a): *Tiempo y Narración. III El tiempo narrado*, México, Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1996b): *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1997): "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", en Gabriel Aranzueque ed., *Horizontes Del Relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, Paul (2004): *La memoria, la historia, el olvido*, México, FCE.
- Riera, Gabriel (1996): "La ficción de Saer: ¿Una antropología especulativa? Una lectura de *El Entenado*", *Modern Language Notes*, Num. 111, p. 368-390.
- Riera, Gabriel (2006): *Littoral of the letter: Saer's Art of Narration*, Buchnell Studies in Latin American Literature and Theory, Bucknell University

Press.

Robbe-Grillet, Alain (1953): *Les Gommages*, Paris, Les Editions De Minuit.

Robbe-Grillet, Alain (1955): *Le Voyeur*, Paris, Les Editions De Minuit.

Robbe-Grillet, Alain (1957): *La Jalousie*, Paris, Les Editions De Minuit.

Robbe-Grillet, Alain (1964): *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral.

Romano, Eduardo (1995): "El Entenado: Relación contemporánea de las Memorias de Francisco del Puerto", *Latin American Literary Review*, Vol. XXIII, Num. 45, Pittsburgh, p. 43-62.

Rouquié, Alain (1981): *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.

Sanchez Ana-Stern Mirta-Zubieta Ana (1981): "La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones", *Capítulo. La Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Tomo V, Num. 126.

Sarlo, Beatriz (1980): "Narrar la percepción", *Punto de vista*, Num. 10, Buenos Aires, Noviembre.

Sarlo, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 Y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Sarlo, Beatriz (1993): "La condición mortal", *Punto de vista*, Num. 46, Buenos Aires, Agosto.

Sarlo, Beatriz (2010): "La política, la devastación", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.

Sarlo, Beatriz (1997): "Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las Nubes* de Juan José Saer", *Punto de vista*, Num. 59, Buenos Aires, 1997, p. 35-38.

Sarraute, Nathalie (1967): *La era del recelo*, Madrid, Guadarrama,

Sartre, Jean Paul (1980): *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.

Scavino, Dardo (2010), "El Ser de Saer", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.

Scavino, Dardo (2004): *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El Cielo Por Asalto.

Schaeffer, Jean M. (1995): *El arte de la Edad Moderna*, Caracas, Monte Ávila.

Schelling, Friedrich (1999): *Filosofía del Arte*, Madrid, Tecnos.

Schiller, Friedrich (1985): *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre la poesía Ingenua y sentimental*, Barcelona, Icaria.

Schiller, Friedrich (1990): *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos.

- Schlegel, Friedrich (1994): *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza.
- Segato, Rita (1998): "Alteridades históricas/Identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global", *Serie Antropología*, Num. 234, Brasilia, Universidad de Brasilia.
- Steiner, George (1991): *El castillo de Barbazul*, Barcelona, Gedisa.
- Stern, Mirtha (1983): "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: Instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura", *Revista Iberoamericana*, Num. 125, Pittsburgh, Noviembre.
- Stern, Mirtha (1984): "Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa", *Hispanamérica*, Num. 37, Maryland, Abril.
- Sultan, Stanley (1987): *Eliot, Joyce and Company*, New York, Oxford University Press.
- Sultan, Stanley (1987): *The Argument of Ulysses*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Svevo, Italo (1990): *Escritos sobre Joyce*, Barcelona, Península.
- Swingewood, Alan (1988): *Novela y Revolución*, México, FCE.
- Valery, Paul (1999): *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- Villanueva Darío (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Antrophos.
- Virgilio (1981): *Bucólicas-Geórgicas*, Madrid, Alianza.
- Virno, Paolo (2004): *Recuerdo del presente*, Buenos Aires, Paidós.
- Watt, Ian (1957): *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, University Of California Press.
- Weil, Eric (1989): *Philosophie Politique*, París, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Wellmer, Albrecht (1993): *Sobre la dialéctica de Modernidad y Posmodernidad. La crítica de la Razón después de Adorno*, Madrid, Visor.
- William James (1912): *Essays in Radical Empiricism*, New York, Longman Green and Co. Versión Digital: [www.Unav.Gep.Es](http://www.Unav.Gep.Es)
- Williams, Raymond (1982): *Cultura: Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.
- Woolf, Virginia (1967): "Modern Fiction", en *Collected Essays II*, 4 Vols, Londres, Hogarth Press.

Woolf, Virginia (1983): *Las Olas*, Barcelona, Lumen.

Zamora, José (2000): "Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz", *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, Num. 23, Diciembre.

Zima, Pierre V. (1985): *Manuel de Sociocritique*, París, Picard.

## **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

### **General**

Arendt H. (1983): *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza.

Aron R. (1993): *Introducción a la Filosofía de la Historia*, 2 Tomos, Buenos Aires, Siglo Veinte.

Attridge D. (2001): *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge, C.U.P.

Bachelard G. (1978): *La dialéctica de la duración*, Madrid, Villalar.

Bal, M. (2001): *Teoría de la narrativa: Introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra.

Barthes R. (1973): *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral.

Baudelaire Ch. (1995): *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Librería Yerba.

Bergson, Henry (1987): *Memoria y vida*, Madrid, Alianza.

Bordieu P. (1983): *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios.

Bowie A. (1999): *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid, Visor.

Brecht B. (1973): *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona.

Bucnell B. (2001): *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce, And Stein*, Cambridge, Cup.

Burger R. (1996): *Crítica de la Estética Idealista*, Madrid, La balsa de Medusa.

Butor M. (1967): *Sobre Literatura*, Barcelona, Seix Barral.

Cañas D. (1984): *Poesía y percepción*, Madrid, Hiperión.

Carr D. (1986): *Time, Narrative and History*, Bloomington Indianapolis, Indiana University Press.

Cassirer E. (1975): *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE.

- Castoriadis C. (1990): *El mundo fragmentado*, Buenos Aires, Altamira.
- Cohen J. (1982): *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos.
- Colingwood R.H. (1952): *La Idea de la Historia*, México, FCE.
- De Man P. (1984): *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press.
- Dilthey W. (1986): *Crítica de la razón histórica*, Barcelona, Península.
- Fernández Pelayo H. (1981): *Estilística: Estilo, figuras estilísticas, tropos*, Madrid, José Porrúa.
- Frank J. (1991): *The idea of Spatial Form*, New Brunswick-Londres, Rutgers University Press.
- Friedrich H. (1959): *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.
- Gossman L. (1990): *Between History & Literature*, Cambridge, Harvard UP.
- Gullón R. (1984): *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.
- Hamburger M. (1991): *La verdad de la poesía*. México, FCE.
- Hegel G. W. (1985): *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*, Madrid, Alianza.
- Heller A. (1982): *A theory of History*, London, Routledge.
- Hume D. (1988): *Tratado sobre la Naturaleza Humana*, Madrid, Tecnos.
- Humphrey R. (1954): *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University Of California Press.
- Husserl E. (1986): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, FCE.
- Huyssen A. (2001): *Después de la Gran División*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Jameson F. (1991), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- Jauss H. (1995), *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor.
- Kermode F. (1983), *El sentido de un final*. Barcelona, Gedisa.
- Lukacs G. (1966): *Problemas del realismo*, México, FCE.
- Mendilow A. (1965): *Time and the novel*, New York, Humanities Press.
- Menke C. (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, La balsa de Medusa.
- Molinuevo J.L. (1998): *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis.
- Morrisette B. (1953): *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Editions de Minuit.
- Poulet G. (1949): *Etudes sur le Temps Humain*, Paris, Gallimard.

- Spencer S. (1971): *Space, time and structure in the modern novel*, New York, New York Up.
- Sullà E. ed. (1996): *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Tinianov J. (1970): *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Todorov T. (1993): *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós.
- White H. (1982): *Tropics of Discours. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins Universit.
- Williams R. (1997): *La política del Modernismo*, Buenos Aires, Manantial.
- Zahavi D. ed. (1999): *Self-Awareness, temporality, and alterity. Central topics in phenomenology*, New York, Contributions to Phenomenology, V. 34, 1999.

### Específica

- Astutti A. (1991): "Cicatrices", *Paradoxa*, Num. 6, Rosario, p. 62-67.
- Avellaneda A. (1997): "Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta", en: Reati F- Berguo A. eds., *Memoria colectiva y políticas del olvido: Argentina y Uruguay 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo, p. 141-184.
- Berg E. H. (1999): "La literatura como historiografía: Notas sobre la narrativa argentina reciente", Washington, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Num. 49, p. 163-171.
- Berg E. (2000): "Sobre fatalidades y máscaras: Tradición e identidad en la literatura argentina contemporánea", en Boixo, Ordíz Vázquez y Alvarez Maurín eds., *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas 1898-1998*, Vol II, León, Universidad de León, p. 547-559.
- Boldori R. (1981): "Experimentación y Apocalipsis en *Cicatrices* de Saer", en *Narrativa argentina del Litoral*, Santa Fe, Cuadernos Aletheia, p. 157-200.
- Calabrese E. (1994): "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual", en Calabrese ed., *Itinerarios entre la Ficción y la Historia: Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, p. 53-79.
- Chabado R. (1989): "Saer: La imagen del escritor", *Discusión*, Num. 1, Rosario, p. 37-44.
- Chejfec S. (1994): "La organización de las apariencias", *Hispanamérica*, Num. 167, Maryland, p. 114-115.

- Cittadini F. (1993): "La aventura del pensamiento y del lenguaje", *Espacios de Crítica y Producción*, Num. 13, Buenos Aires, Diciembre.
- Colautti S. (1992): "El limonero, el tiempo, la escritura (Una lectura de *El Limonero Real* de Juan José Saer)", en *Apuntes sobre la narrativa argentina actual* (Borges, Piglia, Moyano, Castillo, Posse, Caparrós, Pauls), Río Tercero, Idac Ediciones.
- Contreras S. (1991): "Glosa, un atisbo de fiesta", *Paradoxa*, Num. 6, Rosario, p. 43-52.
- Croce M. (1990): "Las cicatrices repetitivas de la tradición: La narrativa de Juan José Saer", *Filología*, Año XXV, Num. 1-2, Buenos Aires, p. 49-110.
- Fernández Moreno C. ed. (1977): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.
- Fernandez N. (2000): *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos.
- Foffani E. - Mancini A. (2000): "Más allá del regionalismo: La transformación del paisaje", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Noé Jitrik dir.), Vol. 11, Buenos Aires, Emecé, p. 261-280.
- Garramuño F. (1997): *Genealogías Culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Garramuño, F. (2010): "Las ruinas y el fragmento. Experiencia y narración en *El Entenado y Glosa*", en *Glosa-El Entenado* (Julio Premat ed.), Poitiers, Colección Archivos, Alción.
- Goloboff M. (1996): "Aceptar la ficción", en Kohut K. ed., *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*, Frankfurt, Vervuert Verlag, p 37-43.
- González H. (2000), "El Boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Noé Jitrik dir.), Vol 11, Buenos Aires, Emecé, p. 405-429.
- Iglesia C. (2002): "Rituales y asesinatos en *Cicatrices* de Juan José Saer", en *La violencia del azar*, Buenos Aires, FCE, p. 15-22.
- Jitrik N. (1986): "De la historia a la escritura: Predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en Balderston D. ed., *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica.
- Jitrik N. (1988): "Tendencias actuales de la narrativa latinoamericana", en *El Balcón Barroco*, México, UNAM.
- Kohan M. (2000): "Historia y literatura: La verdad de la narración", en *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (Noé Jitrik dir.), Vol. 11, Buenos Aires, Emecé.
- Kohan M. (1994): "Saer, Walsh: Una discusión política en la literatura",

- Nuevo Texto Crítico*, Año VI, Núm. 12/13, p. 121-130.
- Lafforgue J. ed. (1974): *Nueva Novela Latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós.
- Luzzani T. (1991): "Una estética del desamparo: Ficción e Historia durante la Dictadura Militar", *Río De La Plata*, Num. 11-12: *Discurso historiográfico y Discurso ficcional*, París, p.341-350.
- Merbilhaá M. (2001): "Del testimonio a la experiencia minimalista: lo político en las primeras narraciones de Juan José Saer", en Vázquez y Pastormelo eds., *Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba.
- Perilli C. (2000): "Lecturas de la Nación en novela argentina de fines de Siglo XX", Santiago de Chile, Crítica.
- Premat J. (1997): "El cataclismo de los orígenes: La pampa histórica de Juan José Saer", en *Actas del V Congreso del Celcirp: Cambio y permanencia en las culturas del Río de La Plata*, Río de La Plata, Num. 17-18, p. 689-700.
- Prieto M. (1999): "Escrituras de la zona", en *Historia de la Literatura Argentina* (Noé Jitrik dir.), Vol. 10, Buenos Aires, Emecé, p. 343-357.
- Quintana I. (2001): *Figuras de la experiencia en el Fin de Siglo. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Rafaelli G. (1992): "La obra narrativa de Juan José Saer", *Crítica Literaria*, Córdoba, Editorial de la Municipalidad de Córdoba, p. 77-121.
- Rodríguez Monegal E. (1972): *El Boom de la Novela Latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo.
- Rosa N. (1999): "Hipótesis sobre la relación entre la historia y la literatura argentina", en Rosa ed., *Políticas de la crítica*, Buenos Aires, Biblos.
- Sarlo B. (1987): "Política, ideología y figuración literaria", en AAVV, *Ficción y Política: La narrativa política durante el Proceso Militar*, Buenos Aires & University of Minnesota, Alianza Editorial & Institute for the Study of Ideologies and Literature, p. 30-59.
- Solotorevsky M. (1991): "La Mayor de Juan José Saer y el efecto modelizador del *Nouveau Roman*", *Neophilologus*, Vol. 75, Num. 3, p. 399-407.
- Sosnowski S. (1983): "La dispersión de las palabras: Novelas y novelistas argentinos en la década del setenta", *Revista Iberoamericana*, Num. 125, Pittsburgh, Oct-Dic.
- Stern M. (1982): "Juan José Saer y la construcción de una teoría del relato", *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Stiu M. E. (1995): "La Ocasión de Juan José Saer: El enigma de la racionalidad", en Dalmaroni M. ed., *Literatura argentina y nacionalismo*

(Gálvez, Fogwill, Saer, Aira), La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, p. 79-89.

Torre M. E. (1996): "Espacios públicos/Itinerarios privados: Un recorrido por Puig y Saer", *Actual*, Num. 33, Universidad de los Andes, Mérida, Mayo-Agosto, p. 228-229.

Viñas D. (1964): *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor.