



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# La escritura de Saer

## Un "aleph invertido"

Autor:

Matienzo, Teresita

Tutor:

Filinich, María Isabel-Jitrik, Noé

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 10-2-6

MAESTRÍA EN ANÁLISIS DEL DISCURSO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS	
Nº 48.823	2003
11 SEP 2003	
Agr.	ENTRADAS

*La escritura de Saer: un "aleph invertido"*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
**Dirección de Bibliotecas**

Tesista: Licenciada Teresita Matienzo

Directora de Tesis: Doctora María Isabel Filinich  
Codirector: Doctor Noé Jitrik

*Con gusto dono este ejemplar de mi tesis  
a la Biblioteca y autorizo su lectura*

*[Handwritten Signature]*  
13/12/03.

Fecha de entrega: 11 de septiembre de 2003.-

*Índice*

Prólogo.....5

Introducción.....6

Capítulo 1 .....11

La semiótica y la percepción

1) *Experiencia sensible: emergencia de la significación. 1-1) Origen de la significación en la percepción. La fenomenología. 1-2) Razones necesarias para la emergencia de significación. 1-2-1) Experiencia sensible y experiencia inteligible. 1-2-2) Experiencia inteligible: formación de un sistema de valores. 2) Constitución del punto de vista. Agentes de la percepción. 2-1) El punto de vista. 2-2) La puesta en discurso. 2-3) Agentes de la percepción. 2-4) Agentes discursivos. 2-4-1) Esquemas tensivos. 2-4-2) Esquemas canónicos. 3) Enunciación. 3-1) Enunciación y enunciado. 3-2) El acto de la enunciación. 3-3) Enunciación y discurso. 3-4) Características de la enunciación. Enunciación como modalidad. Praxis enunciativa. 4) Sujetos de la enunciación: performador, observador y sujeto pasional. 5) Narración y descripción.*

Capítulo 2 .....40

El proceso de la percepción/ “La mayor”: el vacío como punto de partida

1) *El vacío inicial. 2) La intervención de la memoria. 3) Primeras articulaciones de la significación. 4) Ubicación del sujeto. 5) Revelación.*

Capítulo 3.....64

La percepción del tiempo / “Sombras sobre vidrio esmerilado”: el lugar del presente.

1) *El tiempo presente. 2) El tiempo en la obra de Saer. 2-1) La reflexión sobre el tiempo. 2-2) La vivencia del tiempo. 3) La discursivización del tiempo. 3-1) Tiempo y tensión discursiva. 3-2) Tipología de los sujetos. 3-3) Modos de existencia del sujeto.*

Capítulo 4 .....95

El punto de vista/ Cicatrices: una poética de la incompletud

1) *El punto de vista. 2) Cicatrices: la imposibilidad del relato. 2-1) Intencionalidad en el cambio de perspectivas. 2-2) Fragmentación de la historia. 2-3) Los observadores:*

*aspectualización. 2-4) Dos perspectivas para relatar una pasión. 2-5) Perspectivas ajenas a la voz narrativa.*

Conclusión.....119

Bibliografía.....122

**“Nada hay más difícil que saber exactamente lo que vemos”**

Maurice Merleau-Ponty

*Fenomenología de la percepción*

## *Prólogo*

Siempre me inquietaron las relaciones entre percepción y discurso, pues muchas veces pensé que cuando se logra percibir de determinada manera, o desde determinado lugar, el discurso fluye solo.

Me recuerdo sentada en una clase con la lapicera apuntando al techo, mientras el profesor hablaba de las *formas*, en uno de esos momentos en los que se suspende el escuchar exterior para permitir escuchar la voz que va surgiendo dentro de uno, y pensar que desde la percepción ya está asignada la forma y que el lenguaje verbal solamente acompaña a esa forma primigenia. Pero cómo atrapar ese momento en que el mundo se configura *con un sentido*, ¿ya hay un lenguaje interviniendo? ¿es anterior al lenguaje verbal? ¿es simultáneo? Luego en el ámbito de la Maestría, para la que escribo esta tesis, comprobé con satisfacción, que mi inquietud era compartida por otros, y esa intuición había sido ampliamente desarrollada por la teoría semiótica que ve en la percepción el lugar no lingüístico en el que se asienta la significación.

El desarrollo de este trabajo se basa en la creencia de que la percepción determina nuestros vínculos con el mundo, y ampliarla o profundizarla es una posibilidad permanente, dado que nuestra representación del mundo es siempre incompleta y por lo tanto nunca podemos clausurar las formas de conocimiento.

## *Introducción*

En un mundo invadido por la virtualidad y la proliferación de imágenes el tema de la percepción ha cobrado renovado interés. Antes se consideraba que lo percibido era simplemente lo que se veía, ahora se sabe que se construye mediante un proceso en el que intervienen múltiples factores. Se ha designado a nuestro tiempo como neo-barroco, y como en todos estos períodos recrudescen en el hombre diversos cuestionamientos: ¿lo que nos muestran los sentidos es el mundo real?, ¿cómo se corresponde lo percibido con los objetos?, ¿qué factores intervienen en nuestra forma de representar el mundo?

Se sabe que la forma de percibir no es ingenua: el poder cambiar de perspectivas, el configurar como fondo objetos que son tenidos como figuras, o a la inversa, nos hace pensar que existe la posibilidad de representar la realidad de múltiples maneras. El mundo percibido no es unívoco y nuestros sentidos, historia y cultura condicionan siempre su representación.

Partimos de la premisa de que todo conocimiento se funda en la experiencia sensible, por lo tanto compartimos la postura de Saer sobre la percepción como el lugar donde se juega todo nuestro sistema de conocimiento.

El objeto de este trabajo es iluminar desde la teoría semiótica la puesta en discurso de la percepción en la obra de Saer. Ya la crítica reconoce “la percepción” como uno de los ejes principales que recorren esta obra, pero nunca se relacionó el lugar privilegiado que le da este autor a la percepción con la teoría semiótica que la considera el lugar fundante del proceso de semiosis.

La obra de Juan José Saer, que se inicia en la década del '70, se ocupa con insistencia de la percepción, pensada y trabajada desde la ficción bajo múltiples aspectos. La percepción es

llevada al discurso como un proceso. Acertadamente, Beatriz Sarlo titula su comentario crítico de la novela de Saer *Nadie nada nunca*: “Narrar la percepción”<sup>1</sup>. Hay una estética en la que el proceso predomina sobre el objeto. Al llevar al discurso el proceso perceptivo Saer pone en cuestión la representación de lo real, y la posibilidad o la “imposibilidad” del conocimiento a partir de la experiencia sensible. Con frecuencia centra su interés en objetos difíciles de percibir, pues, ante la dificultad, el sujeto se interesa en forma más comprometida y consciente en el proceso. Este esfuerzo en “percibir” que realizan muchos de sus personajes, suele concluir en una revelación, que clausura esa “semiosis ilimitada” y la fragmentación continua de los objetos percibidos. Al llegar a este estado, el sujeto abre sus sentidos a un mundo distinto que muestra con más profundidad las relaciones entre los objetos, su origen y su dirección, y se clausura ese registro minucioso y reiterativo del mundo que caracteriza al discurso saereano.

La propuesta de Saer es partir de un vacío semiótico inicial para luego intentar resignificar al mundo. Tal vez haya una coincidencia con lo que Benjamin llama la “desautomatización de la mirada”, proceso que se debe realizar para lograr una epifanía que se materializa en la obra de arte. Este ejercicio de percibir el vacío o la nada inicial, que en un primer momento genera angustia, finalmente provoca una ampliación y profundización de lo percibido, tanto en el campo cubierto como en la intensidad. Otra consecuencia de esta percepción inicial del vacío es permitir resignificar el mundo, deshaciéndose en parte de la asignación cultural fijada. También se puede leer esto metafóricamente como un símil del proceso de escritura. Para analizar este aspecto se ha tenido presente el cuento “La Mayor” considerado la poética de este autor, y que revela con claridad el procedimiento.

Pero ¿qué es lo que en Saer mueve ese aparato discursivo que relata compulsivamente signado por la negatividad, la imposibilidad y en algún punto la desesperación? Tal vez la clave esté en la percepción y en narrar sus imposibilidades como una forma para trascenderlas; porque si el anclaje de la significación está en la percepción, también en sus límites se juegan nuestras limitaciones de conocimiento. Para acercarnos a ese motor se

---

<sup>1</sup> Sarlo (1980) destaca que la novela está narrada en presente, lo que hace desartar de “el avance novelesco”. En *Nadie nada nunca* se narran las posibilidades de la percepción. Cada movimiento es presentado desde



analizan algunos aspectos del proceso perceptivo trabajados por Saer: la presencia del vacío, la intervención de la memoria, la percepción del tiempo y la construcción del punto de vista.

El marco teórico que elegimos para iluminar esta obra es la teoría de la enunciación, ya que ésta se ocupa de la percepción como el lugar de anclaje de la semiosis. Greimas considera la percepción como el lugar no lingüístico en el que se asienta la significación. Luego Fontanille, apoyado en este enunciado de Greimas, será el que se ocupe sistemáticamente de la emergencia de la significación a partir de la experiencia sensible. Los trabajos de Fontanille sirven de base para hacer este análisis, en especial *Sémiotique du discours* (1998). Fontanille estudia, allí, la manera en que la significación toma forma a partir de la sensación y de la percepción. El primer paso será la toma de posición de un sujeto, posición a partir de la cual toman forma un dominio interior y exterior; luego se producirá la captación de una presencia, sobre la que, por último, se aplicará un sistema de valores.

Otro autor que se ha seguido dentro de este marco es Zilberberg, en el que nos hemos basado para iluminar el análisis sobre la percepción del tiempo.

Esta coincidencia básica entre el interés de la Semiótica y de la ficción de Saer hace posible la interacción entre teoría y práctica.

Metodológicamente, no se ha trabajado toda la obra de Saer, aunque sí se la ha tenido presente: se han elegido algunos pasajes y textos considerados representativos.

El trabajo se divide en cuatro capítulos y una conclusión. En el primer capítulo se hace una síntesis de los estudios de la semiótica contemporánea que conciben la percepción como la primera instancia en la que se produce la asignación de significación. El objeto es dar cuenta de algunos conceptos teóricos que en los siguientes capítulos se aplicarán al análisis del corpus propuesto.

El hecho de considerar que ya desde la experiencia sensible surge la significación, nos remite a encuadrar esta teoría dentro del marco de la fenomenología, y considerar la percepción como objeto básico de estudio de la semiótica; pues esta actividad perceptiva acompaña a la enunciación en el momento de la puesta en discurso.

---

distintas perspectivas, las cosas son infinitamente desintegrables; y es en estos procesos en los que se juega el flujo del relato.

Al reflexionar sobre la actividad perceptiva introducimos el concepto de punto de vista, teniendo en cuenta que se encuentra tanto en el sujeto (fuente) como en el objeto (meta) en el que se reconocerá una estructura mereológica.

A continuación se definirá la enunciación, su estructura actancial y la noción de desembrague que ella implica; definiéndola como presuposición lógica de todo enunciado. En este marco de la teoría de la enunciación (greimasiana) se describirán los sujetos de la enunciación y sus funciones: performador, observador y sujeto pasional.

Por último, se hace una síntesis de las diferencias enunciadas por la teoría entre narración y descripción, dado que en muchos casos el discurso de Saer se aleja de la manera en que la teoría relaciona la percepción con lo descriptivo y pasa a llevarla al discurso como un proceso.

En los siguientes capítulos se incorpora un corpus, constituido por diversos pasajes de los textos saereanos, que se eligieron por llevar al discurso distintos aspectos del proceso perceptivo.

En el capítulo 2 se reconocen y analizan distintas instancias del proceso perceptivo en el discurso de Saer: la presencia del vacío, la intervención de la memoria, las primeras articulaciones de la significación, la ubicación del sujeto que percibe y los momentos de revelación. Si bien no siempre encontramos desarrollados todos estos aspectos, los analizados son recurrentes en su obra.

El capítulo 3 corresponde a la percepción del tiempo. El análisis se aplica, básicamente, a “Sombras sobre vidrio esmerilado”, teniendo en cuenta dos aspectos: las reflexiones que hace la protagonista sobre el tiempo y la discursivización del mismo. Para analizar la discursivización nos hemos basado en los conceptos de *tempo* y de *deformabilidad* presentados por Zilberberg, que hace una relación entre el tempo y la tensión discursiva y entre la temporalidad y los distintos tipos de sujetos tal como se van configurando en el discurso.

Por último, en el capítulo 4, se ha centrado el interés en el punto de vista, tomando como base nuevamente los trabajos de Fontanille. El corpus sobre el que se ha trabajado es la novela de Saer *Cicatrices*. En esta obra, se analizan los cambios de perspectiva y la

fragmentación que se hace del objeto de la percepción, que en este caso es un crimen, a través de la aspectualización del mismo.

En este recorrido observamos que la percepción puede ser considerada como un lenguaje en el que se asienta todo el proceso de semiosis y actúa como soporte del lenguaje verbal.

Saer pone en discurso el intento por optimizar y problematizar la percepción para lograr trascender los límites que ésta impone al conocimiento. Desde esta perspectiva el lenguaje verbal acompaña a la percepción que está en la raíz del proceso de semiosis.

## CAPÍTULO UNO

### *La semiótica y la percepción*

#### *1) Experiencia sensible: emergencia de significación.*

##### *1-1) Origen de la significación en la percepción. La fenomenología*

La experiencia sensible está en el origen del proceso de significación. Recordemos que la percepción es el primer contacto entre el hombre y el mundo sensible. La percepción está preconfigurando el discurso, pues en ella, se asigna una primera forma a los fenómenos que son objeto de la misma, lo cual dejará su impronta en la constitución de la significación. Según Greimas "La percepción es el lugar no lingüístico en el que se sitúa la aprehensión de la significación".

Si bien Greimas ya señaló este origen de la significación en la percepción, será Fontanille el que retoma este concepto para desarrollarlo sistemáticamente.

Tanto Greimas como Fontanille encuadran su teoría de la percepción dentro del marco de la *fenomenología* de Husserl<sup>2</sup>.

La fenomenología ha tratado de describir en qué consisten los actos perceptivos. Una obra básica, en la que Fontanille apoya su teoría, es *Fenomenología de la Percepción* de Merleau-Ponty. En el prólogo de este libro, Merleau-Ponty define a la fenomenología como "el estudio de las esencias" y agrega "según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la conciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la

---

<sup>2</sup> "La fenomenología no presupone nada: ni el mundo natural, ni el sentido común, ni las proposiciones de la ciencia, ni las experiencias psicológicas. Se coloca antes de toda creencia y de todo juicio para explorar simplemente lo dado. Es como ha declarado Husserl 'positivismo absoluto'." (Ferrater Mora, 1993:147)

existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su *facticidad*" La fenomenología se esforzará por lograr un "contacto ingenuo" con el mundo: "Es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es". Husserl piensa que para ver el mundo y captarlo como paradoja hay que romper nuestra familiaridad con él.

Merleau Ponty afirma que la fenomenología sólo es accesible a un método fenomenológico pues más que de explicar o analizar, se trata de describir, por eso hace una distinción entre ciencia y fenomenología:

Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, precisar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda. La ciencia no tiene, no tendrá nunca, el mismo sentido de ser que el mundo percibido, por la razón de que sólo es una determinación o explicación del mismo.

(Merleau-Ponty,1994:8)

La realidad no está por construir o constituir, sino por describir. La percepción es "el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen". El mundo para la fenomenología no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo.

No hay que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario hay que decir: el mundo es lo que percibimos."..."El mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, me comunico indudablemente con él; pero no lo poseo, es inagotable.

(Merleau-Ponty,1994:16)

Haciendo un resumen del valor de la fenomenología, nos dice Merleau-Ponty más adelante:

La adquisición más importante de la fenomenología estriba, sin duda, en haber unido el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción del mundo o de la racionalidad.

(Merleau-Ponty,1994:19)

Al describir la percepción, deben tenerse en cuenta tanto al sujeto como al objeto hacia el cual ésta se orienta. El mismo cuerpo es también visto como uno de los objetos del mundo.

No podemos permanecer en esta alternativa de no comprender nada acerca del sujeto o de no comprender nada acerca del objeto. Es preciso que encontremos el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia.

(Merleau-Ponty, 1994:91)

### ***1-2) Fontanille: razones necesarias para la emergencia de significación***

Fontanille cita a Merleau-Ponty cuando afirma que percibir es hacer presente algo a través del cuerpo, y agrega que enunciar será hacer presente algo a través del lenguaje.

Este autor considera la percepción como una suerte de lenguaje. Ya percibir es una forma de enunciar, y en este sentido enunciar echa sus raíces en el acto de percibir.

En cuanto a la noción de significación la asocia a la de "articulación", así como asocia la noción de sentido a la de "dirección".

Fontanille<sup>3</sup> enuncia cuatro razones necesarias para que emerja la significación:

1. La coexistencia de dos universos heterogéneos, uno exterior, el mundo de los significantes, y otro interior, o el mundo de los significados.
2. Elección de un punto de vista.
3. Delimitación de un dominio de pertinencia.
4. Formación de un sistema de valores.

Los tres primeros puntos corresponden a la experiencia de lo sensible, y en el cuarto o formación del sistema de valores, interviene lo inteligible.

---

<sup>3</sup> Fontanille (1998) se apoya en las teorías del signo de Saussure y de Hjelmslev e intenta detectar, en el

Al describir la percepción, deben tenerse en cuenta tanto al sujeto como al objeto hacia el cual ésta se orienta. El mismo cuerpo es también visto como uno de los objetos del mundo.

No podemos permanecer en esta alternativa de no comprender nada acerca del sujeto o de no comprender nada acerca del objeto. Es preciso que encontremos el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia.

(Merleau-Ponty, 1994:91)

### ***1-2) Fontanille: razones necesarias para la emergencia de significación***

Fontanille cita a Merleau-Ponty cuando afirma que percibir es hacer presente algo a través del cuerpo, y agrega que enunciar será hacer presente algo a través del lenguaje.

Este autor considera la percepción como una suerte de lenguaje. Ya percibir es una forma de enunciar, y en este sentido enunciar echa sus raíces en el acto de percibir.

En cuanto a la noción de significación la asocia a la de "articulación", así como asocia la noción de sentido a la de "dirección".

Fontanille<sup>3</sup> enuncia cuatro razones necesarias para que emerja la significación:

1. La coexistencia de dos universos heterogéneos, uno exterior, el mundo de los significantes, y otro interior, o el mundo de los significados.
2. Elección de un punto de vista.
3. Delimitación de un dominio de pertinencia.
4. Formación de un sistema de valores.

Los tres primeros puntos corresponden a la experiencia de lo sensible, y en el cuarto o formación del sistema de valores, interviene lo inteligible.

---

<sup>3</sup> Fontanille (1998) se apoya en las teorías del signo de Saussure y de Hjelmslev e intenta detectar, en el

### ***1-2-1) Experiencia sensible y experiencia inteligible***

El primer acto de la instancia discursiva será la toma de posición de un sujeto que determina la frontera entre el mundo exterior o la expresión (lo exteroceptivo) y el mundo interior o del contenido (lo interoceptivo).

La frontera entre mundo interior y exterior no es otra que la posición que el sujeto de la percepción toma en el mundo cuando se esfuerza en encontrar sentido.

Mais, dans la perspective du discours en acte, si on se donne une théorie du champ du discours, et une théorie de l'énonciation, alors la 'prise de position' qui détermine le partage entre expression et contenu devient le premier acte de l'instance de discours, par lequel elle instaure son champ d'énonciation et sa deixis.<sup>4</sup>

(Fontanille:1998,34)

Al plano exteroceptivo e interoceptivo habrá que agregar el plano propioceptivo que surgirá de la percepción del propio cuerpo del sujeto de la percepción.

Desde la perspectiva de la enunciación, este cuerpo puede ser tratado como un simple punto de vista o centro de referencia para la deixis; pero, en la perspectiva de la lógica de lo sensible, será tratado como una envoltura sensible a las solicitudes y contactos venidos del exterior (sensaciones) y también del interior (emociones y afectos).

Para Fontanille, hacen falta dos condiciones para poder hablar de significación: la toma de posición del cuerpo (centro de sensaciones y emociones) y la formación de un sistema de valores, sin el cual la experiencia sería incomunicable.

En esta toma de posición del cuerpo podemos reconocer, en primer lugar, la percepción de una presencia del mundo interior o exterior, que más que percibida en un principio será presentida y tiene el carácter de ser algo previo a la identificación de una figura. Hay algo

---

fundamento perceptivo, los rasgos comunes entre esas concepciones y la lógica de Pierce.

<sup>4</sup>“ Pero, desde la perspectiva del discurso en acto, si se establece una teoría del campo del discurso, y una teoría de la enunciación, entonces la *toma de posición* que determina el punto de apoyo entre expresión y contenido se convierte en el primer acto de la instancia de discurso, mediante el cual, ella instaure su campo de enunciación y su deixis.” (Traducciones del francés realizadas por la Prof.Susana Sirven).



que solicita la atención, aunque no se sepa qué es. Antes de identificar una figura del mundo natural, o también una emoción o un sentimiento, percibimos su presencia. Esta presencia para ser percibida requiere tener cierta intensidad y ocupar cierta extensión. Al detectar una presencia, se produce la elección de un punto de vista u orientación (el sujeto se orienta hacia el objeto), la *visée intentionnelle*; y también se delimita un dominio de pertinencia, actividad que tiene que ver con la captación o *la saisie*. Resumiendo, el hecho de detectar una presencia activa dos operaciones semióticas: la *visée* y la *saisie*, que serán las dos modalidades para guiar el flujo de atención.

Hasta aquí estamos en el terreno de la experiencia sensible; sobre esta experiencia, deberá hacerse la proyección de un sistema de valores, por la que reconocemos que aquella cosa que percibimos es tal o cual cosa.

Globalement, le système de valeurs résulte donc de la conjugaison d'une visée et d'une saisie, une visée qui guide l'attention sur une première variation, dite intensive, et une saisie qui met en relation cette première variation avec une autre, dite extensive, et délimite ainsi les contours communs de leurs domaines de pertinence respectifs.<sup>5</sup>

(Fontanille:1998,39)

La dimensión sensible no es incognoscible, pero debemos tener en cuenta que la experiencia sensible no es una experiencia discontinua, por lo que el modelo de la discontinuidad no es operativo para analizarla. La experiencia sensible fluye en una continuidad que es difícil de segmentar; se puede conocer con un modelo que opere sobre los campos tensionales.

---

<sup>5</sup> “Globalmente, el sistema de valores resulta pues de la conjunción de un punto de mira y de una captación, un punto de mira que dirige la atención hacia una primera variación a la que llamaremos intensiva, y una

## **1-2-2) Experiencia inteligible: formación de un sistema de valores**

### **1-2-2-1) La forma y la sustancia**

Hjelmslev hace más precisa la teoría de Saussure insistiendo en el hecho de que los dos planos reunidos por la función semiótica, toman sustancia: sustancias afectivas o conceptuales, biológicas o físicas, que corresponderían a las imágenes conceptuales y a las imágenes acústicas de la teoría saussuriana. Pero, gracias a la función semiótica, su articulación las convierte en formas: formas de la expresión y formas del contenido.

El proceso de formación de valores corresponde al pasaje de la sustancia a la forma: la sustancia es sensible y la forma es inteligible. La sustancia es el lugar de tensiones, afectos y variaciones de extensión y cantidad, en tanto que la forma es el lugar de los sistemas de valores.

Para una Semiótica del discurso, donde se juega sin cesar la escena primitiva de la significación, o sea la emergencia del sentido a partir de lo sensible, las cuestiones de la forma y la sustancia se vuelven primordiales.

Fontanille no niega que la sustancia tiene una forma, pero una forma que no resulta de la unión de los dos planos del lenguaje, una forma que la semiótica en tanto tal no puede reconocer, pero de la que se encargan otras disciplinas.

La frontera entre la sustancia y la forma se desplaza, así como la frontera entre la expresión y el contenido.

(..) cette frontière dépend du point de vue adopté par l'analyste, et, par conséquent, de la position qu'il se donne lui-même. <sup>6</sup>

(Fontanille:1998,40)

---

captación que relaciona esta primera variación con otra, llamada extensiva, y delimita así los contornos comunes de sus campos de pertinencia respectivos.”

<sup>6</sup> (...) “esta frontera depende del punto de vista adoptado por el analista, y por consiguiente, de la posición que él mismo se fija.”

### **1-2-2-2) La categorización (sus estilos)**

Una de las capacidades fundamentales del lenguaje es la de categorizar el mundo, formar clases de sus elementos. No podemos concebir un lenguaje que sea incapaz de producir tipos, porque tendría que tener una expresión para cada ocurrencia; utilizar los lenguajes es utilizar "los tipos de objeto" y no los objetos en cuanto objetos particulares. Solamente el discurso, podrá evocar tal o cual materialización de un tipo poniéndolo en escena.

La categorización interesa en todos los órdenes del lenguaje, pero es particularmente importante en el discurso, porque interviene en la instalación de un sistema de valores.

La formación de la categoría, según nos dice el estructuralismo, está apoyada en la identificación de rasgos comunes, en su cantidad y en su distribución entre los miembros. Pero hay otros estilos de categorizar según nos indica Fontanille: por el mejor ejemplar posible (fila), por los rasgos comunes (serie), por el término más neutro (agregado), o por rasgos de familia (familia).

Ces quatre grands styles reposent tout d'abord sur des choix perceptifs, et plus précisément sur la manière dont est perçue et établie la relation entre le type et ses occurrences: ou bien la catégorie est perçue comme une extension, une distribution de traits, une *série* (réuni par un ou plusieurs traits communs) ou une famille (réunie par un "air de famille"), ou bien elle est perçue comme le rassemblement de ses membres autour d'un seul d'entre eux (ou autour d'une de ses espèces); autour duquel elle forme un agrégat (réuni autour d'en terme de base) ou une file (comme on dit: alignés derrière un *chef de file*, le meilleur exemplaire).<sup>7</sup>

(Fontanille,1998:44)

Lo que se trata de ver es cómo el miembro o individuo se integra en una categoría, esto tendrá que ver con una relación en la intensidad y extensión con las que se percibe el objeto. Por lo tanto, la categorización echa sus raíces en la percepción.

---

<sup>7</sup> "Estos cuatro grandes estilos se basan por empezar en elecciones perceptivas, y más precisamente en la forma que es percibida y establecida la relación entre el tipo y sus realizaciones: la categoría es percibida como una extensión, una distribución de rasgos, una *serie* (reunida por un *aire de familia*, o bien es percibida como la agrupación de sus miembros en torno a uno solo de ellos ( o en torno a una de sus especies);

Concluyendo, los estilos de categorización, no pueden por sí mismos ser establecidos, si no hay un sistema de valores que controla las modulaciones de la *presencia* perceptiva y sensible, es decir, debemos tomar en cuenta la manera explícita de control que ejerce la percepción sobre la significación.

A partir del recorrido de este apartado se puede vislumbrar más claramente la relación entre la actividad perceptiva y el discurso.

Una actividad perceptiva acompaña a la enunciación en el momento de la puesta en discurso de las figuras, de tal manera que los recorridos discursivos aparecen en primer lugar como 'escenificaciones' perceptivas de la sintaxis narrativa y actancial.

(Fontanille,1994:43)

## **2) Constitución de puntos de vista. Agentes de la percepción**

### **2-1) El punto de vista**

Todo acto perceptivo instaura una separación entre sujeto y objeto. La percepción implica una interacción conflictiva entre sujeto y objeto, que obliga al sujeto a desplegar estrategias de aprehensión del objeto.

La captación de la meta u objeto no puede ser sino imperfecta, pese a que la instauración del punto de vista suponga, por parte del sujeto, la intención de la mejor captación posible.

En "El retorno al punto de vista" nos dice Fontanille:

La primera operación del acto de percepción, la orientación perceptiva, provoca la separación entre un 'efecto-sujeto'- la fuente de la orientación- y un 'efecto-objeto'-la meta de la orientación-, e *ipso facto* conlleva una pérdida de la

---

alrededor del cual, ella forma un conjunto reunido alrededor de un término de base) o una línea (como se dice:

completud del objeto, la cual significa que la orientación es disjuntiva, que ella funda la imperfección de toda captación semiótica, de modo que esta última no puede sino desplegarse en un recorrido. En este sentido, la percepción ya sería una forma de enunciación que descansaría en un desembrague (la orientación perceptiva) y un reembrague parcial (la captación perceptiva).

(Fontanille,1994:39)

Este autor cuestiona el hecho de que el punto de vista pertenezca al ámbito del sujeto exclusivamente, pues afirma que también descansa en la estructura mereológica del objeto.

(...) el lugar del sujeto, a partir del cual opera la orientación, organiza al objeto subjetivamente; al mismo tiempo, la estructura mereológica del objeto fuerza la posición del sujeto y su modalización.

(Fontanille,1994:40)

Para Fontanille, el efecto punto de vista nace de la imperfección de toda captación perceptiva que se trata de hacer óptima. De esta búsqueda de la mejor captación, podemos deducir una mínima intencionalidad en el funcionamiento del punto de vista, por lo que agrega:

(...) el devenir del punto de vista es el de la búsqueda del sentido en el seno de los fenómenos sensibles y, en cierto modo, el del advenimiento de la categorización a partir del fondo de la percepción.

(Fontanille:1994,43)

En "El retorno al punto de vista", Fontanille reconoce una sintaxis interna al punto de vista. El punto de vista es una posición que el enunciador le ofrece al enunciatario para que asuma. Generalmente, conviven varios puntos de vista en un discurso que se articulan alrededor de una instancia que será la del observador. Las estrategias son cuatro:

1) Punto de vista electivo o exclusivo: la mira se encuentra en un aspecto que se considera

---

alineados detrás de un líder, el mejor ejemplar).”

representativo. Se puede explicar como un punto de vista que tiene una orientación intensa y una captación reducida.

2) Punto de vista acumulativo o exhaustivo: se mira al objeto desde diferentes puntos de vista y se acumulan puntos de vista diferentes. Esas partes sucesivas intentan reconstruir de manera exhaustiva el objeto. En este modo la orientación o intensidad será débil y la captación o extensión fuerte. La acumulación de puntos de vista tiende a ir completando la imagen.

3) Punto de vista dominante o englobante: hay una pretensión de abarcar la totalidad. La orientación y la captación son intensas.

4) Punto de vista particular o específico: en vez de tener la pretensión de captar el todo, se queda con algún fragmento que sea perceptible.

Cada tipo construye la morfología del objeto de una manera diferente: como una parte que representa el todo, por adición o acumulación de partes, presentándolo como un todo o reducido a alguna parte perceptible, aislable.

## ***2-2) La puesta en discurso***

Debemos recordar que la puesta en discurso supone la toma de posición de un cuerpo como presencia sensible que permite una disociación entre el mundo exterior e interior. Este es el primer acto fundador de la semiosis.

Esta toma de posición está regida por dos operaciones básicas: la orientación que es intensiva, porque algo afecta al sujeto y el cuerpo se orienta hacia aquello que lo ha afectado; y la captación que es extensiva, porque se debe producir alguna variación en la extensión para que ésta ocurra.

Estas operaciones nos permiten ver la actividad perceptiva como una acción enunciativa.

El segundo acto será el del desembrague, acto por el cual se saca al sujeto de la experiencia vivida; el mundo del discurso se separa de lo vivido indecible de la presencia.

El primer acto en el discurso realizado será un campo posicional; así se constituyen:

1) Un centro de referencia que es el propio cuerpo.

- 2) Horizontes de campo (dominio y extensión del campo, alcance).
  - 3) Profundidad: es la distancia que media entre el centro de referencia y los horizontes. Hay una correlación inversa entre intensidad y extensión.
  - 4) Grados de intensidad y cantidad: dependen del movimiento en la profundidad.
- Si el poner en discurso es una puesta en escena, el discurso espacializa la experiencia.

### ***2.3 Agentes de la percepción***

Fontanille hablará de *fuelle* para indicar ese lugar que implica "un movimiento hacia" y de *meta* para nombrar el lugar hacia el cual la fuente apunta. El otro concepto que introduce este autor es el de *agentes de control* que son aquellos que administran la relación entre la fuente y la meta y que pueden constituirse a veces en obstáculos. Por ejemplo un exceso de luz dificulta la visión.

El cuerpo se convierte en fuente de la orientación, pero se debe tener en cuenta que también puede ser meta y ser captado por otro.

### ***2.4 Agentes discursivos***

El discurso es concebido como una forma de esquematismo. Para Fontanille, el esquema discursivo es una forma inteligible, pero que no ha roto su relación con el universo sensible. La experiencia sensible será posible de manifestarse, tiene una forma perceptible, entonces es comunicable.

Los esquemas tensivos son los que representan la experiencia sensible. Los esquemas canónicos son los que ponen en escena las operaciones de embrague y desembrague.

#### ***2-4-1 Esquemas tensivos***

Se distinguen cuatro posibilidades de dar cuenta de la experiencia sensible a través de esquemas, que serán las formas en que el discurso hace inteligible lo sensible.

- 1) Esquema de decadencia: Reducción de la intensidad y aumento de la extensión.

Fontanille da como ejemplo la teoría de los comienzos, momento de alta intensidad, que a la hora de la escritura se despliega en la extensión.

- 2) Esquema de ascendencia: Reducción de la extensión y aumento de la intensidad. El ejemplo será el momento del suspenso, se sabe poco de una presencia.
- 3) Esquema de amplificación: Crece la intensidad y extensión. Este es un esquema ascendente que se encuentra en las tragedias, en las que al comienzo las pasiones apenas se perciben y luego van creciendo en intensidad y extensión.
- 4) Esquema de atenuación: Es el inverso al de amplificación.

#### **2-4-2 Esquemas canónicos**

Son formas culturales que guían la construcción e interpretación del discurso. Dan cuenta de grandes tipos de discursos como los esquemas narrativos canónicos.

Por otro lado tenemos el esquema pasional canónico.

La pasión en discurso es del orden del sentir que afecta a un cuerpo. La pasión es el padecer de un sujeto.

La praxis enunciativa esquematiza la dimensión pasional, para pasar del puro sentir, a una forma inteligible que permita inscribirse en el terreno de la cultura. Cada cultura reconocerá sus pasiones típicas. La pasión es vista como un proceso.

Así Fontanille reconoce en el esquema pasional cinco fases:

- 1) El primer momento del *despertar afectivo*: El actante es estremecido por una presencia que afecta su cuerpo. Hay una afectación en la intensidad y la cantidad de lo percibido; afectación en el ritmo que crea la inquietud.
- 2) *Disposición*: etapa en la que se especifica el género de la pasión. El ejemplo que nos da Fontanille es el del celoso, que construye la escena de los celos.
- 3) *Fase o eje pasional*: el actante conoce su pasión, toma consciencia de lo que pasa. (En el caso del celoso, se convence).
- 4) *Fase de la emoción*: es la consecuencia observable de la pasión. Hay una expresión, la pasión se comunica, se puede socializar. Este es el momento de la manipulación, pues se puede mostrar una emoción que no condice con la pasión que la está fundando.



3) *Moralización*: la pasión es evaluada, fundada y medida. Tiene un sentido axiológico. En este momento el texto puede hacer presente una sanción moral negativa.

A través de este esquema comprobamos que cuando el texto pone en escena una pasión se puede ver con facilidad los momentos del desarrollo.

### **3) Enunciación**

#### **3-1 Enunciación y enunciado**

Partiremos de los conceptos del Diccionario de Semiótica de Greimas y Courtés, ya que la teoría greimasiana es uno de los soportes teóricos de este trabajo.

Se distinguen dos maneras diferentes de definir la enunciación: como estructura no lingüística (referencial) o como instancia lingüística lógicamente presupuesta por la existencia misma del enunciado.

En el primer caso, se hablará de "situación de comunicación", de "contexto psicosociológico" de la producción de los enunciados.

En el segundo caso, al considerarse que el enunciado es el resultado alcanzado por la enunciación, ésta es concebida como la instancia de mediación, que asegura la aparición en el enunciado-discurso de las virtualidades de la lengua.

Estos autores optan por la segunda definición y aclaran que Benveniste ha sido el primero en explicar cómo el sistema social, que es la lengua, puede ser asumido por una instancia individual sin que por eso se disperse en una infinidad de hablas particulares. Benveniste analiza la función del sujeto de la enunciación y rechaza la concepción anónima del lenguaje considerado como un sistema colectivo de coerciones.<sup>8</sup>

También considera que si se concibe "la enunciación como una instancia de mediación productora del discurso, es indispensable interrogarse acerca de lo que es mediatizado por

---

<sup>8</sup> Con respecto a la teoría de Benveniste agrega Filinich: "Señalaremos por ahora que el razonamiento de Benveniste apunta a incorporar las formas de expresión de la subjetividad en la lengua misma, en su propia estructura. Tales formas de la subjetividad están previstas por la lengua, y el hablante empírico no hace sino recurrir a ellas para adoptar el papel de sujeto de enunciación y dejar las huellas de su presencia en el enunciado." (Filinich, 1998:18)

esta instancia."

En cuanto a nosotros, inclinados a tener en cuenta las diferentes instancias – dispuestas en capas de profundidad- del recorrido generativo global, consideramos que el espacio de las virtualidades semióticas (que la enunciación está llamada a actualizar) es el lugar en que residen las estructuras semionarrativas, formas que, al actualizarse como operaciones, constituyen la **competencia semiótica** del sujeto de la enunciación."

(Greimas y Courtés:1990,145)

Luego, si la enunciación es el lugar donde se ejerce la competencia semiótica, ella misma será al propio tiempo la instancia de la instauración del sujeto de la enunciación (sujeto lingüístico); el lugar que cabe denominar como el *ego, hic et nunc*.

La enunciación es un acto, y lo que hace que sea un acto es la intencionalidad, por la cual el sujeto construye el mundo en cuanto objeto, a la vez que se construye a sí mismo.

En cuanto a la estructura de la enunciación, será la misma que la del enunciado.

Se dirá entonces, para darle una forma canónica, que la enunciación es un enunciado cuya función-predicado se denominaría 'intencionalidad' y cuyo objeto sería el enunciado-discurso.

(Greimas y Courtés:1990,145)

Para ejemplificar esta afirmación de Greimas y Courtés, tomamos un enunciado como :  
*Juan está enfermo.*

<u>Juan está enfermo</u>	enunciado
-----	enunciación
<i>Yo digo que</i>	

O sea: el enunciado es el objeto de decir de alguien.

Y la enunciación implica a un sujeto que se hace cargo de un estado de cosas, una cosa es

que *Juan está enfermo* y otra cosa que alguien diga que *Juan está enfermo*.

En cuanto acto la enunciación tiene como efecto producir la semiosis.<sup>9</sup>

Por último, en este Diccionario, se hace una diferenciación y se advierte que no debemos confundir la enunciación como presupuesto lógico del enunciado y la enunciación enunciada. Este punto también fue tratado por Greimas en una entrevista que fue recopilada y publicada bajo el título "La enunciación. Una postura epistemológica" donde explica:.

Me dirijo a una muchacha joven y le digo: usted es bella. Eso quiere decir yo digo (enunciación): Usted es bella. Puedo decir: yo digo que usted es bella. Ese yo digo que usted es bella presupone yo digo que yo digo que usted es bella... yo digo que yo digo que yo digo...que usted es bella. Pues a cada momento hay un pequeño juego, en el sentido de actuar, que hace que podamos explicitar la enunciación, pero explicitándola implicitamos la enunciación verdadera, verdadera en el sentido vulgar.

(Greimas:1996,13)

Con respecto a esta característica de la enunciación aclara Filinich:

La manifestación de algún acto enunciativo en el enunciado nos obliga a reconocer -en estos casos- tres niveles a los cuales se refiere Greimas en los siguientes términos: '...el discurso es susceptible de comprender un nivel, digamos de enunciado de tipo constativo o descriptivo como *la mesa es redonda* o *la tierra da vueltas* y luego enunciados que son enunciaciones enunciadas pasadas del tipo yo digo, yo pienso, yo creo, me parece, es necesario, etcétera [...] Pero evidentemente estos dos niveles presuponen un tercer nivel que está siempre implícito.

(Filinich:1998,28)

Luego, debemos distinguir entre: la enunciación propiamente dicha, siempre implícita, y las enunciaciones manifiestas. Dentro de la enunciación manifiesta se reconocen a su vez

---

<sup>9</sup> "La semiosis es la operación productora de signos mediante la instauración de una relación de presuposición recíproca entre la forma de la expresión y la del contenido (en la terminología de L. Hjelmslev) o entre el significante y el significado (F. de Saussure)." (Greimas y Courtés:1990,364)

distintas formas como la enunciación enunciada y la enunciación citada o referida. Afirma dice al respecto Filinich:

(...) dentro de la enunciación explícita o manifiesta reconoceremos, por una parte la enunciación enunciada, la cual, o bien remite a otros enunciados pasados o futuros, o bien actúa como modalizadora del enunciado; y por otra parte, la enunciación citada o referida, que alude a la inserción de una enunciación en otra como son los casos de la cita, el epígrafe, el diálogo, el relato enmarcado.

(Filinich:1998,29)

Resumiendo, para Greimas, la enunciación no puede ser conocida sino bajo la forma de presuposición lógica, pues cada vez que la explicitamos pasa a ser parte del enunciado, y sólo será un simulacro de la enunciación; otra característica de la enunciación es poseer una estructura igual a la del enunciado (donde hay un sujeto, el sujeto de la enunciación, un verbo "digo" y un objeto que es el enunciado) Tiene una relación hipotáctica con el enunciado, porque el enunciado será una parte y la enunciación el todo. Tiene una estructura actancial: se trata de un acto creador del discurso, es decir se trataría de un hacer discursivo o un hacer decir que también implica un hacer saber, el sujeto de la enunciación es un sujeto que transmite el saber, pero también es destinador de una enunciación que puede escribirse como destinador-destinatario; es el lugar del desembrague<sup>10</sup>: desembrague actancial, temporal y espacial; la enunciación implica un contrato enunciativo que está regido por el hacer persuasivo del yo y el hacer interpretativo del tú.

Nos detendremos en esta caracterización de la enunciación como acto.

---

<sup>10</sup> El desembrague actancial consistirá entonces en disjuntar del sujeto de la enunciación -en una primera etapa- un *no-yo* y proyectarlo en el enunciado; el desembrague temporal postula un *no-ahora* y lo proyecta en el enunciado, y el desembrague espacial opone al lugar de la enunciación un *no-aquí*.  
(Greimas y Courtés:1990,113)

### ***3-2 El acto de la enunciación***

En su artículo "La enunciación como proceso conceptual" Peter Stockinger considera que la enunciación es un acto, al que caracteriza la intencionalidad, y que como todo proceso intencional provoca un cambio de estado.

El objeto del acto de la enunciación es finalmente el enunciado-discurso, con la ayuda del cual el enunciador intenta producir un cambio de estado en el destinatario.

Recordamos que para Greimas el discurso es un hacer manipulador, que busca fundamentalmente la persuasión. La principal acción del yo del discurso será la manipulación. La sanción del otro está prevista en el discurso. La estructura actancial es siempre polémica. O sea, la enunciación no es sólo un hacer discursivo por el que se construye el objeto discurso, sino también un hacer como apelación al destinatario.

Stockinger reconoce en el enunciado-discurso un nivel cognitivo reservado a la elaboración conceptual del objeto discurso, y un nivel argumentativo, en el cual se construyen todas esas estrategias persuasivas e interpretativas, producidas con la finalidad de provocar un cambio en el destinatario.

En su libro *Enunciación*, cuando Filinich reflexiona sobre las relaciones entre enunciado y enunciación, nos dice, siguiendo a Greimas, que en todo enunciado siempre se pueden reconocer dos niveles: el nivel enuncivo o de lo expresado, y el nivel enunciativo, por el cual lo expresado es atribuible a un yo que apela a un tú.

### ***3-3 Enunciación y discurso***

Seguiremos el texto de Parret (1989) "La enunciación y su puesta en discurso" y el apartado del libro de Filinich, *Enunciación*, en el que trata la relación entre enunciación y discurso teniendo como referente el texto de Parret.

Para Parret, el discurso es percibido como un tercer término entre la lengua y el habla.

Define el discurso como un texto contextualizado. La enunciación es el contexto productor del discurso. Hay que tener en cuenta que al contrario del habla el discurso tiene sus regularidades.<sup>11</sup>

El discurso se vuelve inteligible si se manipula un modelo de explicación 'en el nivel profundo', es decir, un modelo que se prescribe como 'recorrido generativo'. En este recorrido generativo los semióticos distinguen la competencia semio-narrativa y la competencia discursiva. Parret, parafraseando a Greimas nos dice:

Las formas semio-narrativas están dotadas de un estadio trascendental, son propias a todas las comunidades lingüísticas, y, por lo tanto, universales, se conservan a través de una lengua a otra [...] Son las formas de la inteligencia en su globalidad. [...] La competencia discursiva, por el contrario, se ubica más adelante: se construye en el *momento de la enunciación* que da forma a los enunciados.

(Parret,1987:3)

Al reflexionar sobre las relaciones entre discurso y enunciación, Filinich nos dice:

(...) el concepto de discurso remite directamente al de enunciación, llegando incluso, ambas nociones a superponerse. Para nuestros fines mantendremos el uso mencionado más arriba, según el cual el discurso designa el proceso global de puesta en funcionamiento de una lengua, mientras que la enunciación y el enunciado son sus componentes.

(Filinich:1998,35)

En otro momento, Parret define el discurso como un texto enunciativo. En tanto texto enunciativo, manifiesta la subjetividad en el discurso, que no sólo se concreta mediante operaciones de embrague y desembrague, sino también se hace presente como competencia modal.

La enunciación no puede reducirse a la enunciación-enunciada. Existe la enunciación como

---

<sup>11</sup> Esta noción de contexto no responde al mismo concepto de situación empírica de la comunicación, asumido por otros teóricos como Halliday, Van Dijk, Grice, Goffman, etc., que definen al contexto como algo extra-lingüístico.

puesta en discurso que es un *efecto de enunciado*, y se debe reconstruir mediante un esfuerzo de interpretación.

La enunciación como puesta en discurso se opone a la enunciación enunciada. Esta instancia enunciativa que pone en discurso no existe más que por en-catálisis o transposición. Acantonar la instancia de la enunciación en el discurso, es no entender la puesta en discurso: la instancia de la enunciación no está en otra parte sino en una semántica fundamental, al igual que el inconsciente, si se acepta la metateoría freudiana o al igual que el sujeto trascendental.

(Parret:1983,11)

Si bien existen marcas de la enunciación que están inventariadas por la gramática, por las teorías de los actos de habla, o en el análisis conversacional, estas marcas son "sólo una ínfima parte del iceberg enunciativo".

### ***3-4 Fontanille. Características de la enunciación. Enunciación como modalidad. Praxis enunciativa.***

Fontanille advierte que no se puede establecer una equivalencia entre *semiosis* y *acto de enunciación*. El concepto de semiosis lo reserva a la actividad perceptiva de un cuerpo instalado en el mundo. El dominio de la enunciación es más específico que el de la semiosis.

Frente al concepto de enunciación, advierte las dos posturas que ya indicaba Greimas: ser concebida como experiencia extralingüística, o como instancia lingüística. Fontanille quiere trabajar desde una perspectiva en la que tanto para el enunciatario como para el enunciadador no se trata de hacer circular mensajes en contexto, sino se trata de tomar posición con relación a los discursos para construir significación. Entonces, la enunciación será esta toma de posición. La subjetividad está unida a este concepto de enunciación, aunque no se restringe esta subjetividad a la categoría de persona. La enunciación es pensada como una praxis de tipo social, por la cual no es el sujeto el que crea el discurso sino toda una cultura

que habla a través de él. Las prácticas enunciativas están previstas por la cultura que indica qué se puede y qué no se puede decir.

La subjetividad no está antes del enunciado, sino que es un efecto que se va construyendo a lo largo del discurso. El acento está puesto en la relación sujeto/objeto, o sea sobre la relación que instaura el punto de vista entre la fuente y la meta de la información.

Fontanille reconoce que la enunciación puede ser vista como una modalidad, es una afirmación: el "yo digo" implícito de todo enunciado es una afirmación de segundo grado. La enunciación es una actividad metadiscursiva que hace una aserción de aquello que es objeto del discurso.

Otra característica de la enunciación es la predicación. Afirar algo tiene por efecto la predicación existencial, se le atribuye a ese algo un modo de existencia, una presencia, se instala un enunciado en el campo del discurso y se hace de esto un hecho de lenguaje.

Para Jacques Fontanille, la enunciación está presente constantemente, es un metalenguaje descriptivo porque predica al enunciado, predica su propia actividad, hace de esta actividad algo observable. El acto de enunciación será un acto de carácter particular que podríamos deslindar del acto de significar.

En el interior del discurso, conviven lógicas diferentes que van más allá del control de la enunciación (los haceres, pasiones y saberes puestos en el discurso tienen cada uno su propia lógica. A veces se produce la ilusión de que es el enunciadador el que controla esa lógica). Lo que hace la enunciación es hacer presentes estas lógicas en el discurso.

La acción de la praxis enunciativa es:

- convocar en el discurso los enunciados que lo componen (los instala como un acto de presencia).
- los asume en mayor o menor grado.
- les acuerda grados de intensidad y extensión.
- recupera formas esquematizadas o estereotipadas por el uso que reproduce o transforma y presenta formas innovadoras que propone para otros usos posibles.



De todo esto, se puede concluir que la praxis enunciativa no es el origen del discurso porque presupone por una parte el sistema de la lengua, y por otra, presupone los géneros o repertorios de formas de una cultura o historia de praxis enunciativas que se almacenan en la memoria cultural. Entonces, si el discurso se alimenta tanto del sistema como de las prácticas discursivas, la enunciación no será una acumulación de las prácticas sino que contribuye a remodelar y poner en funcionamiento el sistema. El discurso, de este depósito virtual de formas, hace circular aquellas que convienen a cada caso particular.

La actividad de la enunciación tiene que ver con la operación de presentar los enunciados como virtuales, actualizados, realizados o potenciales.

La praxis enunciativa se ocupa del devenir del objeto (enunciado) o de cómo se hace presente en el campo del discurso; y del devenir de los sujetos o de cómo afecta al enunciador lo dicho.

Jacques Fontanille retoma la concepción de Lotman sobre la semiosfera. La semiosfera será el dominio de la cultura en tanto conjunto de textos y praxis enunciativas que hacen que una cultura determine qué es lo que le pertenece y qué es lo que le es ajeno y así construye un interior y un exterior. Estos bordes pueden atravesarse y entrar en diálogo con otras culturas, realizar una suerte de traducciones y de paráfrasis.

#### **4) *Sujetos de la enunciación : performador, observador y sujeto pasional***

Tradicionalmente, se ha reconocido la dimensión pragmática, y la cognitiva. Por lo tanto, se distingue un *hacer pragmático* y un *hacer cognoscitivo*, y un sujeto pragmático y un sujeto cognoscitivo. Fontanille (1989) expone una concepción de la narratividad anclada no sólo sobre los haceres y los sujetos pragmáticos y cognitivos, sino también sobre el sujeto y el hacer tímico o pasional, en la medida en que esta última faceta es también constitutiva del hacer humano.

Un énoncé, comme objet de valeur (objet sémiotique), comporte au moins trois dimensions: une dimension pratique (ou pragmatique), parce qu' il est un produit concret, transmissible, appropriable; une dimension cognitive, parce qu' il véhicule et manipule du savoir, et une dimension thymique, (ou passionnelle) parce qu' il

est aussi un objet affectif.<sup>12</sup>

(Fontanille,1989:12/13)

Fontanille agrega más adelante que si consideramos la enunciación con un nivel de generalización suficiente, ésta constituye un acto que como todos los actos humanos puestos en discurso puede ser analizado en tres dimensiones: pragmática, cognitiva y tímica.

En el nivel pragmático y cognitivo se opera con unidades discretas, en cambio a nivel tímico se deberán utilizar modelos de análisis que trabajen con unidades no discretas<sup>13</sup>, o continuas. Durante mucho tiempo, al tratar de aplicar los modelos que se utilizaban para operar con unidades discretas, se pensó que la dimensión pasional no era factible de ser analizada. Siguiendo a Fontanille, nos explica Filinich el actuar de estos tres sujetos en las tres dimensiones:

Así en la dimensión pragmática de la enunciación, caracterizada por las operaciones realizadas sobre la materia verbal, se propone instalar un performador, esto es, un sujeto a quien son atribuibles las estrategias de verbalización (narrador o descriptor). En la dimensión cognitiva, esto es, en lo que se refiere a la constitución y transmisión de un saber se instalará a un observador, sujeto encargado de proyectar los puntos de vista frente al objeto del discurso. Y la dimensión tímica será el espacio del sujeto pasional (para el cual no hay una denominación específica propuesta), el cual instalará un campo de fuerzas tensionales que orientarán la atracción o repulsión del sujeto de enunciación, la euforia o la disforia, sus preferencias y sus escalas de evaluación.

(Filinich,1999:16).

Fontanille aclara que estas tres dimensiones son tres facetas de un mismo hacer asociadas en una misma estrategia.

---

<sup>12</sup> “Un enunciado, en tanto objeto de valor (objeto semiótico) está compuesto por, al menos, tres dimensiones: una dimensión práctica (o pragmática), porque es un producto concreto, transmisible, apropiable, una dimensión cognitiva, puesto que vehiculiza y manipula conocimiento y una dimensión tímica, o pasional porque es también un objeto afectivo.”

<sup>13</sup> En semiótica la discreción juega el mismo rol que en matemáticas: sirve para definir la unidad semiótica, construida con los conceptos de identidad y de alteridad. Una unidad semiótica se caracteriza por una ruptura de continuidad con relación a las unidades vecinas, por este hecho, puede servir como elemento constituyente de otras unidades.” (Greimas y Courtés,1990:124)

Esta distinción de las dimensiones no reposa solamente sobre el reconocimiento de grandes clases semánticas de objetos, sujetos y de hechos, sino también sobre la autonomía y originalidad del funcionamiento sintáctico de cada una de estas dimensiones.

En *Les espaces subjectifs. Introduction a la sémiotique de l'observateur* (1989), Fontanille se ocupará principalmente de la dimensión cognitiva de la enunciación, porque en esta dimensión es en la que específicamente se construyen los puntos de vista. Pero advierte que aislar la dimensión cognitiva de la enunciación puede confundirnos con algunas teorías de los 60 que trataban la comunicación como una "transmisión de saber".

En fait, à partir du moment où on accepte de décrire l'instance actantielle, certes spécifique, mais de même nature que tout autre système actantiel, on accepte que la communication des significations ne soit pas simple transmission de savoir. Comme tout objet de valeur, la signification énoncée entre dans deux relations actantielles: (i) une transmission de la valeur entre Destinateur et Destinataire. (ii) Une relation de quête entre sujet et objet.<sup>14</sup>

(Fontanille;1989:14)

Luego, el enunciador asumirá los roles de sujeto destinador, manipulador, y el enunciatario, los roles de sujeto destinatario y ejecutor de la sanción.

Los sujetos enunciativos son los simulacros discursivos por los cuales la enunciación nos da la ilusión de su presencia en el discurso enunciado. Serán esas instancias intermedias entre enunciación y enunciado, que preparan las identificaciones del enunciatario. En el caso del "punto de vista", esa instancia es el "observador".

Debemos tener en cuenta que estas tres dimensiones son el resultado de los desembragues pragmático, cognitivo y tímico.<sup>15</sup> Como primer paso define al observador como el

---

En el Diccionario Etimológico de Corominas encontramos que discreto deriva de *discrepare*, propiamente disonar, sonar diferente.

<sup>14</sup> "De hecho, a partir del momento en el que se acepta describir la instancia actancial, por cierto específica, pero del mismo tipo que cualquier otro sistema actancial, se acepta que la comunicación de significados no es una simple transmisión de conocimiento. Como todo objeto de valor, la significación enunciada entra en dos relaciones actanciales: (I) Una transmisión del valor entre Destinador y Destinario. (II) Una relación de búsqueda entre sujeto y objeto."

<sup>15</sup> Desembrague es la operación por la cual la instancia de la enunciación disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a sus estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado-discurso. Si se concibe, por ejemplo, la instancia de la enunciación como un sincretismo de yo-

simulacro por el cual la enunciación va a manipular, por intermedio del mismo enunciado, la competencia de observación del enunciatario.

Teniendo en cuenta los distintos tipos de desembragues, Fontanille propone una tipología de observadores. Comenzaremos por enunciar la tipología de los desembragues, para luego pasar a la tipología de los observadores.

Desembrague actancial: Se instala en el discurso una competencia cognitiva independiente de la instancia de la enunciación. Esta instancia pone de manifiesto una determinada competencia cognitiva. Es distinto decir *La tierra es redonda* enunciado en el que observador y enunciador forman una sola instancia, a decir *Se piensa generalmente que la tierra es redonda*, donde hay una instancia que pone de manifiesto un tipo de saber diverso del saber del enunciador, o sea se atribuye el saber, que el enunciado hace circular, a otro.

Desembrague espacio temporal: En el enunciado se expresan categorías de espacio y tiempo diversas a la deixis enunciativa. El ejemplo que da Fontanille es *Vista desde Sirio la tierra es redonda*, hay una perspectiva espacial distinta al aquí de la enunciación.

Desembrague actorial: Define el tercer tipo de desembrague como el que incluye a un actor que despliega una acción de tipo cognitivo y a este actor (diferente del enunciador) se le atribuye la veracidad del enunciado. El ejemplo que nos da es *Galileo piensa que la tierra es redonda*.

Desembrague temático: En el enunciado, aunada a la proyección de un actor que tiene un papel en la dimensión cognitiva, habría otro desembrague en la dimensión pragmática o pasional. El ejemplo que nos da es *Al pensar que la tierra es redonda Galileo se opone al poder de la Inquisición*.

Fontanille quiere mostrar que cuanto más se concretiza el lugar de la enunciación, más se determina de antemano la posición del enunciatario.

A los cuatro tipos distintos de desembragues corresponden distintos tipos de observadores.

1) En relación con el desembrague actancial, Fontanille habla de **focalizador**. No hay determinación espacio-temporal. Se presenta una instancia vaga a través de los

---

*aquí-ahora*, el desembrague consistirá en inaugurar el enunciado y, al mismo tiempo por reacción, pero de manera implícita, en articular la instancia de la enunciación misma. El acto de lenguaje aparece así como una

impersonales o se puede deducir el centro de orientación del texto a través del filtro de lectura que el texto mismo establece. La presencia del observador en este caso es mínima.

2) En relación con el desembrague espacio-temporal, el observador **espectador** está implicado en las categorías espacio-temporales del enunciado.

3) En relación con el desembrague actorial, el observador puede ser **asistente**. Esto ocurre cuando el rol de **focalizador** es tomado a cargo por un actor del enunciado que no juega ningún rol en los acontecimientos del enunciado.

4) En relación con el desembrague actorial el observador es **asistente-participante**, hay un desembrague máximo en todos los niveles y que correspondería con un actor que despliega acciones en diferentes direcciones.

Para Fontanille hay que tener en cuenta el carácter graduable de la operación de desembrague. Las posiciones del observador pueden ir desde un simple **focalizador** con un desembrague actancial mínimo hasta la posición de **asistente participante** con un desembrague completo o máximo.

Debemos tener en cuenta que la actividad del sujeto cognitivo y pasional se hace presente de manera privilegiada en los momentos descriptivos de los textos. De ahí la relación entre la actividad perceptiva del sujeto y la descripción. Recordemos que este sujeto enunciativo cognitivo u observador será el que pone en circulación el saber en el discurso y también el que instala los puntos de vista o perspectivas en el interior del mismo.

### ***5) Narración y descripción***

La descripción, así como la narración, son modos de organización de la materia verbal. Sin embargo actualmente se consideran ambas como especies de un género común, como funciones de un mismo discurso.

---

esquizia. La tercera persona es uno de los mayores hallazgos del discurso, poder hablar de lo otro de lo ausente es el mayor hallazgo del lenguaje. (Diccionario de Semiótica de Greimas-Courtés).

El discurso narrativo no puede ser sino narrativo-descriptivo porque para narrar debe constantemente describir.

(Dorra,1984:271)

En *Hablar de literatura*, en el capítulo que se refiere a la actividad descriptiva, Dorra recalca que se puede describir sin contar, pero no se puede contar sin describir, así la descripción de un relato nunca se interrumpe, por lo que no nos será posible hablar de "texto descriptivo" sino en un sentido restringido y para ciertos propósitos.

Haciendo estas salvedades pasaremos a describir las características del texto descriptivo frente al texto narrativo:

La narración da cuenta del objeto a lo largo de su desarrollo o de la sucesión de sus estados; mejor dicho: concibe y propone al objeto como un proceso según el cual el objeto pasa de un estado a otro: sucesividad es en este caso orden temporal. Por su parte la descripción, al disponer sus términos sobre el eje de la simultaneidad, sustrae al objeto de la sucesividad temporal y lo propone como una duración o como un sistema de posibilidades transformacionales ya realizadas.

(Dorra,1984:262)

Y agrega más adelante:

El objeto de la descripción resulta así una presencia o una duración, un estado sustraído del proceso. Describir no es negar el tiempo pero sí suspenderlo, referir un objeto como imagen consumada.

(Dorra,1984:262)

Luego, los objetos existen simultáneamente, aunque el discurso deba ordenarlos sucesivamente. Así como la narración relaciona entidades sucesivas, la descripción asociará entidades simultáneas, y hará de su objeto un espectáculo.

Partiendo de la definición de *evidentia* de Lausberg, nos explica Filinich la operación por la cual el objeto de la descripción puede ser mostrado en una relación de simultaneidad.

(...) en el caso de la descripción, el sujeto enunciante delega en un observador la facultad de realizar un recorrido del objeto por obra del cual puede situarse en un tiempo concomitante con aquello que describe.

(Filinich,1999:8)

Y finalmente sintetiza:

Diremos en consecuencia que, en la narración, el enunciador se mantiene en un presente continuo desde el cual da cuenta de la sucesión de acontecimientos, mientras que, en la descripción, el enunciador hace emerger la figura de un observador que se desplaza colocándose en simultaneidad con lo descrito y produciendo así la imagen de coexistencia con los elementos observados.

(Filinich,1999:8)

Según la perspectiva clásica, la descripción ornamental o simbólica se opone a la narración, así como lo nominal se opone a lo verbal. La descripción sería el desarrollo del complejo sustantivo (pronombre) adjetivo. Pero nosotros consideramos a la narración y a la descripción como sistemas en perpetua interacción.

Filinich en *Para una semiótica de la descripción* observa cómo se comportan estos sujetos en los discursos narrativo y descriptivo.

(...) el paso de lo narrativo a lo descriptivo estaría dado por un cambio de ritmo discursivo, por una necesaria desaceleración producida no por el tipo de objeto de que se trate, sino por el tránsito de una posición enunciativa ulterior –propia de lo narrativo- a la posición simultánea implicada por el predominio del recorrido que el observador realiza sobre lo observado o por el despliegue de la actividad sensible del sujeto pasional.

(Filinich,1999:17)

Hamon, en *Introducción al análisis de lo descriptivo*, define lo descriptivo como la equivalencia entre una denominación y una expansión. En la obra citada, se analiza el enunciado descriptivo.

Este autor asocia la descripción con la forma de catálogo o inventario. Pero no sólo el

efecto de lista anuncia la presencia de un texto descriptivo, sino también el efecto de esquema. Una de las características de “lo descriptivo” será la ostentación de saber léxico y enciclopédico, y de muestras de habilidad retórica del descriptor.

El sistema de clausura de la descripción es menos previsible que el de la narración, pues depende del surtido léxico disponible que tiene el autor, el cual puede ser mucho más rico que el del lector; así, la descripción se convierte en el lugar de la “amplificación infinita”, el signo emblemático de lo descriptivo será el *etcétera*, que cancela , sin cancelar toda enumeración.

Finalmente, la descripción clasifica y organiza una materia ya recortada por otros discursos.

(...) paisajes ya recortados por las leyes de la herencia y por el catastro en fincas, en parcelas, o por los guías en sitios, en perspectivas o en puntos panorámicos, cuerpos recortados en miembros y articulaciones por el discurso médico-anatómico; objetos manufacturados que llenan de artículos etiquetados los depósitos de venta al detalle; paisajes urbanos recortados en barrios o en monumentos clasificados; máquinas, recortadas por la tecnología en piezas; casas, recortadas por el ritual cotidiano en piezas diferenciadas.

(Hamon, 1991:65)

Filinich en *Para una semiótica de la descripción* resumen las señales que marca Hamon como las que anuncian un texto descriptivo.

Entre estos indicios de lo descriptivo, Hamon consigna: la preterición (era una escena indescriptible), figura típica desencadenante de lo descriptivo, el tono y el ritmo, marcas morfológicas (verbos en presente, en pretérito imperfecto), un léxico particular (términos técnicos, adjetivos numerales, nombres propios, adjetivos), figuras retóricas, términos en posición de ruptura con un horizonte de expectativas (detalles insignificantes) escenas o personajes-tipo (la acción de gracias, la alabanza, el espectador entusiasta). La presencia de estas señales es anuncio de un posible despliegue descriptivo.

(Filinich, 1999:13)



Por último, Hamon observa que la descripción requiere del lector un tipo específico de competencia, como la atención en un nivel particular del enunciado, que es el léxico y sus figuras.

En síntesis, hay marcas concretas que nos advierten sobre la presencia de un texto descriptivo, tanto en el enunciado como en la enunciación; pero debemos tener presente que la descripción no es más que un momento del texto narrativo. En un texto con predominio de lo descriptivo la actividad pragmática está regida por la actividad observacional y la actividad pasional, por lo que se pueden deslindar dos manifestaciones de la percepción, una basada en la presencia inteligible, racional, del sujeto observador, y la otra basada en la experiencia sensible, corporal, del sujeto pasional.

(...) No toda actividad descriptiva plasmada en el discurso corre por cuenta de un observador neutral que cataloga lo observado según modelos convencionales, sino que muchas veces, se superpone o añade al despliegue de una competencia observacional, una actividad sensible de un sujeto afectado por aquello que percibe.

(Filinich,1999:3)

Entre las manifestaciones discursivas del sujeto pasional tiene un papel sumamente importante la modalización que afecta no tanto al *hacer* sino al *ser* del sujeto. Fontanille explica que las pasiones implican una sintaxis o combinación de modalidades. El discurso modalizado es un discurso puesto en perspectiva, que marca el ángulo desde el cual se proyecta una sensibilidad. También las figuras retóricas en el plano de la expresión manifiestan la experiencia del sujeto sensible, así como el ritmo y la rima.

Para terminar reiteramos la conexión íntima entre percepción y discurso descriptivo, ya que en este tipo de discurso se privilegian las actividades cognitiva y pasional del sujeto de la enunciación.

## CAPÍTULO DOS

### *El proceso de la percepción/ “La Mayor”: el vacío como punto de partida*

Saer pone en discurso algunos momentos del proceso perceptivo que pasan a tener una importancia fundante en su poética. En este capítulo se analizan algunos de estos aspectos recurrentes en su obra como la percepción de un vacío inicial, la intervención de la memoria, las primeras articulaciones de la significación, la ubicación del sujeto de la percepción y los momentos de revelación que clausuran el proceso de semiosis.

#### *1) El vacío inicial*

“La mayor” es considerado un manifiesto estético de la escritura de Saer. Se publica en 1976. El cuento del que nos ocuparemos le da título a la obra. En este cuento la vinculación de Saer con Borges es evidente, y la crítica nos dice que toma por intertexto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* de Benjamin.

Este relato lleva las reflexiones de Benjamin sobre la imposibilidad de la experiencia al terreno de la vida cotidiana. El protagonista intenta reproducir el episodio proustiano de la magdalena, mojando galletas en la taza de té. Pero el azar no está de su lado. No hay rememoración posible. Nada viene a su memoria.

(Mayer, 1999:86)

Para analizar el texto lo podemos dividir en dos partes: la primera corresponde al episodio de la magdalena <sup>16</sup> que lo consideraremos una introducción, y la segunda, la descripción del

---

<sup>16</sup> Este episodio parodia la obra de Proust: “Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme esa alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la

presente del protagonista. Los dos elementos interactúan tejiendo una trama en la que se busca el comienzo de *algo*, que puede ser leído como la escritura. Este *algo* busca ser construido a partir del *recuerdo*, buscado desde *la experiencia de la magdalena*.

Pero ¿por qué la presencia del *episodio de la magdalena*? Si se considera este extracto como introducción, observamos que finaliza con la experiencia de la “nada” vinculada al “ahora”, y provocada por la falta de recuerdo, de sabor; esto nos permite leer el texto a partir de la construcción de ese vacío inicial que percibe el narrador.

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando y subían, después la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservado mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada. Sopo la galletita en la taza de té, en la cocina, en invierno, y alzo, rápido, la mano, hacia la boca, dejo la pasta azucarada, tibia, en la punta de la lengua, por un momento, y empiezo a masticar, despacio, y ahora que trago, ahora, que no queda ni rastro de sabor, sé, decididamente, que no saco nada, pero nada, lo que se dice nada. Ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: nada (...)

(Saer,1981:11)

---

misma naturaleza” [...] Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa) cuando iba a darle los buenos días a su cuarto.” (Proust,1985:61/63)

Así, la experimentación de la nada, se encuentra asociada a la imposibilidad del recuerdo. El discurso presenta una situación paralela, repetida con ciertos elementos antagónicos: “*Otros ellos antes, podían*”... crea un paralelismo con la forma “*yo ahora*”... Todo lo que se vincula al *yo ahora* se puede sintetizar como “no puedo”. Se produce una tensión entre el poder y el no poder. Los otros podían recordar, y el recordar los llevaba a encontrarse incluidos dentro de una historia, de un mundo continuo en el que las cosas se podían recuperar. A través de la sensación gustativa, se produce el recuerdo, y esto produce la certeza del mundo, y de estar incluidos en el mundo.<sup>17</sup> El protagonista provoca la misma experiencia pero no logra recordar, no hay asociación posible al sabor.

Ahora cabe preguntarnos qué es *nada* en este contexto. Por contraposición, podemos asociar la nada con la falta del recuerdo del pasado para construir el presente y por lo tanto la falta de certeza de estar incluidos en una historia o un mundo.

Luego de esta introducción, el texto propone describir desde un presente absoluto. El discurso trata de percibir el mundo como algo original, nuevo, construido exclusivamente desde el presente del protagonista. El mundo está por constituirse, pareciera ser, desde un punto inicial vacío, sin historia que ya lo signifique. Hay un esfuerzo en llegar a ver todo con una mirada original, como si lo que se observa no hubiera sido ya percibido y significado por la cultura.<sup>18</sup> Frente a esto la estabilidad cultural va cediendo. Sobre el vacío se debe construir la historia.

En el texto que le sigue a esta introducción, se produce repetidamente un intento por captar las cosas tal cual aparecen en la experiencia sensible, antes de que se proyecte sobre ésta un

---

<sup>17</sup> Es interesante observar cómo nombra a los otros, como ellos; permitiendo incluir en este plural a toda una cosmovisión de una época; en cambio, al nombrar la actualidad el “ahora” pasa al “yo” como experiencia personal, y no al nosotros.

<sup>18</sup> En “Memoria olfativa” otro texto que también pertenece a *La Mayor*, en la sección “Argumentos”, nos dice Saer: “Y sin embargo, es la vejez, creo, la que me ha hecho empirista, porque prefiero un mundo que renace a cada momento, entero, a un pasado muy semejante a una fábrica abandonada en la que los minutos crecen como yuyos entre los escombros y las máquinas. Me escribí con Francisco Romero durante años pero nunca me atreví a decirle que su humanismo me parece una locura –la mano que escribe avanza ahora horizontal y segura y va llenando de signos el gran espacio blanco-, que todo lo que supone la existencia del pasado no es más que delirio, saludable en algunos casos, lo reconozco, pero al fin de cuentas delirio. Para mí –cómo se reírían los muchachos si yo dijese esto en clase- no existe más que el presente (no el hoy, porque “hoy” es un concepto demasiado “ancho” para la idea que yo tengo del presente): la mano que levanto en el aire, ahora, que se detiene a la altura de la lámpara (detención, lámpara y altura son tres presentes separados,

sistema de valores que permita la categorización, o que intervenga la experiencia inteligible según las instancias que reconoce Fontanille para determinar el proceso de asignación de significación a partir de la experiencia.

También podemos tener en cuenta que desde otra lectura, menos ligada a la letra del texto, y más al trabajo discursivo, Saer no construye desde el vacío, sino a partir de una tradición cultural, en este caso el texto de Proust, para negarla. La “nada” se presenta por contraposición al recuerdo del pasado que surge del texto de Proust y a partir del cual se escribe “*La Mayor*”. Es por la negación que se crea una identidad y, paradójicamente, la negación de la forma de percibir el mundo que propone el texto de Proust, es lo que permite la existencia del texto de Saer. Entonces la propuesta de construir desde el vacío, no es válida para la escritura literaria, que se produce desde la tradición, aunque sea para parodiarla o para negarla. Es decir, hay una contradicción entre lo que dice el discurso, que como primer paso del proceso propone la experimentación de la nada, y la construcción discursiva que apoya el texto en una tradición cultural literaria que, en este caso, es el texto de Proust. Esa experiencia primigenia del vacío, que será uno de los aspectos del proceso para que surja luego la escritura, necesita de un paso previo que es la escritura del “otro”. Por lo tanto, Saer escribe, en primer término, a partir del texto ajeno; y sólo en un segundo término a partir del vacío.

Así, si tomamos “*La Mayor*” como manifiesto estético de Saer, vemos la importancia que adquiere el momento de la construcción de ese vacío inicial en su estética. Esto queda explícito por el mismo narrador del texto cuando dice: “Y ver ahora, pareciera sí, ver, desde esta nada, si es posible como antes, como otros, sacar, como un sueño, por decir así, un recuerdo, algo: porque ellos, otros, antes podían [...] Ver de ver algo, ahora: algo que, sin ser el comienzo, sirva sin embargo para comenzar, o como ejemplo de lo que, comenzando, seguirá.” (Saer,1982:32) Y es, efectivamente, después de este reconocimiento, cuando viene un recuerdo: el recuerdo de una esquina del centro que va surgiendo y desaparece y luego vuelve a configurarse como imagen. Al narrar el recuerdo, éste es más nítido que la descripción de la realidad de los objetos que rodean en el presente al protagonista; se puede

---

absolutos, que únicamente la pereza me hace reunir en una sola frase), y la habitación de al lado, la biblioteca que está detrás de mí no son más que delirio”... (Saer,1981:92)

decir que, desde esta poética, se tiene una percepción más clara de lo que surge como recuerdo, de la percepción que se tiene de la realidad inmediata. Tal vez, todo esto pueda tomarse como una metáfora de la actividad de la escritura que se vale más del recuerdo que de la realidad inmediata para crear el texto. El diálogo con el texto de Proust, funciona como un “pretexto” para comenzar con la propia escritura que se basa justamente en el recuerdo que surge a partir de esta experiencia de vacío inicial.

Resumiendo, los pasos que se van siguiendo en este texto son:

- Experiencia ajena del sentido
- Experimentación propia de la nada o el vacío
- Instalación del presente
- Surgimiento del recuerdo

Estos pasos, siguiendo la hipótesis anterior, serán los necesarios para que surja el discurso literario. Lo que posibilita la escritura es la construcción del recuerdo, pues el presente es algo inasible. Finalmente, la escritura surge a partir del recuerdo, igual en cierto sentido, que en el texto de Proust, pero habiendo experimentado previamente el vacío, que señala la ausencia de algo previo, la dificultad para categorizar al mundo más allá de las convenciones culturales habituales y la necesidad de construir el pasado desde el presente.

Pasaremos a observar la creación de esta instancia del vacío en otros textos saereanos.

*El entenado*, novela publicada en 1983, inicia una serie en la obra narrativa de Saer en la que la línea argumental pasa a tener mayor importancia. Saer escribe esta obra, luego de *Nadie nada nunca* (1980), novela con la que cierra un período que podemos identificar por su autorreferencialidad, por un discurso en el que la escritura vuelve sobre sí misma, provocando una morosidad en el desarrollo de la trama.

*El entenado* está basada en un hecho histórico, la expedición de Solís. Éste sale de Sanlúcar en octubre de 1515 y descubre el Río de la Plata en 1516, al que llama Mar Dulce. Al desembarcar en la margen izquierda del río es atacado por un grupo de indios charrúas y

muerto a flechazos con otros tripulantes. Se sabe que un tripulante joven se salvó y se asimiló a los indios, para luego ser rescatado por la expedición siguiente, que será la de Magallanes.

Este sobreviviente, el entenado, es el narrador que cuenta su historia del viaje al Nuevo Mundo, su vida con los indios y su vuelta a Europa. El “ahora” de la narración, que marca el lugar de la enunciación, corresponde a la vejez del narrador que escribe desde Europa. “Allá” en el relato no es sólo América sino también el pasado. El narrador es *Def-ghi*, el que los indios dejan vivo para *contar*. Será, de esta manera, como el protagonista al narrar cumple con el mandato de los indios.

La novela trata sobre la precariedad e ilusión de la vida que deja como única realidad en la que sostenerse la memoria. El mismo narrador dice: “Recuerdos y sueños están hechos de la misma materia. Y bien mirado, todo es recuerdo”.

En el primer párrafo de *El Entenado* está presente el término **vacío** para calificar a las costas y **desierto** como el lugar en el que se ubican los hombres europeos al llegar a América.

De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto.

(Saer, 2000:11)

Nos vemos en la necesidad de determinar a qué alude la palabra vacío en este discurso. En principio, podríamos considerar dos tipos de vacío en la obra de Saer: el originado por la carencia o la falta y el vacío que es producto del exceso. Empezaremos con el análisis del primer caso.

Unos metros más allá, la espalda del capitán seguía firme y tiesa. Yo miraba, alternadamente, esa espalda inmóvil, los dos grupos de marinos, separados por un espacio de arena vacía sobre la que se imprimían las sombras largas de los que estaban más cerca de la orilla, y detrás de éstos, en el agua, la embarcación en la que esperaban, impávidos, los remeros, y más lejos, en lo hondo, las tres naves

cuyas velas empezaban a relumbrar en la luz matinal. No soplaban ninguna brisa y, a pesar de su aparición reciente, el sol empezaba a arder en esa costa vacía. Tampoco se oía ningún ruido, aparte del de la ola.

(Saer,2000:22)

Si observamos el orden de aparición que toman en este fragmento los elementos que componen el cuadro descriptivo encontramos: la espalda del capitán, los marinos y la embarcación con los remeros, en primer término; luego estarán las naves a lo lejos; y por último se empiezan a describir los elementos de la naturaleza (la falta de brisa, el sol, las olas). De este ordenamiento podemos deducir cierta jerarquía en los objetos descriptos: primero se encuentra lo humano y entre lo humano la figura del capitán vista desde el entenado; en segundo término, los marineros y remeros, y por último, los elementos de la naturaleza. Si interpretamos este orden como una jerarquización de elementos, el vacío en la costa, puede referirse al vacío humano, como carencia de hombres, y el desierto al desierto cultural; pues es evidente que vacío como falta de contenido, no corresponde al significado que se le otorga en este caso, pues en las costas hay: playas, arena, árboles, pájaros, etc., o sea hay naturaleza. Cuando en el texto se dice “separados por un espacio de arena vacía” se refiere a la falta de marinos sobre esas partes de la playa. La figura humana está construida desde lo ausente. La mirada del narrador se detiene sobre el vacío. Si nos atenemos a lo que se construye como figura o como fondo en el proceso perceptivo, notamos que aquí al percibir “arena vacía” se invierte la percepción habitual que toma como figura al hombre y lo que resta como fondo, pues se toma como figura el vacío que dejan las figuras humanas de los marinos, que en este caso configuran el fondo. Hay una percepción inicial del vacío que luego al acercarse al objeto observado, o hacer un esfuerzo de percepción, se va poblando de elementos, aunque para el narrador siga prevaleciendo la percepción de ese vacío inicial, que interpretamos como el vacío humano, que ahora permanecerá como un fondo sobre el cual se van configurando las cosas. Podemos ejemplificar con una posterior descripción de estas mismas costas, en que se evidencia la presencia de vida, y sin embargo se encuentra un observador preocupado por la ausencia humana:



Bordeando siempre tierra firme, las naves se dirigieron hacia el sur. Por momentos, la costa, que divisábamos, constante, se retiraba un poco, arqueándose, transformándose en un semicírculo, o bien penetraba en el agua, pétrea y atormentada, empujándonos mar adentro. A veces divisábamos bestias y pájaros, cuadrúpedos y peludos que ramoneaban en la orilla, monos que pasaban con desdén y agilidad, de un árbol a otro, pájaros multicolores que volaban rápido, como proyectiles, paralelos a las naves y que después, de golpe, cambiaban de dirección y desaparecían en la selva. De hombres, sin embargo, no percibimos ni rastro. Nadie. Si esas eran las Indias, como se decía, ningún indio, aparentemente, las habitaba; nadie que supiese de sí, como nosotros, que tuviese encendida en sí mismo la lucecita que da forma, color y volumen al espacio en torno y lo vuelve exterior.

(Saer,2000:21/22)<sup>19</sup>

Hasta acá vimos que el vacío se refiere a la carencia, a la ausencia de la presencia humana. Ahora pasaremos a observar otro tipo de vacío que es producto del exceso. Una región homogénea, compuesta por mucho de lo mismo o exceso de lo mismo, produce el efecto o la sensación de algo vacío. Por ejemplo el desierto como zona geográfica, no es la zona en la que no hay “nada”, sino hay un exceso de lo mismo, en este caso de arena. El vacío no es carencia absoluta sino sobreabundancia de algo, en el ejemplo siguiente el color azul, que casi llega a indiferenciar el cielo y el mar.

Las naves, una detrás de otra a distancia regular, parecían atravesar, lentas, el vacío de una inmensa esfera azulada que de noche se volvía negra, acribillada en la altura de puntos luminosos. No se veía un pez, un pájaro, una nube. Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos. Nosotros éramos sus únicos garantes en ese medio liso y uniforme, de color azul. El sol atestiguaba día a día, regular, cierta alteridad, rojo en el horizonte, incandescente y amarillo en el cenit. Pero era poca realidad. Al cabo de varias semanas nos alcanzó el delirio: nuestra sola convicción y nuestros meros recuerdos no eran fundamento suficiente. Mar y

---

<sup>19</sup> El narrador no tiene nombres específicos para los animales, lo que lo obliga a describir sus características físicas o sus movimientos como en el caso de los pájaros.

cielo iban perdiendo nombre y sentido [...] Había cambios de color, cuando el sol aparecía en el horizonte a nuestras espaldas y se hundía en el horizonte más allá de las proas inmóviles. El capitán contemplaba, desde el puente, como hechizado, esos cambios de color. A veces hubiésemos deseado, sin duda, la aparición de uno de esos monstruos marinos que llenaban la conversación de los puertos. Pero ningún monstruo apareció.

(Saer,2000:14/15)

La descripción se centra sobre la inmensa esfera azulada formada por el mar y el cielo. La ausencia de puntos de referencia, la monotonía, trae la sensación de irrealidad. Y el vacío pasa a no ser ausencia absoluta sino sobreabundancia de algo, la sobreabundancia que borra los límites e impide la percepción de las diferencias y por ende, el sentido.<sup>20</sup>

El objeto se percibe como un todo indiferenciado, ante el cual las palabras carecen de sentido. La única diferencia la establece el sol, por los cambios de posición y los cambios de luz que va otorgando al paisaje. En ese ámbito es deseable la aparición del monstruo marino. Ante la percepción de este objeto indiferenciado es necesario llenar el vacío que se produce con algo, aunque sea un monstruo; cualquier figura hubiera dado sentido al paisaje y hubiera podido de nuevo llamar “mar” al mar y “cielo” al cielo.

Merleau-Ponty observa la dificultad de configurar la percepción de una región homogénea:

Una región verdaderamente homogénea, sin ofrecer nada que percibir, no puede ser dato de ninguna percepción. [...] Un dato perceptivo aislado es inconcebible, por poco que se haga la experiencia mental de percibirlo. Con todo se dan en el mundo hechos aislados o el vacío físico.

(Merleau-Ponty,1994:26)

Es en estos casos, en los que la percepción encuentra dificultades en darle una organización a su objeto, cuando Saer intensifica el lenguaje poético, como en la metáfora inicial del párrafo precedente: “parecían atravesar, lentas, el vacío de una inmensa esfera azulada que de noche se volvía negra, acribillada en la altura de puntos luminosos”.

---

<sup>20</sup> En este caso la sobreabundancia es el cielo y el mar. Esta experiencia está ligada a las descripciones de la pampa que hace Saer en *Las Nubes* y en *La Ocasión* en las que la sobreabundancia de unos pocos elementos hace experimentar al observador la sensación de vacío.

Otro momento en que Saer hace presente lo homogéneo es en las descripciones de la pampa.

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.

(Saer,1998:158)

En *La Ocasión*, novela en la que el espacio más importante es el pampeano, nuevamente el vacío es asociado al exceso. En este texto la palabra vacío es seguida por *exceso* y *abundancia*:

En la llanura, todo parece un poco más grande de lo que es, más compacto, más contenido en las líneas precisas de sus contornos, pero ese exceso de realidad en la extensión vacía, esa contundencia presente flotando en la nada, linda siempre con el espejismo y trabaja, por la abundancia de su acontecer, a favor de su propia ruina.

(Saer,1988:107)

Pero la pampa también produce el vacío por la ausencia. En la siguiente descripción, el vacío es visto como ausencia total de sonido que se instala como fondo para percibir otros ruidos. Hay una primigenia percepción del “silencio total”, que permite percibir sonidos que antes parecían no poder detectarse.

El silencio era total, de modo que cada ruido que se escuchaba contra él, por mínimo que fuese, podía oírse, patente, en cada uno de sus sonidos descompuestos: un deslizamiento animal entre los pastos, mi propia respiración, y hasta el latido de mi corazón que, de golpe, un tucutucu pareció ponerse a

remedar a lo lejos, unos curiosos y apagados ruidos nasales que, sacudiendo la cabeza, abstraído, empezó a emitir el caballo.

(Saer, 1998:185)

A través de los distintos fragmentos vemos la importancia que tiene “el vacío” en el discurso saereano. En síntesis, el vacío es el fundamento sobre el cual se forja la experiencia del mundo como un acto inaugural. El vacío es una experiencia necesaria para captar una nueva presencia, otra forma de representar la realidad, para lograr una percepción más nítida, posible de descomponer en sus elementos, e integrarlos en una nueva forma de percepción.

## **2) Intervención de la memoria**

Entre los filósofos de la Antigüedad, la memoria era una de las facultades del alma más jerarquizadas. Ya entonces, solía hacerse una distinción entre *recuerdo* y *memoria*. Platón considera la memoria como la facultad del recordar sensible, en tanto que el recuerdo (reminiscencia) sería un acto espiritual por el cual el alma ve en lo sensible lo inteligible, de acuerdo con los modelos arquetípicos previamente contemplados. En esta concepción ya están instaladas las dos dimensiones de la percepción: la dimensión basada en la experiencia sensible, corporal, del sujeto sensible y la dimensión basada en la experiencia inteligible, racional, del sujeto observador, dimensiones con las que en la actualidad trabajará la semiótica greimasiana.

Desde la concepción de Bergson, la memoria representaría no sólo el reconocimiento de los hechos pasados, sino el revivir afectivo, aún sin consciencia de su anterioridad, el “recordar” en el sentido primitivo del vocablo como reproducción de estados anteriores o mejor dicho, como vivencia actual que lleva en su seno todo o parte del pasado. Este concepto de memoria de Bergson, será el que sustenta el episodio de la magdalena de Proust y al que Saer cuestiona en “La mayor”.

Como es habitual en su estética, Saer introduce el tema de la memoria desde la negatividad:

la memoria interviene en el proceso de la percepción y Saer se preocupa básicamente de narrar el conflicto que se produce cuando no hay memoria de nada para construir el objeto. Este tópico, considerado desde este punto de vista, se asocia con el del vacío.

Por otra parte, Juan José Saer cuestiona la realidad o ilusión del recuerdo. No tiene certeza de que el material que nos trae a la consciencia la memoria sea real. Asocia la memoria al material con el que están hechos los sueños.

Se dice que percibir es recordar. Nos explica al respecto Merleau Ponty:

Se hace ver que en la lectura de un texto la rapidez de la mirada convierte en lacunares las impresiones retinianas, y que los datos sensibles han de completarse, pues, mediante una proyección de recuerdos. [...] Antes de toda aportación de la memoria, lo que se ve en aquel momento debe organizarse de forma que me ofrezca un cuadro en donde yo pueda reconocer mis experiencias anteriores.

(Merleau-Ponty,1984:41)

Comenzaremos por tratar el caso de la percepción del Nuevo Mundo, problemática que se plantea en *El entenado*. Si no hay memoria de otra percepción sobre esa tierra, es imposible en la ausencia, imaginarla. Saer hace reflexionar a su personaje protagonista sobre la percepción de esta realidad, y de esa reflexión lo primero que surge es justamente que la realidad es una construcción.

El sujeto configura su objeto de percepción, condicionado o limitado por su aparato perceptivo.<sup>21</sup> La realidad no es imaginable para el hombre si no es concebida y configurada por su aparato perceptivo. El estudio del objeto de la percepción implica no sólo el estudio del objeto como algo externo sino de ese objeto visto por el sujeto que lo percibe, y del aparato perceptivo a través del cual es conocido. En el caso del Nuevo Mundo, no hay una memoria o una tradición cultural sobre la cual asentar la experiencia que se está viviendo, lo que crea una sensación de irrealidad del mundo percibido.

---

<sup>21</sup> “La percepción es un sistema de mediación. La percepción construye la imagen de lo percibido, y ahí se juega todo nuestro sistema de conocimiento” *Radar, Suplemento Literario de “página 12”, del 13/12/98. Entrevista realizada por Marcelo Damiani a Juan José Saer, que se tituló “Yo escribí Taxi Driver”.*

Durante unos minutos permanecemos inmóviles, contemplando, al unísono, el mismo paisaje del que no sabíamos, si, aparte de los nuestros, otros ojos lo habían recorrido, ni si, cuando nos diésemos vuelta, no se desvanecería a nuestras espaldas, como una ilusión momentánea [...] Si de verdad éramos la única presencia humana que había atravesado esa maleza calcinada desde el principio del tiempo, concebirla en nuestra ausencia tal como iba presentándose a nuestros sentidos era tan difícil como concebir nuestro entendimiento sin esa tierra vacía de la que iba estando constantemente lleno. El sol único destellaba en un cielo de un azul tan intenso que por momentos parecía atravesado de olas cambiantes y turbulentas astillas ardientes alrededor de un núcleo árido.

(Saer, 1982:25)

La mirada de los personajes funda la tierra que va recorriendo. Construye “la realidad” tal cual la percibimos, desde la mirada humana. Este esfuerzo del percibir, es constante en la obra: la descripción se convierte en un metalenguaje que reformula las cosas, como si la primera palabra tuviera que ir resignificándose para interpretar mejor al mundo.

Visto desde otro aspecto, es interesante el papel que le da Saer a la memoria cuando interviene en la narración de una historia. Encontramos una poética en la que el recuerdo contiene más elementos descriptibles que la experiencia real.

Tampoco se oía ningún ruido, aparte del de la ola, demasiado monótono y familiar como para que le prestásemos atención, que venía a romper a la playa, formando una línea semicircular de espuma blanca y sacudiendo rítmica y periódica, la embarcación con los remeros.

(Saer, 1981:20)

En este pasaje hay una separación entre el narrador y el personaje que percibía en la historia, pues en aquel momento no le prestaban atención al ruido monótono y familiar de la ola, sin embargo en el “ahora” cuando lo recuerda, sabe de su presencia. En el tiempo de la historia, el foco de atención no estaba sobre ese ruido, pero sin embargo ha quedado registrado en el recuerdo. En el tiempo del relato de la historia, el ruido de la ola es recuperado por el esfuerzo del narrador que recurre a la memoria y lo trae a su conciencia.

Podemos asociar esto con el proceso de escritura, en el que el escritor recuerda para narrar reelaborando el proceso de percepción. Esto vuelve al sujeto más lúcido, en cuanto concientiza selectivamente aspectos de la realidad percibida, que si bien en la experiencia estaban presentes, permanecían en una zona de oscuridad. El proceso será:

- Experiencia
- Experiencia enriquecida por el recuerdo
- Relato del recuerdo

Es decir, a través del recuerdo, se produce una focalización consciente de ciertos detalles que enriquecen la realidad percibida en la experiencia sensible. Podemos deducir que la narración del hecho se basa en el recuerdo, y el relato es una forma de enriquecer la conciencia de lo experimentado. Volviendo a "*La Mayor*", Saer en ese texto hace un esfuerzo por definir la sustancia del recuerdo y cuestionar su forma de ser real. El texto concluye al mostrar justamente que se escribe desde el recuerdo. De esta manera, el recuerdo, que no fluye o que luego empieza a fluir, pasaría a ser una referencia a la escritura. El recuerdo en esta poética es la base que sustenta la escritura.

En esta intervención que hace la memoria en el proceso de percepción, Saer hace una división entre la memoria consciente, unida a lo mental o inteligible y otra instancia de la memoria que él llama recuerdos corporales que se manifiesta en estremecimientos, nudos, palpitaciones, ruidos, temblores.

A los recuerdos de mi memoria, que día tras día, mi lucidez contempla como imágenes pintadas, se suman, también, esos otros recuerdos que el cuerpo solo recuerda y que se actualizan en él sin llegar sin embargo a presentarse a la memoria para que, reteniéndolos con atención, la razón los examine. Estos recuerdos no se presentan en forma de imágenes sino más bien como estremecimientos, como nudos sembrados en el cuerpo, como palpitaciones, como ruidos inaudibles, como temblores. Entrando en el aire translúcido de la mañana el cuerpo se acuerda, sin que la memoria lo sepa, de un aire hecho de la misma sustancia que lo envolviera idéntico en años enterrados. Puedo decir que, de algún modo, mi cuerpo entero recuerda, a su manera, esos años de vida espesa

y carnal, y que esa vida pareciera haberlo impregnado tanto que lo hubiese vuelto insensible a cualquier otra experiencia. De la misma manera que los indios de algunas tribus vecinas trazaban en el aire un círculo invisible que los protegía de lo desconocido, mi cuerpo está como envuelto en la piel de esos años que ya no dejan pasar nada del exterior.

(Saer,1981:136)

Descubrimos, entonces, en la concepción de Saer, dos tipos de recuerdos: los recuerdos asociados a la memoria, y los recuerdos que han quedado en el cuerpo. Los primeros comprenden el área de los recuerdos inteligibles, que han llegado a configurarse como imágenes, para lo cual fue preciso la intervención de un sistema de valores. Y los otros serán los recuerdos corporales que han quedado en el ámbito de lo meramente sensible, de la experiencia corporal sensitiva.

### ***3) Primeras articulaciones de la significación***

Para una semiótica del discurso donde se juega sin cesar la escena primitiva de la significación, o sea la emergencia del sentido a partir de lo sensible, las cuestiones de sustancia y forma se vuelven primordiales.

Ya vimos que, según Fontanille, la forma surge por la aplicación de un sistema de valores sobre la materia de la experiencia sensible; esta proyección de una forma sobre la materia dará lugar a la sustancia, resultado de la materia formada.

En algunos pasajes de la obra de Saer, el narrador pone en discurso este proceso de dar significación, pero también es observable el proceso inverso, que se pone en marcha cuando se le saca significación a algo que previamente la poseía. A continuación pasaremos a ejemplificar los dos procesos.

Para el primero, ilustraremos<sup>22</sup> con un extracto de *Las Nubes* (1997), novela en que ocupa un lugar privilegiado la experiencia de la pampa argentina como espacio vital:

---

<sup>22</sup> Este ejemplo fue analizado en el seminario "Enunciación y percepción", (2000) dictado por María Isabel Filinich en la Universidad de Buenos Aires, en el ámbito de la Maestría de Análisis del Discurso.



En la hermosa mañana soleada el pánico empezaba a ganarme cuando vi que, del horizonte hacia el sudoeste, un puntito empezaba a crecer, moviéndose indistinto primero, transformándose en un hombre a caballo un poco más tarde, hasta que vi llamear el poncho a rayas rojas y verdes de Osuna, y unos minutos más tarde al propio Osuna que sofrenaba su caballo a tres metros del mío y me decía que había decidido volver.

(Saer,1998:185/6)

El narrador se instala en un centro de referencia que es el del personaje que se constituye en el centro de la percepción.

Se explicita en este caso el pasaje gradual de la percepción, que primero es un punto y termina siendo Osuna. Algo aparece de manera muy tenue para adquirir una figurativización máxima. Se va dando la correspondencia de una expresión y un contenido, hay elementos a los que gradualmente se les otorga una significación:

*Punto -----hombre a caballo-----poncho a rayas verdes de Osuna-----OSUNA*

(Metonimia)

En este pasaje se va produciendo la correspondencia de dos universos, de los que habla Fontanille. Cuando se articulan los dos universos, el de la figura y el del nombre del personaje, se articula lo sensible con lo inteligible, lo que permite la significación.

Este caso muestra cómo un objeto de ausencia se hace presente. Antes, en la novela, fue descripto el proceso inverso: el objeto de presencia que se ausenta y genera el vacío.

Iba nítido y espeso en la mañana, y su poncho a rayas verdes y coloradas flotaba alrededor de su torso tieso, un poco inclinado hacia atrás, achicándose por saltos discontinuos como si se fuese comprimiendo, y cuando se hubo alejado lo suficiente como para que el ruido de los cascos dejara de oírse, el movimiento del

galope, sin la consecuencia sonora que lo acompañaba otorgándole un sentido inteligible, se transformó en una cabriola irreal, un poco alocada, como las de esos muñecos de papel exageradamente desarticulados que alguien manipula con un hilo invisible<sup>23</sup> y que se agitan en silencio en el aire hasta que se desmoronan, deshechos, en el suelo. Osuna y el caballo que montaba, y que seguían siendo uno y otro porque únicamente mi memoria se obstinaba en afirmarlo, antes de que el horizonte se los tragara, después de esa patente compresión por saltos sucesivos, llegaron a ser tan diminutos que, de golpe, sin ninguna transición, desaparecieron, y por más que el ojo siguió buscándolos, un poco más acá del horizonte, en la franja insignificante y oscura de tierra por encima de la cual el cielo azul se abría interminable y parejo, como un abismo luminoso, no volvió a divisarlos, y aunque la mente presumía que estaban todavía ahí, no pudo vislumbrar ningún indicio, ningún signo, ninguna consecuencia de su presencia o de su paso.

(Saer, 1997:179/180)

Lo que ocupa un volumen, va gradualmente “achicándose”, “comprimiéndose”, “dejándose de oír”. Fontanille analiza este esquema que será el de la atenuación. Algo pierde nitidez hasta que es pura memoria, va perdiendo *intensidad* y *extensión* como objeto. En este extracto, nos encontramos con la intención del sujeto de orientarse hacia el objeto, la búsqueda del ojo, en el límite de su propio horizonte.

Aquí la percepción consiste en hacer algo ausente. Pero la memoria, antes de hacerlo ausente, opera sobre la percepción, permitiendo completar lo que ya no se percibe haciéndolo coincidir con la figura antes percibida.

Nuevamente con este procedimiento, Saer instala en el texto un dominio donde no hay “nada” y todo es posible. Y la nada, como en otros casos, es provocada por la ausencia de la figura humana.

En este fragmento en particular, la instalación de esa nada, que provoca la ausencia de Osuna, traerá como consecuencia inmediata en la secuencia narrativa el descentramiento del sujeto, tema que trataremos más adelante.

---

<sup>23</sup> Es común la referencia de Saer a la propia representación que él hace de la realidad a través de la escritura, esta vez, nombrando a los “muñecos desarticulados de papel que alguien manipula”, que sería una forma de hablar de la creación de su propio personaje.

Resumiendo, este episodio de la presencia y ausencia de Osuna es una muestra de cómo actúa la percepción en la construcción de su objeto, sin la intervención de una determinación cultural previamente establecida.

Inmediatamente veremos qué es lo que ocurre cuando el objeto ya tiene asignado un significado cultural, ya tiene una interpretación fija asignada. Para desarrollar este tema, tomaremos un extracto de “La Mayor” .El personaje se ubica frente a un cuadro titulado *Campo de trigo de los cuervos*. En este caso, lo percibido es una representación del objeto, un icono, que además ya ha sido titulado.

El personaje, entre otros objetos, presenta este cuadro: “Y en la pared amarilla, al alzar la cabeza, enmarcado por cuatro varillas negras, entre cuatro márgenes blancos, anchos, el Campo de trigo de los cuervos”. Pero la siguiente vez en que posa la vista en el cuadro, ya no le asigna este significado, que parece como impuesto previamente, tal vez con el nombre que lo designó su autor, sino sólo ve manchas amarillas, azules, verdes, negras, blancas, entre las varillas negras. Y en este volver recurrente sobre el objeto, surgen una serie de preguntas. Se cuestiona si el cuadro es cuadro, si el campo es campo, si el trigo es trigo y si los cuervos son tales, pues ahora el observador les quita el primer significado asignado y así el objeto se convierte en manchas. No hay diferenciación, ni es posible categorizar. El personaje empieza a imaginarse desde otros lugares. Se instala un observador que ve su cuarto desde afuera, incluido en el contexto de la ciudad. Y al volver a divisar las manchas el cuestionamiento se dirige directamente a la representación, a ese icono, a la relación entre el objeto y el signo. El cuestionamiento es porqué a esas manchas se le asignan esos significados.

La mancha azul y negra se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo el cielo, y la mancha amarilla, debajo de la mancha azul y negra que se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, y las paralelas verdes, tortuosas, que, arbitrariamente, y de un modo súbito, se juntan, dividiendo en dos la mancha amarilla, que se supone que debiera ser un campo de trigo, se supone que debieran ser un camino, y las paralelas verdes, tortuosas, rojizas, pardas, que acompañan, sin embargo unirse, sino partiendo, a la izquierda del cuadro, de

una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser un camino, se supone que debieran ser,...

(Saer,1982:22/23)

Esta descomposición del sentido previamente asignado al mundo trae aparejado un caos, en el que es imposible asignar sentido, en el que no es posible interpretar. El mundo donde se encuentra el observador es un mundo mudo. El mundo se percibe como un continuo, como uno, sin posibilidad de encontrar un centro, ni unidades discretas.

Este cuestionamiento no queda sólo referido a la interpretación del cuadro porque al fin los recuerdos, sustancia de la que está constituido el pensamiento, no son más que representaciones de la realidad que es sólo el momento presente. La reflexión sobre la relación entre las representaciones de los objetos de nuestra percepción y los objetos en sí mismos, es lo que finalmente funda el texto. Pero el lenguaje juega el papel de desmentir lo que se va diciendo, porque al decir que es imposible ver los objetos con sus límites, va nombrando los propios objetos, que considera imperceptibles en tanto unidades discretas, en tanto categorizaciones de la continuidad. Pareciera ser que esta experiencia primigenia, que tiene existencia antes de que intervengan las categorizaciones que permitirán ordenar la experiencia sensible, se resiste a ser expresada en lenguaje, pues éste indefectiblemente le confiere una forma.

Quizá sea justamente esta tensión entre la representación ya impuesta del objeto o del mundo, y la deconstrucción del mismo, para volver a concebirlo, el espacio en el que surge lo literario. Una reformulación de la forma de representar del universo.

#### ***4) Ubicación del sujeto***

La enunciación es un proceso que se inicia con la toma de posición de un cuerpo. Fontanille nos habla de la introducción de este cuerpo que instala un plano exteroceptivo e interoceptivo, un interior y un exterior que no están dados de antemano. El cuerpo actúa como centro de referencia para la elección de un punto de vista.

El centro del mundo corresponde al lugar en que toma posición un cuerpo. Esta posición

del sujeto observador y su orientación es puesta en discurso detalladamente en la escritura de Saer.

La cúpula del cielo en la que la mancha incandescente del sol, que yo no podía ver porque estaba vuelto hacia el oeste, por donde Osuna había desaparecido al galope, me recalentaba la nuca y la espalda a través de la chaqueta.

(Saer,1998:183)

En este caso, se describe al observador personaje en su ubicación, imposibilitado de ver el sol pero sintiendo a través de la chaqueta el calor en la nuca y espalda. La experiencia sensible está representada a partir del sentido del tacto, a través de lo térmico. Pero hay otro observador que describe el sol como “mancha incandescente”, éste está separado de ese personaje limitado por la posición en tiempo y espacio. Este segundo observador tiene un campo de referencia más amplio, es más competente que el primero cuyo campo visual coincide con el del personaje.

El narrar trae aparejado un esfuerzo por traer más elementos a la percepción del presente del personaje. El narrador se ubica en un tiempo en el que los hechos de la historia ya fueron consumados. Esta posición privilegiada le permite observar elementos que el narrador personaje no pudo observar mientras transcurría la historia.

El texto está lleno de esfuerzos por delimitar la posición de un cuerpo como centro de la percepción, que Fontanille llama fuente. La ubicación del personaje está dada en las coordenadas de tiempo y espacio con precisión:

Un viento del sur, persistente y helado a pesar del cielo límpido en el que no se divisaba una sola nube, nos golpeaba nuestro flanco izquierdo cuando rumbeábamos tierra adentro.

(Saer,1998:174)

Otro fenómeno que suele ocurrir en el discurso de Saer es el descentramiento de este sujeto de la percepción. Recordemos que el sujeto se ubica como centro de referencia instalando

un plano exteroceptivo e interoceptivo, un interior y un exterior que no están dados de antemano.

El sujeto deja de observar desde su centro, y lo que era objeto de percepción, se convierte en el centro desde el cual percibe. Se produce un desdoblamiento, el centro del sujeto se desplaza a otro lugar desde el cual se mira a sí mismo.

Se pasará a analizar el episodio en el que el narrador queda solo en la llanura pampeana. Siguiendo la secuencia, lo primero que ocurre es que el sujeto percibe y describe el exterior, tiene clara conciencia de esa exterioridad que delimita la instalación de su cuerpo: “Exteriores a mí, no había más que laguna, el horizonte próximo”(Saer, 1997:183). Luego se refiere la desaparición de Osuna, y a partir de allí el interés pasa a estar centrado en el caballo, como objeto ubicado en ese mundo exterior. El observador se detiene sobre la mirada del caballo, y empieza a hacer suposiciones de lo que éste percibe, lo que le resulta difícil. En ese esfuerzo por vislumbrar qué es lo que percibe el caballo, lo empieza a mirar con fijeza, y descubre que el caballo obstinadamente lo ignora. El campo perceptivo del caballo, no abarca al narrador-personaje, y como éste se descentra en su intento por percibir desde la mirada del caballo, él mismo pierde consistencia y conocimiento de sí mismo. La obstinada ausencia de la mirada del otro, en este caso el caballo, pone en peligro su propia existencia. El narrador se convence de que el caballo comprende más del universo que él mismo: “A causa de esa convicción me encontré, de golpe, en un mundo diferente, más extraño que el habitual y en el que no solamente lo exterior, sino también yo mismo éramos desconocidos”. Los ojos del observador se detienen en la mirada del caballo, y desde ese lugar empiezan a imaginar el mundo. Tal vez la idea de desaparecer del personaje, para terminar con el mundo de pesadilla que empezó a entrever, está fundada en la ignorancia obstinada de la mirada del caballo hacia su propia persona, desde la cual, al descentrarse, él mismo se observa:

Una idea absurda se me ocurrió: me dije que, desterrado de mi mundo familiar, y en medio de ese silencio desmesurado, el único modo de evitar el terror consistía en desaparecer yo mismo y que, si me concentraba lo suficiente, mi propio ser se

borraría arrastrando consigo a la inexistencia ese mundo en el que empezaba a entretenerse la pesadilla.

(Saer,1998:185)

Todo esto ocurre después de la desaparición de la figura de Osuna que deja solo al protagonista en la pampa. El descentramiento del sujeto se produce luego de la percepción del vacío de la figura humana. Esto lo conduce a una percepción distinta del mundo que provoca pánico. La figura de Osuna cuando regresa. Termina con este episodio y con el sentimiento de pánico.

Todo había cambiado en un segundo y mi caballo, con su calma impenetrable, me había sacado del centro del mundo y me había expelido, sin violencia, a la periferia. El mundo y yo éramos otros y, en mi fuero interno, nunca volvimos a ser totalmente los mismos a partir de ese día, de modo que cuando desvié la mirada del caballo y la posé en el agua celeste, en los pastos grisáceos, viendo la cápsula azul que se cerraba apoyándose en la línea del horizonte, con nosotros adentro, me di cuenta de que, en ese mundo nuevo que estaba ante mis ojos, eran mis ojos lo superfluo, y que el paisaje extraño que se extendía alrededor, hecho de agua, pastos, horizonte, cielo azul, sol llameante, no les estaba destinado.

(Saer,1998:185)

Todo este incidente es contado por el personaje al doctor Weiss, que con su interpretación tematiza el problema del punto de vista, llevando de esta manera a la ficción un problema teórico de la percepción, hecho recurrente en la obra de Saer:

Entre los locos, los caballos y usted, es difícil saber cuáles son los verdaderos locos. Falta el punto de vista adecuado. En lo relativo al mundo en el que se está si es extraño o familiar, el mismo problema de punto de vista se presenta.

(Saer,1998:186)

Este parlamento del Dr. Weiss termina con la reflexión de la inaccesibilidad al conocimiento de las representaciones de un animal privado de lenguaje, lo que nuevamente

nos demuestra cómo Saer tematiza permanentemente dentro de la ficción la percepción, el lenguaje y el conocimiento.

El descentramiento del sujeto provoca el sentimiento de pánico, lo que da lugar para observar cómo se instala este hacer pasional o tímico del sujeto en el discurso en otro momento del análisis.

### **5) Revelación**

La revelación es un momento que concluye con la posibilidad de resignificar el mundo, concluye con la semiosis ilimitada, como diría Peirce. La revelación provoca una clausura de la interpretación.

Este procedimiento, volver reiteradamente sobre los objetos y sobre el discurso, parece tener, en algunos casos, un límite en la escritura de Saer. Este límite ocurre en el momento en que el discurso muestra cómo la percepción ubica los objetos en un orden más amplio y el observador percibe el mundo desde un tiempo y un espacio que trasciende el tiempo y el espacio antes percibido.

Nunca, ni antes ni después de ese viaje, llegué a tener, como las que mandaban la tierra vacía, el enorme sol rojo y, unas horas más tarde las estrellas abrumadoras, noticias, tan claras sobre la condición de lo real de todo lo que crecía, reptaba, aleteaba, latía, y sangraba, agitándose en contorsiones grotescas, en medio del mecanismo ígneo que el azar había puesto, porque sí, en movimiento.

(Saer,1998:175)

Se observa que esta revelación o sentido que se le da a las cosas dentro de un orden cósmico, ocurre justamente después de la descripción del “puro desierto”, del “centro mismo de la soledad”, y de marcar que el estremecimiento lo provoca “el hálito inhumano del paisaje”. Así, la revelación pone un límite a la descripción en el texto y a la resignificación de los objetos percibidos.

Este extracto pertenece a la novela *Las Nubes*, que ubicamos en esa segunda etapa de la narrativa de Saer, pues en la primera la semiosis queda más abierta.



Se observa, entonces, que la percepción es llevada al discurso como proceso. Se discursiviza la acción de percibir, que como tal se divide en partes o aspectos que la van configurando.

Las partes del proceso constatan una actividad intensa del sujeto, de sus sistemas de conocimiento y de su vinculación con el mundo.

Este proceso dice tanto del mundo como del sujeto, y es justamente la interacción sujeto/objeto lo que se pone en juego. Si bien no siempre encontramos todos los aspectos desarrollados en los textos de Saer, los analizados en este capítulo son recurrentes en su obra.

Recordemos que Fontanille considera que la percepción puede ser vista como un lenguaje, porque participa de las cuatro razones que deben cumplirse para que emerja la significación. Si hacemos un recorrido por los momentos de la percepción que Saer lleva al discurso, nos encontramos con que las razones a las que alude Fontanille se encuentran presentes en el discurso saereano: toma de posición de un cuerpo como centro de referencia, construcción de un punto de vista, intensidad fuerte o débil del objeto, dominio de pertinencia, y por último la proyección de un sistema de valores sobre los datos percibidos por los sentidos. Cabe señalar que en la teoría de Fontanille no hay un lugar asignado a la memoria como momento o fase del proceso perceptivo tal como se encuentra expresado en la literatura de Saer.

Para finalizar recordemos la importancia que toman la percepción del vacío y la intervención del recuerdo en este proceso, como características que determinan la poética desde la que trabaja Juan José Saer. Los momentos más intensos de la percepción ocurren luego de percibir el vacío, lo que pareciera provocar en el sujeto nuevas formas de conocimiento.

## CAPÍTULO TRES

### *La percepción del tiempo puesta en discurso/ “Sombras sobre vidrio esmerilado”: el lugar del presente*

Para introducir el tema, nos basamos en el análisis que hace Sartre sobre el tiempo en *El ser y la nada*, deteniéndonos específicamente en los conceptos de *presente*, *recuerdo* y *tiempo percibido*.

Sartre considera que el tiempo puede ser analizado de dos formas diferentes: desde una estática temporal, que será lo que Kant llama el orden del tiempo, donde se tiene en cuenta la relación antes-después; y desde una dinámica temporal atenta al fluir temporal, que Kant llamará el *curso del tiempo*.

La temporalidad es considerada a menudo como un indefinible. Todos admiten, empero, que es ante todo sucesión. Y la sucesión, a su vez, puede definirse como un orden cuyo principio ordenador es la relación antes-después. Llamaremos a esto estática temporal, ya que estas nociones antes-después pueden encararse en su aspecto estrictamente ordinal e independientemente del cambio propiamente dicho.

(Sartre, 1968:186)

Sartre relaciona el pasado con la memoria y el recuerdo, y admite su existencia en tanto tenga alguna existencia presente:

(...) si el recuerdo sigue existiendo es menester que sea a título de modificación presente de nuestro ser: por ejemplo, será una huella marcada ahora en un grupo de células cerebrales. Así todo es presente: el cuerpo, la percepción presente y el pasado como traza presente en el cuerpo; todo es en acto: pues la traza mnémica no tiene una existencia virtual en tanto que recuerdo: es íntegramente actual.

(Sartre, 1968:161)

Sartre afirma que la existencia del pasado carece de importancia si se han cortado los puentes entre el pasado y nuestro presente. (Bergson y Husserl afirman la existencia del pasado, frente a Descartes que dirá que el pasado es lo que ya no es).

Sartre nos dice que “el pasado puede infestar al presente, pero no puede serlo; es el presente el que es su pasado”.

Y el estado molecular es a cada instante el efecto riguroso del estado molecular anterior, lo que no significa en modo alguno, para el científico, que haya *tránsito* de un instante al otro con permanencia del pasado, sino una conexión irreversible entre los contenidos de dos instantes del tiempo físico.

(Sartre, 1968: 167)

Pero, por otra parte, si pretendemos desembarazar al presente de todo lo que no sea él, o sea del pasado y del futuro inmediato, no encontraríamos más que un instante infinitesimal. Sartre retoma lo que enuncia Husserl en sus *Lecciones sobre la conciencia interna del Tiempo* y nos dice con respecto a este presente despojado de todo pasado y futuro que sería “el término ideal de una división llevada al infinito: la nada” (p.178)<sup>24</sup>.

Nos hemos detenido en estas reflexiones sobre el pasado y el presente, y la presencia del pasado como presente porque serán nociones abordadas por Saer al tratar la temática del tiempo. Observamos coincidencias entre la postura filosófica de Jean Paul Sartre, sobre la presencia del pasado solamente como presente en el instante, y la necesidad de Saer de trabajar sobre el “ahora”.

Saer aborda problemáticas filosóficas desde lo literario. Pero esto no es ingenuo, Saer adhiere de esta manera a la fenomenología que no separa la reflexión de la vivencia. La fenomenología ve la filosofía científicista como una disciplina reduccionista, al divorciar el pensamiento de la experiencia. Luego, la literatura tiene un tipo de discurso que permite no separar la reflexión de lo vivencial.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Este concepto puede refutarse desde la física, pues el término de la división es limitado por el *quantum*. Según la física cuántica no puede ser llevado al infinito.

<sup>25</sup> “Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido, y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda. La ciencia no tiene, no tendrá nunca, el mismo sentido de ser que el

## 2) *El tiempo en la obra de Saer*

“Sombras sobre vidrio esmerilado” pertenece a *Unidad de lugar*, libro publicado en 1967. El cuento está narrado en primera persona; la narradora-protagonista, Adelina Flores, se hamaca en un sillón, mientras ve proyectada la sombra de su cuñado Leopoldo en el baño, detrás de los vidrios esmerilados de la puerta. La protagonista recuerda distintos momentos de su vida, asociándolos con lo que ve y reflexiona sobre el tiempo, mientras en su mente va surgiendo un poema, que al final de la lectura del cuento se puede reconstruir. El poema se encuentra distinguido en el texto porque está escrito entre paréntesis y entre comillas. O sea, el cuento está formado por un relato, que contiene la génesis de un poema, y por el poema producido.

María Teresa Gramuglio observa:

En “Sombras sobre vidrio esmerilado” el personaje funciona como un punto de vista fijo, inmóvil por así decir, en el tiempo y en el espacio. Pero a esta inmovilidad se contraponen la movilidad de la conciencia, capaz de desplazamientos espaciales, de avances y retrocesos temporales, que van actualizando en el relato imágenes y situaciones, reflexiones y recuerdos, verdaderos microrrelatos que se proyectan hacia tiempos y espacios diferentes.

(Gramuglio,1976:278)

La cuestión del tiempo es tratada de dos formas:

- 1) La reflexión: una teoría del tiempo expuesta por el narrador-personaje.
- 2) La vivencia: la experiencia del tiempo puesta en discurso a través de la trama, o sea la narración de la experiencia del tiempo.

---

mundo percibido, por la razón de que sólo es una determinación y explicación del mismo.” (Merleau-Ponty,

Esta clasificación obedece al objeto de análisis, ya que, en el texto, ambas partes se encuentran íntimamente ligadas. De esta manera el texto nos demuestra que las teorías no flotan en el vacío, sino que surgen de las vivencias; la vivencia del tiempo es lo que precede siempre a la reflexión filosófica.

Se puede agregar una tercera instancia que es la discursivización del tiempo, análisis que dejaremos para más adelante.

## **2-1) La reflexión sobre el tiempo**

El hombre puede reflexionar sobre la temporalidad. Afirma Jean Paul Sartre en *El ser y la nada*, en un apartado que titula “Temporalidad original y temporalidad psíquica: la reflexión”: “Puedo *sentir correr el tiempo* y captarme a mí mismo como unidad de sucesión. En este caso tengo conciencia de durar” [...] “la conciencia de duración es conciencia de una conciencia que dura”.

El cuento que nos ocupa, justamente, trata de la descripción de lo que ocurre en un sujeto, que percibe el componente temporal como una parte inseparable de su conciencia.

“Sombras sobre vidrio esmerilado” se inicia con una reflexión de la protagonista sobre la complejidad del tiempo, que es una síntesis de lo que luego se irá desplegando a través del texto.

Como primer paso, veremos cómo se relaciona la reflexión del personaje y la experiencia que narra sobre su vivencia del tiempo. Presumimos que son dos formas discursivas equivalentes. Hay una relación de equivalencia entre la reflexión y el relato de las vivencias; no podemos decir de igualdad porque al cambiar la forma discursiva se produce una transposición genérica, y sabemos que es imposible variar la forma sin variar la totalidad de lo expresado.

Seleccionamos las frases del primer párrafo del cuento, que contienen casi exclusivamente, reflexiones sobre el tiempo. Éstas guardan autonomía con respecto a la trama de la historia, o sea tienen un valor en sí mismas, además de su valor dentro del discurso global.

- a) “¡Qué complejo es el tiempo, y sin embargo, qué sencillo!”.
- b) “Parece muy sencillo al pensar *ahora*, pero al descubrir la extensión en el espacio de ese *ahora*, me doy cuenta enseguida de la pobreza del recuerdo.”
- c) “El recuerdo es una parte muy chiquitita de cada *ahora*, y el resto del *ahora* no hace más que aparecer, y eso muy pocas veces, y de un modo muy fugaz, como recuerdo.”
- d) “Por eso digo que el presente es en gran parte recuerdo y que el tiempo es complejo aunque a la luz del recuerdo parezca de lo más sencillo.”

Los temas tratados en estas frases son: la complejidad del tiempo, la constitución del *ahora*, y la pobreza del recuerdo. Otro aspecto que observamos es la permanente tensión entre lo que es y lo que parece ser que ya se advierte en la primera transcripción (“a”), marcada por la conjunción adversativa “sin embargo”. La primera impresión no condice con la realidad. Empezaremos por analizar este fenómeno del ser y del parecer, porque aquí encontramos una de las claves de la constitución del *ahora*, de la complejidad del tiempo y de la pobreza del recuerdo. Un primer cuestionamiento posible es pensar cuál es la razón que hace *parecer* al tiempo sencillo. La narradora toma como punto inicial de la reflexión pensar en el “ahora”, pero se da cuenta de que el ahora sólo puede observarse cuando ya pasó. Luego, el “ahora” sobre el cual se reflexiona es “un recuerdo del ahora”, y el recuerdo es una simplificación, “una parte muy chiquitita de cada ahora”.

Nos dice Sartre, al respecto:

En tanto que tal el tiempo psíquico no puede ser constituido sino con pasado, y el futuro no puede ser sino un pasado que venga después del pasado presente, es decir que la forma vacía es hipostasiada y ordena las relaciones entre objetos igualmente pasados.

(Sartre, 1968:232)

El personaje, al igual que Sartre, sostiene que la reflexión sobre el presente de la experiencia no es posible, porque la reflexión sólo es posible a partir del recuerdo. La conciencia o el sujeto que reflexiona sobre *el ahora* no puede sustraerse de la dinámica temporal, del fluir temporal o de lo que Kant llama el curso del tiempo, por lo que al reflexionar sobre *el ahora*, la conciencia ya se encuentra en otro *ahora*, pues no ha dejado de fluir. Esta reflexión del *ahora*, es una reflexión sobre un *ahora* simplificado por el recuerdo.

Otro aspecto de la constitución de cada *ahora* es el de estar formado en sí mismo por una parte de recuerdo. O sea que el *ahora* no solamente se puede pensar exclusivamente desde el recuerdo del ahora, sino que también está constituido por una parte de recuerdo.

Este *ahora* de que nos habla Saer es identificable con el *instante* del que nos habla Sartre.

[...] una visión temporal del mundo y del hombre se desmigajará en una polvareda de antes y después. La unidad de esta pulverización, el átomo temporal será el instante. [...] El instante es ensecable e intemporal, ya que la temporalidad es sucesión; pero el mundo se disuelve en una polvareda infinita de instantes, y es un problema para Descartes, por ejemplo, el saber cómo puede haber tránsito de un instante a otro: pues los instantes están yuxtapuestos, es decir, separados por nada, y sin embargo sin comunicación.

(Sartre, 1968: 187)

Por todo lo expuesto, vemos que en esta teoría la reflexión sobre el “ahora” o el “instante” está vinculada a la percepción del recuerdo, pues sólo puede ser abordado por el hombre como recuerdo. El problema de la protagonista en “Sombras sobre vidrio esmerilado” es tratar de captar el instante que es por naturaleza intemporal, desde una conciencia que por naturaleza está preparada para dotar a los instantes de temporalidad.

## 2-2) *La vivencia del tiempo*

En “Sombras sobre vidrio esmerilado”, Adelina Flores intenta asir el *ahora* y se encuentra con que el instante es complejo. Adelina desde su temporalidad, piensa cómo se construye el ahora.

Pasaremos a analizar cómo presenta el cuento la complejidad del ahora.

Al comienzo está presentado por dos hechos: 1) estar y 2) ver.

1) “**Estoy sentada** en el sillón de Viena, en el living.”

“y”

2) “**puedo ver** la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño”.

Encontramos un verbo de estado y un verbo de acción, unidos por un nexo coordinante, que entre otras cosas nos indica la simultaneidad de las acciones.

La modalización de “ver” con el verbo “poder” nos remite a la pregunta de por qué no se usó el presente, o sea, “veo”. La presencia del nexo coordinante da también a la proposición un sentido de consecuencia (sabemos que aunque “y” no sea exactamente consecutivo, en ciertos contextos puede atribuírsele este significado), porque el “estar sentada” en ese lugar y en ese preciso momento le permite a la narradora construir su punto de vista, desde el cual “puede ver” la sombra de su cuñado Leopoldo.

¿Hay una intencionalidad en la posición de ese cuerpo que ve desde ese lugar específico? En principio, esta intencionalidad queda negada en el texto cuando la narradora afirma que está allí “por casualidad”, pero decir “por casualidad” es simplemente una perspectiva que quiere introducir la narradora para justificar su colocación espacial. Esta modalización del enunciado supone otra instancia implícita, en que alguien supuso que esto no era casual; es por esta razón, por la que Adelina Flores tiene que ratificar la existencia de la casualidad. En el cuento, hay otra voz que no es la de la narradora, sino la de Tomatis, que le dirá más adelante que las casualidades no existen. Este discurso de Tomatis y la propia trama del



cuento ubican la mirada de Adelina, como una mirada ingenua y negadora, y le retiran credibilidad a la expresión “por casualidad” enunciada por este personaje.

Ahora veo la sombra de mi cuñado Leopoldo proyectándose agrandada sobre el vidrio de la puerta del baño. La puerta no da propiamente al living, sino a una especie de antecámara, y solamente por casualidad, porque está más cerca de la puerta de calle, que he dejado abierta para tomar aire, he traído el sillón de Viena a este lugar y estoy hamacándome lentamente en él. No podía soportar mi cuarto, y no únicamente por el calor. Por eso vine aquí. Es difícil soportar encerrada, entre libros polvorientos los atardeceres de este terrible enero (...)

(Saer, 1986:109)

A este *ahora inicial*, en el que se instala la protagonista, le sigue otro *ahora* en que Adelina sigue sentada en el sillón, sigue viendo la sombra, y agrega la acción de tocar, pero lo que toca es una ausencia, la ausencia del pecho derecho, lo vacío<sup>26</sup>: “el algodón que le da forma al corpiño en la parte derecha de mi cuerpo”.

El *estar sentada* inicial, se ha transformado en *estar hamacándose*, así que notamos un tránsito en esta situación de estado que no es tan estática como parecía. Este segundo momento en que el personaje está hamacándose, ve, y se toca, genera el inicio del poema. Adelina construye este poema, a partir de esta conciencia del “ahora” sustentada en el contexto de lo que ve, y en una serie de recuerdos que también lo constituyen. En este caso, evoca la escena con Tomatis, en la que éste interpreta que la falta del pecho de ella es una mutilación, y aunque la reconoce valiosa como poetisa, se burla de su virginidad, y de la concepción sexual de la generación del 40, a la que ella pertenece. Tomatis hace una analogía entre la virginidad y el no salir de la forma literaria del soneto, pues la elección de la forma soneto es una manera de no salir de las formas heredadas. También hay una relación entre la vivencia literaria y la falta de vida sexual, ya que la literatura parece estar ubicada en el lugar de la falta de realización sexual. La visión de la sombra del cuñado unida a los recuerdos, provoca el reconocimiento del deseo y la producción del poema. El

---

<sup>26</sup> El “tocar el lugar vacío”, es uno de los momentos que preceden a la construcción del poema. Recordemos la importancia de la percepción del vacío en la estética de Saer, tema desarrollado en el apartado 1 del capítulo 2 de este trabajo.

hecho de no poder soportar la soledad en el cuarto con sus libros lleva a Adelina a sentarse en la hamaca, en ese preciso lugar de la casa que le permite ver la sombra de Leopoldo, o dicho de otra manera, para *poder ver* la sombra de Leopoldo. Pero paradójicamente, Adelina sale del cuarto para evitar lo literario (la compañía de los libros) y vuelve a lo literario (produce el poema). Pese a intentarlo, Adelina no puede sustraerse a su vínculo con lo literario, el cual prevalece durante todo el cuento por encima de su vinculación con la vida sexual.

Luego, este instante está constituido por:

- la percepción de un sujeto, interoceptiva y exteroceptiva: lo que perciben los sentidos sobre el estado del propio cuerpo, y sobre lo que está afuera de ese cuerpo y se ve, se oye, se toca.
- el recuerdo: otro tipo de percepción (en este caso el encuentro con Tomatis).<sup>27</sup>
- la construcción del poema.

A esto hay que agregar las hipótesis imaginadas por la protagonista sobre otras realidades, que ésta supone simultáneas a la visión de la sombra, y que finalmente se da cuenta de que están también construidas de recuerdo. Una de estas realidades hipotéticas que se hacen presentes, con insistencia en la conciencia de Adelina, es el recorrido que ella supone que está haciendo su hermana que ha ido al centro a ver al médico.

Puedo ver las calles del centro abarrotadas de coches y colectivos y a Susana bajando lentamente, con cuidado por su pierna dolorida, las escaleras de la casa del médico. Es como si estuviera aquí y al mismo tiempo en cada parte.

(Saer,1986:122)

Se insiste en que lo percibido no es solamente lo abarcado por un campo visual determinado, sino también lo que se sabe que rodea ese campo visual y que se puede completar hipotéticamente con la ayuda del recuerdo. Sin embargo, la posición del cuerpo,

que se ubica como centro de la percepción, es condicionante del campo visual percibido, y esto se encuentra explicitado en el discurso saereano:

Ahora vuelvo ligeramente la cabeza y veo la mampara que da al patio. Entreveo los vidrios encortinados y el último resplandor de la tarde que penetra en el living a través de las grandes cortinas verdes. También veo los sillones vacíos abandonados [...] Pero yo me he traído el viejo sillón de Viena de mamá desde mi habitación y me he sentado en él –estoy hamacándome lentamente- para que el aire de la calle atravesase el living y se impregne como agua fría o como un olor sobre mi cuerpo. Ahora que no veo la puerta de vidrios esmerilados del baño, ¿qué estará proyectándose sobre ella? Seguramente el cuerpo desnudo de Leopoldo (...)

(Saer, 1976:122/123)

El recuerdo puede ser percibido como algo pasado, pero también como algo a lo que el sujeto de la enunciación por su posición corporal no puede percibir, pero que reconstruye apoyado en su memoria. En este caso es la sombra de Leopoldo la que Adelina no puede ver por “haber vuelto ligeramente la cabeza”, pero sí puede imaginar. El sujeto sabe que coexiste otro universo rodeando lo que él percibe directamente en su campo visual, y que ese universo está contextualizando lo que ve.

Esas realidades simultáneas, imperceptibles por los sentidos pero imaginadas a partir de los recuerdos como hipótesis, también configuran *el instante*.

Otra función del tiempo es simplificar, porque la reflexión implica pensar el instante desde otro instante, desde el cual el primero se convirtió en pasado, y el recuerdo hace que sólo se mantenga de ese instante inicial lo que es realmente pertinente. El recuerdo, como afirma Adelina, “pule y simplifica y preserva lo inalterable, reduciendo todo a simplicidad” (p.123) Es la misma Adelina que explicita más adelante esta simplificación que opera “el recuerdo del ahora”, al ser consciente de que sólo recuerda parte de lo percibido:

---

<sup>27</sup> Observamos que estos recuerdos son los que ocupan mayor espacio en la narración, lo que nos hace suponer que también son los que ocupan mayor espacio en la constitución del ahora.

Afuera no había más que niebla; pero yo vi tantas cosas en ella que ahora no puedo recordar más que unas pocas: unos sauces inclinados sobre el agua, proyectando una sombra transparente; unas manos aferradas –los huesos y los cartílagos blanquísimos- a las solapas de mi traje sastre; una mosca entrando a una boca abierta y dura, como de mármol; algunas palabras leídas mil veces, sin acabar nunca de entenderlas; un millón de cigarras cantando monótonamente y al unísono (“del olvido”), en el interior de mi cráneo; una cosa horrible, llena de venas y nervios, apuntando hacia mí, balaceándose pesadamente desde un matorral de pelo oscuro; una imagen borrosa, impresa en papel de diario, hecha mil pedazos y arrojada al viento por una mano enloquecida. Todo eso era visible en las paredes mojadas por la niebla, mientras el taxi atravesaba la ciudad. Y era lo único visible.

(Saer,1978:135/136)

Es importante observar que en este caso *el ahora* está constituido en su mayor parte por imágenes del pasado que parecen condensarse y querer ocupar simultáneamente la realidad exterior objetiva, “las paredes mojadas por la niebla”. En este especie de Aleph, el discurso se condensa debido a la afluencia de recuerdos estimulados por el discurso provocativo de Tomatis.

En la teoría del tiempo que expone Saer gran parte de cada instante está constituida por recuerdo. El recuerdo, en el cuento, lo constituyen los microrrelatos (el encuentro con Tomatis, el día de playa con su hermana y Leopoldo, la muerte del padre y la muerte de la madre) que son justamente los que ocupan mayor extensión textual.

En “Sombras sobre vidrio esmerilado” el tiempo es la materia misma del relato. Las reflexiones sobre el tiempo son equivalentes a la construcción de la trama. Adelina intenta reconstruir distintos instantes, en los que observa y experimenta la complejidad del tiempo, la construcción del instante y la simplificación de la percepción del *ahora*, debido a que está constituido por el recuerdo.

El tiempo también aparece tematizado en “La Mayor”. En “Una poética de la incertidumbre”, un artículo en la sección Cultura de “La Nación” (25/11/2001) que escribió con motivo de la publicación de los cuentos completos de Saer por la editorial Seix Barral, nos dice Beatriz Sarlo:

Se trata de un texto desesperado, con un personaje desesperado que intenta captar lo que la escritura no ha transmitido: el instante, el instante anterior a ese instante, el que sigue, su enlace, la imposibilidad de decidir cuándo este instante ya no es este instante sino que fue y ahora es otro instante.

(Sarlo,2002:8)

Si se considera “La mayor” como la manifestación poética de Saer, no podía faltar esta obsesión por atrapar la esencia del instante y llevarlo al discurso. El intento por atrapar el ahora está marcado en este cuento por la desestructuración de la sintaxis y el abuso del gerundio.

### **3) *La discursivización del tiempo***

Para abordar este tema se tomará como base el trabajo de Claude Zilberberg, “Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo”, publicado en *Morphé* 11/12. Este autor, luego de reconocer la exclusión del tiempo que opera el estructuralismo de los años sesenta, se impone la tarea de unir la estructura al tiempo. Para explicar esto se basa en el concepto de deformabilidad o de la plasticidad de las morfologías.

Se usarán conceptos expuestos en este artículo para iluminar el cuento de Saer “Sombras sobre vidrio esmerilado”, que tomamos como texto básico en este capítulo.

#### **3-1) *Tempo y tensión discursiva***

El estructuralismo consideró las estructuras acrónicas y el tiempo amorfo. Las estructuras eran vistas como formales y acrónicas y el tiempo como amorfo y dinámico. En la actualidad, esto se vuelve insostenible por los avances de la semiótica. El concepto que permite implicar al tiempo en la estructura es la *deformabilidad*. A partir de esto, basándose

en las definiciones del Petit-Robert y de Hjelmslev, Zilberberg hace una revisión del concepto de estructura, y concluye que ésta es “una entidad autónoma de dependencias internas y cruzadas que intervienen entre el tiempo, la intensidad, la duración y el espacio”.

El discurso, junto con los valores, las figuras y las estructuras pertenece también al orden de los deformables.

En lingüística y semiótica se conoce la deformabilidad del discurso con el nombre de “elasticidad del discurso”: este juego del discurso depende de la expansión y de la condensación.

(Zilberberg, 94:168)

La *elasticidad del discurso* se encuentra ligada al *tempo* cuyo incremento o disminución controla la duración y el espacio.

( ...) el tempo es el resultado de una catálisis<sup>28</sup> que se lleva a cabo a partir del tiempo y del espacio; si el tiempo *fluye, transcurre, pasa, huye, se escapa...* es necesario que lo haga con cierta velocidad; lo mismo sucede con el espacio. Y, en otro sentido, no es impropio marcar al tiempo y al espacio como los marcadores del *tempo* o, de modo más prosaico, como una taquigrafía del *tempo*.

(Zilberberg, 94:166)

Zilberberg postula la existencia de un complejo *tempo-duración-espacio*, en el que el *tempo* controla la duración y el espacio, y fija sus valores.

También se establece una relación entre los valores del *tempo* y los valores canónicos del aspecto<sup>29</sup>. La celeridad está relacionada con la “perfectividad” y la lentitud con la

---

<sup>28</sup> “La catálisis es la explicitación de los elementos elípticos que faltan en la estructura de superficie. Este procedimiento se efectúa con ayuda de los elementos contextuales manifestados y gracias a las relaciones de presuposición que mantienen éstos con los elementos implícitos”. (Greimas y Courtes, 1990:51)

<sup>29</sup> El aspecto desde la Gramática es considerado como el punto de vista desde el cual se presenta la acción. “En la medida que el aspecto pueda afectar ya no a un morfema sino a un enunciado (trátese de una frase, una secuencia o el discurso en su *totalidad*), se hablará de aspectualidad para designar esta dimensión del discurso que resulta de las operaciones aspectuales, para las cuales se reserva el concepto de aspectualización.” [...] “Con respecto a la afectación de la puesta en discurso de la temporalidad la aspectualización, esto es, la instalación de un observador en el discurso, hace que la acción sea percibida como un proceso, el cual posee una duración, que puede ser interpretada ya como extensión en el tiempo ( y entonces escandirse en términos

“imperfectividad”. La celeridad es compatible con el instante y el punto, pero incompatible con la duración y la extensión.

Así se darán en el discurso dos regímenes discursivos que se disputan la dirección:

(...) el primero basado en la proyección y retención de la intensidad, renuncia a la extensión, el segundo es inverso. En lo que se refiere al primero nos gustaría decir que presentifica *valores de absoluto*, comparable a esos “hoyos negros” que, nos dicen que engullen toda materia; en cambio el segundo presentifica *valores de universo* que ponen el acento en la propagación y la difusión.

(Zilberberg,1994:173)

El *tempo* se encuentra relacionado con la tensión discursiva. Se reconoce en el plano de la expresión “el destello sin extensión” por un lado, y “la extensión sin destello” por otro. En el plano del contenido obrará una tensión comparable en el discurso: la *cursividad* y la *recursividad*.

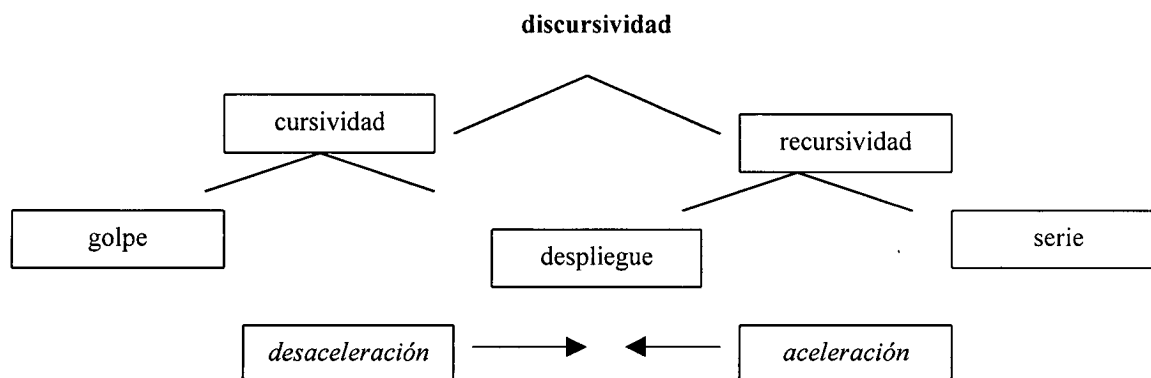
Nosotros entendemos el término *cursividad* como una simple nominalización del adjetivo *cursivo* que se encuentra del lado del destello, del tempo y del acento, mientras que el de *recursividad* se encuentra del lado de la extensión, de la solemnidad y de la profundidad.

(Zilberberg,1994:174)

La recursividad está ligada al despliegue o al recorrido que conduce del destello a la extensión y en cambio el destello se encuentra del lado del golpe.

---

cuantitativos, tales como horas, días, meses) o bien ser concebida como *tempo* (y entonces dar lugar a oposiciones cualitativas de intensidad, tales como rápido vs. lento.” (Filinich,2000:141-142)



Este esquema discursivo conduce de la cursividad a la recursividad. El golpe o destello produce una desnivelación de la intensidad brusca y subjetivante. Esta desnivelación o asimetría genera una dirección, un impulso. El golpe por el *despliegue* se torna en dirección, continuidad y atracción. En este esquema el despliegue se convierte en el mediador entre el golpe y la serie, entre la cursividad y la recursividad. La serie es el momento que tiene como sujeto operador a la repetición, a la expansión y a la recursividad.

Para analizar cómo opera la discursividad en *En Sombras sobre vidrio esmerilado* distinguimos dos componentes textuales básicos:

- 1) un texto narrativo.
- 2) un texto lírico

Es posible hacer una correspondencia entre uno y otro. Diferenciamos estos textos con fines analíticos, pero debemos tener presente que se encuentran íntimamente ligados en el tejido textual.

Partimos de la hipótesis de que el texto lírico (poema) tiene una correspondencia con el texto narrativo y produce una condensación del discurso que pierde en extensión lo que gana en intensidad. Este ritmo característico de *Sombras sobre vidrio esmerilado*, entre la expansión en los microrrelatos y en las descripciones, y la condensación en el poema, es lo que caracteriza al tempo del cuento que coincidirá con el tempo impuesto por la narradora Adelina Flores. Hay un ritmo en los pensamientos de la narradora que



permite asociar diversas realidades. De la síntesis de estas asociaciones, surge el poema que fundirá estas vivencias, expresando una subjetividad. Una de las formas para lograr esta síntesis en lo discursivo es nombrar las cosas genéricamente, con mayor nivel de abstracción. Esta abstracción permite un tipo de ocultamiento de las cosas, que son nombradas más concretamente en el texto narrativo. El texto narrativo configura un monólogo interior, en cambio, el texto lírico, en el universo del cuento, se supone que tendrá futuros lectores (Adelina es una poetisa que publica su obra) . El tipo de lenguaje abstracto que usa en la construcción del poema le permite expresarse sin tener que abordar los temas en forma directa, despegándose de la realidad concreta y material que los sustenta.

El poema puede ser identificado fácilmente. En el discurso lo encontramos claramente diferenciado: está entre paréntesis y entre comillas a lo largo del texto. Algunas palabras o frases se repiten, reproduciendo la tarea mental de la génesis, o también suelen ir sustituyéndose por otras que expresivamente le parecen a la autora más adecuadas hasta llegar a la construcción definitiva. Así se pretende registrar en el cuento todo el proceso de génesis de la escritura literaria.

Pasaremos a reconstruir la poesía para compararla con el texto narrativo y ver cómo se producen estos juegos de expansiones y condensaciones en el discurso.

Veo una sombra sobre un vidrio. Veo  
algo que amé hecho sombra y proyectado  
sobre la transparencia del deseo  
como sobre un cristal esmerilado.

En confusión, súbitamente apenas  
vi la explosión de un cuerpo y de su sombra  
Ahora el silencio teje cantinelas  
que duran más que el cuerpo que la sombra.

Ah si un cuerpo nos diese aunque no dure  
cualquier señal oscura de sentido

como un olor salvaje que perdure  
contra las diligencias del olvido.

Y que por ese olor reconozcamos  
cuál es el sitio de la casa humana  
como reconocemos por los ramos  
de luz solar la piel de la mañana.

Comenzaremos por el primer verso del primer cuarteto: “Veo una sombra sobre un vidrio” A partir de ahora llamaremos al texto lírico el texto 1 y al narrativo el texto 2.

En el texto 2, hay muchas formas multiplicadas de decir “Veo una sombra sobre un vidrio”, pero la primera vez que se alude a este enunciado la narradora dice: “Ahora estoy sentada en el sillón de Viena, en el living, y puedo ver la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño”.

<b>Texto 1</b>	<b>Texto 2</b>
<p data-bbox="161 987 762 1030"><b>“Veo una sombra sobre un vidrio”</b></p> <p data-bbox="161 1211 762 1254">No hay marcas de la enunciación.</p> <p data-bbox="161 1603 762 1646">Verbo “veo” en presente no modalizado.</p>	<p data-bbox="767 987 1369 1189"><b>“Ahora estoy sentada en el sillón de Viena, en el living, y puedo ver la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño.</b></p> <p data-bbox="767 1211 1369 1525">El <b>ahora</b> corresponde al tiempo de la enunciación, también está explícito el lugar de este sujeto (el living y el sillón de Viena). Este <i>ahora</i> da lugar a la reflexión sobre la constitución del instante que sigue en este texto, y que no se encuentra en el texto 1.</p> <p data-bbox="767 1603 1369 1758">La posición explícita del sujeto referente al lugar que ocupa es lo que le permite ver, por lo tanto el verbo ver aparece modalizado por</p>

<p>El objeto es “una sombra”.</p> <p>(toda referencia al sujeto que habla no aparece explícita)</p> <p>“Veo una sombra sobre un vidrio. Veo” (En la poesía se nombra todo el proceso de las acciones que va realizando la sombra en una sola instancia)</p>	<p>“poder”.</p> <p>El objeto es “la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño”.</p> <p><b>“soy la poetisa Adelina Flores ¿Soy la poetisa Adelina Flores? Tengo cincuenta y seis años y he publicado tres libros: <i>El camino perdido, Luz a lo lejos y La dura oscuridad.</i></b></p> <p><b>“Ahora veo la sombra de mi cuñado Leopoldo proyectándose agrandada sobre el vidrio de la puerta del baño”</b></p> <p>Este es otro <i>ahora</i> que el nombrado en primer término, lo que indica que la acción de ver la sombra es aspectualizada o desdoblada en una secuencia, cuyos pasos se irán describiendo muchísimas veces a lo largo del texto. Estos pasos del proceso están intercalados con los microrrelatos (aparecen entre paréntesis) dando una idea de simultaneidad entre el ver y el recordar.</p> <p>Ejemplos: “Ahora comienza a desabrocharse el pantalón” (pág.120)</p> <p>“La sombra de Leopoldo se proyecta sobre el vidrio esmerilado de un modo extraño, moviéndose, ahora que Leopoldo se inclina para sacarse el pantalón, encorvándose para desenfundar una pierna primero, irguiéndose</p>
---	--

<p><b>“algo que amé”</b></p>	<p>al conseguirlo”... (Pág.120), etc.</p> <p>En el texto 2 “algo que amé” se transforma en un largo microrrelato que se inicia cuando la narradora dice: <b>“Vino por mí la primera vez, pero después se casó con Susana”</b>. (p.125) Luego se narra el episodio de la playa que explica su salida del triángulo que armaban Leopoldo, Susana y la narradora, y la sorpresa al comprobar la relación iniciada entre Leopoldo y su hermana.</p>
<p><b>“sobre la transparencia del deseo”</b></p>	<p>Se puede relacionar “el deseo” con otro microrrelato en el que se introduce la voz de Tomatis: <b>“Eso les pasa a ustedes, los de la vieja generación: han fornicado poco, o en su defecto nada en absoluto”</b>(pág.121)</p> <p>Esta voz es la que hace consciente en Adelina su deseo e introduce el tema de la sexualidad reprimida .</p>

De esta manera se pueden encontrar más correspondencias de cómo el discurso se expande en el texto narrativo y se condensa en el texto lírico. Por ejemplo, en la segunda estrofa de la poesía, cuando se dice “Ahora el silencio teje cantinelas/ que duran más que el cuerpo que la sombra” se corresponde con todo el episodio en el que la madre antes de morir intenta decirle algo a Adelina y no puede. Este episodio pertenece a otro microrrelato en el que se encuentra narrado con detalle el hecho al que alude esta frase:

Yo estaba con un traje sastre gris, me acuerdo perfectamente; mamá se incorporó y me agarró de las solapas, y me atrajo hacia ella; tenía los ojos extraordinariamente abiertos y la cara apergaminada y llena de arrugas, y eso que no era demasiado vieja. Nunca la había visto así. Y no era que le tuviese miedo a la muerte. Nunca se lo había tenido. Comenzó a hacer un esfuerzo terrible, jadeando, pestañando, estirando los labios gastados y lisos, que se le llenaban de saliva o de baba —no sé qué era- y me di cuenta de que quería decirme algo. No lo consiguió, murió aferrada a las solapas de mi traje gris.

(Saer, 1976:130)

Como ya observamos antes, comparando 1 y 2 notamos que el texto 1 es más abstracto, más genérico, y postulamos que en parte esto se debe a que la poética de la generación del 40 se despega del realismo, para adscribirse a un cierto idealismo pseudo-romántico; pero también es posible asociar esta diferencia del tempo con lo genérico. Es común asociar lo lírico con la intensidad, el golpe y el destello, y lo narrativo con el despliegue de las acciones.

El insertar en el discurso los dos géneros intercalados, permite darle un tempo al cuento en el que reside su originalidad. A lo habitual, en la poética de Saer, que es la recursividad, se agregan momentos de cierre intensos.

Pero esta condensación no se encuentra solamente en lo lírico, sino también en algunas partes narrativas del cuento, como en la descripción de ese especie de “aleph” que ve Adelina cuando vuelve en el taxi, luego del encuentro con Tomatis. Este le dice una frase ( “usted es la artífice de sus sonetos y de sus mutilaciones”) que provoca un proceso de avalancha, en donde la intensidad de las imágenes se superponen y no dan tiempo al sujeto de la enunciación a hacer un despliegue de las mismas. Estaríamos frente a la configuración de un sujeto sorprendido, que no puede todavía desplegar esta especie de exceso emocional que percibe en sí mismo. El sujeto, en este caso, está dominado por la pasión:

Afuera no había más que niebla; pero yo vi tantas cosas en ella, que ahora no puedo recordar más que unas pocas: unos sauces inclindados sobre el agua,

proyectando una sombra transparente; unas manos aferradas –los huesos y los cartilagos blanquísimos- a las solapas de mi traje sastre; una mosca entrando a una boca abierta y dura, como el mármol; algunas palabras leídas mil veces, sin acabar nunca de entenderlas; un millón de cigarras cantando monótonamente y al unísono (“del olvido”), en el interior de mi cráneo; una cosa horrible, llena de venas y nervios, apuntando hacia mí, balanceándose pesadamente desde un matorral de pelo oscuro; una imagen borrosa, impresa en papel de diario, hecha mil pedazos y arrojada al viento por una mano enloquecida. Todo eso era visible en las paredes mojadas por la niebla, mientras el taxi atravesaba la ciudad. Y era lo único visible.

(Saer, 1976:136/137)

En esta descripción se encuentran en germen muchas de las historias que luego serán desplegadas en otras partes del texto, los microrrelatos (por supuesto sin seguir una temporalidad lineal con respecto a la historia que cuentan, ya que están basadas en las asociaciones mentales que va haciendo la narradora).

### ***3-2) Tipología de los sujetos***

La subjetividad y la temporalidad se encuentran íntimamente ligadas; es imposible analizar una sin la otra.<sup>30</sup>

En la medida en que aceptamos al *tempo* como rector, nos vemos obligados a suponer que los saltos y variaciones del tiempo son los garantes de la dinámica actancial.

Los cambios de tiempo, la aceleración y desaceleración proyectan inicialmente desigualdades primarias entre lo que pasa y lo que permanece y, a continuación, las desigualdades relativas entre lo que se escapa y lo que se rezaga, entre lo que se adelanta y lo que se retrasa, diferencias que se establecen entre el sujeto y su “doble” o entre dos sujetos, o, también, entre el sujeto y el objeto, o entre el objeto y su “doble” o incluso entre dos objetos juzgados distintos. Lo que toma sentido,

---

<sup>30</sup> Siguiendo a Zilberberg consideramos al tiempo como la designación sincrética del complejo tiempo-duración-espacio. Las relaciones de inversión entre el tiempo por una parte y la duración y el espacio por otra, garantizan la estructura concesiva del tiempo.

excita y capta la atención del sujeto es el diferencial de *tempo*.

(Zilberberg,1994:184)

Los estados del sujeto no son más que las expresiones diferenciales de las singularidades inherentes a la tríada tempo-duración-espacio:

(...) la proyección de esta tríada en la subjetividad se ubica en el origen de los estados y de las mociones del sujeto.

(Zilberberg,1994:183)

Paul Válery afirma que el tiempo es conocido a través de una tensión y no a través de un cambio.

La tensión subjetal es una tensión entre *tempos*. El sujeto es como es porque está dividido en cuanto al tempo, división que puede ser aprendida como objetal, es decir a partir de esos objetos internos que son *la espera y la sorpresa*.

Se pueden considerar dos sujetos que obedecen al *ya* como manifestante adverbial del adelantamiento, o al *aún no* como manifestante adverbial del retraso.

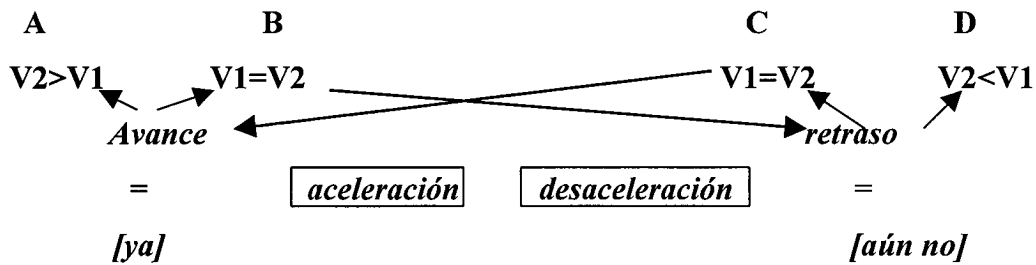
(...) si el “ya” y el “aún no” siempre aparecen juntos y si se está de acuerdo en ver alternativamente en ambos un programa y un contraprograma, la oposición toma un cariz concesivo.

(Zilberberg,1994:185)

Zilberberg describe los estados del sujeto a partir del siguiente esquema, en el que se pueden considerar dos direcciones subjetales: 1) a partir de la aceleración, 2) a partir de la desaceleración:

## SORPRESA

aún no > ya



- 1) En este caso, la configuración del avance del “ya”, toma consistencia y determina a un *sujeto de la sorpresa*. Para ese sujeto la posición A del esquema, la velocidad constatada ( $V_2$ ), es ampliamente superior a la velocidad supuesta ( $V_1$ ); en la medida en que es posible describir la sorpresa como la pérdida de las competencias modales saber/esperar y poder/esperar que son el precio de la paciencia, el sujeto merece ser llamado sujeto *desconcertado*. En la posición B del esquema, ocurre que con un tempo elevado, la igualdad de las velocidades hace que el sujeto pueda conciliar la sorpresa y el control de sí mismo. Se lo califica como un sujeto *de sangre fría*. Es un sujeto que “espera todo”.
- 2) A partir de la desaceleración, el retraso, el “aún no” modaliza al *sujeto de la espera*. Cuando la velocidad constatada  $V_2$  coincide con la velocidad supuesta  $V_1$  nos encontramos frente a la configuración  $V_1 = V_2$ , la posición C del esquema, nos situamos frente al punto del *sujeto paciente*, quien sabe esperar y conserva la calma. Por el contrario, cuando  $V_2$  decrece hasta el punto de tornar sensible la relación  $V_2$  menor que  $V_1$ , la posición D del esquema, el sujeto paciente cede lugar al *sujeto impaciente* (falta de paciencia para aguantar o esperar algo o a alguien).

En “Sombras sobre vidrio esmerilado” se observa claramente cómo se configuran estos sujetos. Analizaremos tres episodios que pertenecen a los “microrrelatos”:



- Adelina en el playa.
- Adelina frente a las sentencias de Tomatis.
- Adelina frente a la muerte de los padres.

El episodio de la playa es aquel en el cual Adelina sorprende a su hermana y a Leopoldo iniciando una relación sexual.

Aquí la velocidad de los hechos es superior a la velocidad supuesta por la narradora, lo que determina un sujeto de la sorpresa. La velocidad supuesta corresponde a la creencia de que cuando ella vuelva del paseo encontrará a Leopoldo y Susana todavía jugando a la escoba de quince. La velocidad constatada es mayor a la supuesta, pues Leopoldo y Susana ya no están jugando a las cartas, esa etapa “ya pasó”, no dura más y han iniciado una relación amorosa.

O sea:  $V2 > V1$  representa que la velocidad constatada es superior a la velocidad supuesta

(...) y después no me importó nada que a eso de las cinco, cuando volvía sin hacer ruido después de haber hecho sola una expedición a la isla –y volvía sin hacer ruido para sorprenderlos y hacerlos reír, porque creía que jugaban todavía a la escoba de quince-, los viese abrazados desde la maleza y oyese la voz de Susana que hablaba entre jadeos.

(Saer,1986:127)

Observamos la gran cantidad de marcas temporales en este extracto como “después”, “cuando”, “después de”, y “todavía”. “Todavía” es el adverbio que marca la velocidad supuesta del sujeto de la enunciación, mucho más lenta que la constatada, así el sujeto que quiere sorprender, se encuentra sorprendido por la diferencia de tempo previsto para las acciones.

Pasado este hecho, el sujeto de la sorpresa se transforma en sujeto de la espera, que da lugar a los otros para armar nuevamente la escena esperada, y vuelve a instaurarse en la posición B, en la que  $V1 = V2$

Fue un segundo, porque Leopoldo se subió enseguida el traje de baño y se sentó rápidamente frente a Susana –y no pude ver en qué momento Susana se alzó el traje de baño, se acomodó el pelo y recogió los naipes, pero ya lo estaba esperando cuando él se sentó manoteando apresuradamente dos o tres cartas del suelo. Me quedé inmóvil más de quince minutos, hasta que los vi tranquilos y yo misma me sentí así.

(Saer,1986:128)

La escena se construye nuevamente según lo esperado por Adelina. La actividad del juego de las cartas en esta escena llevará el tiempo que había previsto Adelina.

La protagonista frente a la conversación con Tomatis, también se siente sorprendida, él avanza más rápido de lo que ella prevee, y la deja descolocada, por lo que responde con el silencio. Ese sujeto de la sorpresa, a su vez instala un sujeto de la espera que recién dialogará con el recuerdo de lo que dice Tomatis, al asociar esta charla con la visión de la sombra y sus recuerdos, mucho tiempo después.

El cuento construye un personaje figuralmente *lento*, que reactiva la posibilidad de segmentación de los hechos y posibilita el análisis, un sujeto reflexivo que permite el ejercicio de la aspectualidad y de la narratividad, que justamente es la narradora del cuento. Por último Adelina es sorprendida por la muerte del padre, y frente al gesto de la madre (agarrarla de las solapas de su traje sastre antes de morir, y el intento de decirle algo) queda a la espera, no entiende. Así se instala un sujeto paciente, que tendrá que hacer un largo recorrido, que implica todo el recorrido textual, hasta llegar al envío donde puede interpretar ese gesto de la madre.

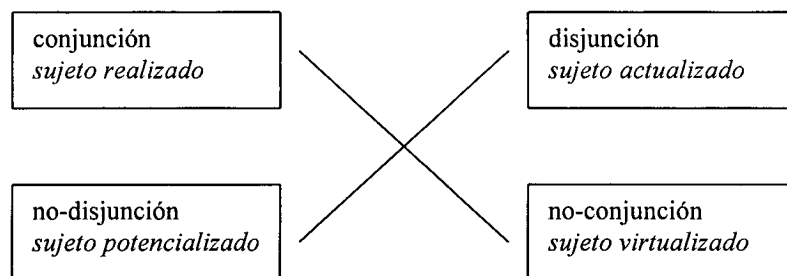
Si tuviéramos que caracterizar a la narradora, notaríamos que predomina en ella el sujeto de la espera, el sujeto paciente. Los hechos la sorprenden, las personas la sorprenden, pero ella no puede sorprender, sus tiempos parecen predecibles para los otros personajes. Luego hay una transición inmediata de ese sujeto sorprendido que se transforma en el sujeto paciente que es lo predominante durante el cuento.

La narradora, Adelina, en tanto tal, es dueña de la *duración*, pues el tiempo que se supone que transcurre entre la historia que recuerda , o los hechos que protagoniza , y el tiempo de

la enunciación del relato le permite resignificar los mismos. El tiempo permite a la narradora mayor lucidez que el sujeto protagonista. El narrar pareciera ser una manera de “lentificar” la conciencia de la experiencia. La lentitud reactiva la posibilidad de segmentación y otorga posibilidades de análisis.

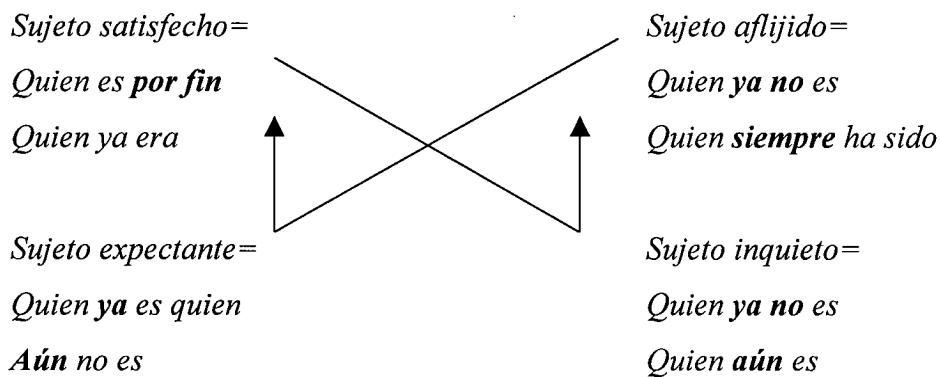
### 3-3) *Modos de existencia del sujeto*

Los autores de *Semiótica de las pasiones* ligan el cuadro juntivo<sup>31</sup> con los modos de existencia *virtualizado*, *actualizado* y *realizado* del sujeto, al que añaden otro modo de ser del sujeto que es el del *sujeto potencializado*.



En la medida en que la junción se refiere a la relación de un sujeto con un objeto de valor, y añadiéndole a los términos de este cuadrado la estructura del *ya* y *aún no*, que subyacería al tiempo, el cuadro se transforma en el siguiente:

<sup>31</sup> Se le llama junción a la relación que une el sujeto al objeto, es decir a la función constitutiva de los enunciados de estado.



En todos estos modos Zilberberg muestra una dinámica. Así nos dice:

(...) el sujeto expectante, elevado a la categoría de sujeto de hacer, retira al sujeto de la inquietud y lo atrae hacia el sujeto colmado [...] Del mismo modo, el sujeto inquieto perturba al sujeto colmado y le *muestra* al sujeto afligido.

(Zilberberg, 1994:192)

A cada uno de estos papeles actanciales Zilberberg le atribuye un tiempo propio.

(...) el tiempo del sujeto potencializado puede mostrarse superior al del sujeto realizado y permanecer así: quizá esa sea la única manera de establecer tanto el *ya* y el *aún no* como oscilación característica.

(Zilberberg, 1994:193)

Zilberberg hace una relación del proceder de estos sujetos con la teoría psicoanalítica.

Cuando el *tempo* de la potencialización domina al de la realización, en el caso de la configuración estaríamos en presencia de un fantasma, y en lo que se refiere a la ipseidad del sujeto, frente a un sujeto alucinado. El caso de la culpabilidad sin falta abordado por Freud parece poder ser descrito de esta manera: 'la conciencia moral se torna tanto más severa cuanto más la persona se abstiene de agredir a otros. Sería de esperar que un individuo que sabe que tiene por costumbre evitar agresiones indeseables a la civilización tenga, por ese hecho, buena conciencia y vigile su yo con menos desconfianza.'

(Zilberberg, 1994:193)

Zilberberg ilustra esto mediante el ejemplo del anticuario en *La piel de zapa* de Balzac que identifica la potencialización con la realización, para él “ver” es saber, y “saber” es “apropiarse del hecho”, es “gozar instintivamente”. El tempo propio de la potencialización genera una realización imaginaria alucinada, en la medida en que ésta se encuentra modalizada como irresistible para el sujeto, la celeridad se muestra capaz de cambiar un *aún no* en un *ya*.

Se puede analizar el cuento que nos ocupa como la construcción discursiva de una subjetividad. El sujeto, personaje y narradora será Adelina Flores, poetisa, y ahora el objeto que nos ocupa.

En el personaje conviven: un sujeto de estado (que está sentado en la hamaca en aparente quietud, pero en el que también van surgiendo cambios: movimientos que cambian su orientación y pequeñas acciones como tocarse el pecho ausente, etc.), un sujeto perceptivo que ve la sombra (lo exterior) y percibe también las imágenes que recuerda en su interior, y por último un sujeto pragmático (que actúa) que es el sujeto que crea el poema.

Desde el punto de vista de la actancialidad volitiva, el hacer poético de Adelina nos presenta al personaje como un sujeto realizado, produce un poema.

Pero con respecto a la realización sexual de Adelina predomina el sujeto potencializado o el sujeto expectante.

Pero cuando Leopoldo saltó, dificultosamente, con el traje de baño más debajo de la rodilla, se volvió en la dirección en que yo estaba, por pudor, ya que el ruido se había oído en dirección contraria al lugar donde yo estaba. Vi *eso* enorme, sacudiéndose pesadamente, desde un matorral de pelo oscuro; lo he visto otras veces en caballos, pero no balanceándose en dirección a mí.

(Saer, 1986:128)

Esta situación de ver sin ser vista se repite cuando Adelina se sienta en la hamaca y “puede ver” la sombra. También se repite la marca del tiempo, las cinco de la tarde.

Más adelante en el cuento la protagonista asocia el episodio transcripto con el posterior miedo que le causa un encuentro de ese tipo con su cuñado.

Tenía miedo, siempre, de abrir una puerta, cualquiera, la del cuarto de baño, la del dormitorio, la de la cocina, y verlo aparecer a él con eso a la vista, balanceándose pesadamente, apuntando hacia mí desde un matorral de pelo oscuro.

(Saer, 1986:32)

Esta potencialización de vivir una relación sexual, se extiende en el tiempo. Nos dice Zilberberg que la oscilación entre el ritmo de la potencialización y del sujeto realizado es lo que puede caracterizar a un sujeto. En este caso, en Adelina, el tempo de la potencialización domina al de la realización, por lo que estaríamos en el caso de la configuración de un fantasma, y en lo que se refiere al sujeto frente a un sujeto alucinado, que vive con la culpa pese a no haber falta, pues la conciencia según Freud en estos casos se vuelve más severa que si hubiera incurrido en el hecho.

Podemos inferir que Adelina confunde la potencialización de lo sexual con la realización, el hecho de “ver” es apropiarse del hecho, el mirar la sombra se vuelve para ella irresistible y goza instintivamente hamacándose en un sillón de Viena. Todo esto genera una realización imaginaria. Pero en el plano real, no alucinado, el sujeto trasciende la potencialización, produciendo un poema. El poema se genera a partir del deseo, mientras el sujeto en el plano sexual está quieto, aparentemente sentado sin moverse de la hamaca. Podría pensarse entonces que aquí, la poesía surge de la sublimación del deseo.

Recordemos que en el cuento el personaje representa a la generación poética del 40, donde es común encontrar la idealización, la falta de concreción de lo sexual, y el discurso poético como sustituto de otros actos no discursivos, que no se actúan y que se nombran con un lenguaje abstracto que de alguna manera los oculta.

Adelina lee a Alfonsina Storni. La elección del nombre del personaje no es casual ya que se identifica con Alfonsina. Algunos versos de la poesía de Alfonsina Storni “Bien pudiera ser...” se relacionan con este asunto:

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido  
No fuera aquello que nunca pudo ser,  
No fuera más que aquello vedado y reprimido  
De familia en familia, de mujer en mujer”

Popularmente se dice “está casada con los libros” y este es el caso de la protagonista, que vive encerrada en su cuarto con los libros, o que en otra ocasión, en su juventud, los deja solos a Leopoldo y Susana para leer las poesías de Alfonsina Storni.

Conclusiones generales sobre el tratamiento del tiempo en *Sombras sobre vidrio esmerilado*:

El tiempo tratado como tema: las reflexiones sobre el tiempo son equivalentes con el despliegue de la trama narrativa que va ejemplificando los conceptos teóricos.

Tempo discursivo: caracterizado por los despliegues en lo narrativo y las condensaciones en la poesía. La variación de este tempo da un ritmo particular al texto que en este caso coincidirá con el ritmo de la narradora, que a su vez es la poetisa Adelina Flores. Por lo tanto el discurso con sus variaciones de tempo expresa el tempo particular de una subjetividad.

Tipología de los sujetos: hay un sujeto de la sorpresa que instala luego a un sujeto paciente, el sujeto de la espera que es el que prevalece en el cuento.

Tensión entre potencialización y realización: el sujeto se encuentra como sujeto realizado frente a lo literario, y sujeto potencializado en la esfera de lo sexual.

El tiempo, junto con otros temas propios de percepción, es problematizado por Saer en sus distintos aspectos. Una de las formas que tiene Saer de llevar este tema a su literatura es creando personajes que se cuestionan permanentemente estos problemas, como lo hace Adelina Flores. Otra forma de abordarlo es a través de los ritmos discursivos y la presencia

de los distintos sujetos, que es llevada al discurso por Saer exhaustivamente. El tempo propio del discurso saereano permite el despliegue hasta el exceso como característica en su poética, sin por esto faltar momentos de cierre intensos que clausuran la expansión, como se da en este caso a través del poema.



## **Capítulo cuatro**

### ***El punto de vista/ Cicatrices: una poética de la incompletud***

#### ***1) El punto de vista***

En “El retorno al punto de vista” (1994) Fontanille, después de haber dejado al margen el tema durante largo tiempo, vuelve a interesarse en *el punto de vista*, esta vez relacionándolo con la percepción. El interés por la percepción lleva a reconocer la base fenomenológica sobre la que descansa toda semiótica.

La noción de punto de vista tiene el privilegio “dudoso”, según Fontanille, de pertenecer a la lengua natural. Para realizar un análisis de esta noción el autor recurre a las cuatro acepciones del Petit Robert:

- 1) Lugar donde uno debe situarse para ver un objeto lo mejor posible.
- 2) Manera particular en la que una cuestión puede ser considerada.
- 3) Opinión particular.
- 4) Lugar en donde una cosa, un objeto, debe ser situado para ser bien visto; conjunto de objetos, espectáculo sobre el que la vista se detiene.

(Fontanille, 1994:38)

La primera definición está relacionada con la visión; la segunda, con la modalización de un enunciado, una selección y una orientación atribuida a un sujeto; la tercera, con un juicio atribuido a un sujeto y la cuarta nos indica las coordenadas espaciales del objeto.

Esto implica un hacer perceptivo de parte del sujeto, en el que podemos distinguir dos operaciones: primero, la orientación perceptiva, y por último la captación perceptiva. La orientación provoca la separación entre un “efecto sujeto” que será la “fuente de la orientación” y un “efecto objeto” que será “la meta de la orientación”.

En este sentido, la percepción ya sería una forma de enunciación que descansaría en un desembrague (la orientación perceptiva) y un reembrague parcial (la captación perceptiva).

(Fontanille, 1994:39)

Un concepto básico es la imperfección de la captación del objeto, que obliga al sujeto a usar distintas estrategias. Una estrategia es girar alrededor del objeto para acumular aspectos o distintos puntos de vista para luego integrarlos, y la otra será elegir un aspecto del objeto, que el sujeto considere el más típico, para reorganizar este objeto a su alrededor.

Fontanille observa que las dos estrategias implican la fragmentación del objeto en partes y la necesidad de recomponer la totalidad a partir de las partes.

El punto de vista supone una fuerte interacción entre sujeto y objeto. Será el lugar del sujeto, a partir del cual opera la orientación, lo que organiza al objeto subjetivamente; pero también es la estructura mereológica del objeto la que fuerza la posición del sujeto y su modalización.

Esta interacción entre sujeto y objeto se presenta como conflictiva. Precisamente, es la imperfección de este contacto interactivo la que permite que el punto de vista logre significar. Entonces, el punto de vista nace del carácter dificultoso e incompleto de toda captación fenoménica y de las tentativas de volverla óptima.

Durante largo tiempo, la cuestión del punto de vista ha sido limitada a las instancias subjetivas; esto reduce la cuestión. La reducción se debe a que el punto de vista se encuentra tanto en el sujeto como en el objeto.

Del lado del sujeto, las operaciones que entran en juego aparecen como selecciones que descansan en una modalización del hacer cognoscitivo. Pero la naturaleza de estas selecciones cambia, desde el instante en que se las liga con la morfología y con el modo de existencia del objeto hacia el cual se apunta en el discurso.

Todo límite impuesto al saber del sujeto se presenta como una falta de actualización del objeto y toda falta de actualización del objeto para el sujeto es interpretable: (i) como el efecto de un conflicto subyacente y (ii) como

modalización y aspectualización del hacer cognoscitivo. [...] la especificidad del punto de vista residirá, partiendo del dispositivo modal y aspectual engendrado por el conflicto subyacente, en la particularización figurativa de una captación imperfecta.

(Fontanille, 1994:44)

El paso de un punto de vista a otro debe ser considerado significativo, por lo tanto es preciso preguntarse lo que encubre este cambio. Fontanille nos habla sobre la intencionalidad de las transformaciones del punto de vista. Del lado del objeto, el mínimo intencional está garantizado por la estructura mereológica, que define los caminos de reconstrucción y unificación del mismo. Del lado del sujeto, está garantizado por la estructura agonista en la medida en que proporciona a los puntos de vista una energía transformadora, energía que se manifiesta como modalización y aspectualización y que está orientada hacia la captación reunificada del objeto.

Pareciera que el problema está en la tensión que se instaura por la insatisfacción y la inquietud que trae la incompletud perceptiva.

En la narratología, el punto de vista es la instancia que toma a su cargo actorialmente el ‘centro de orientación’ narrativo o de la ‘focalización’. Podemos llamar al objeto de la percepción, *informador* y al sujeto, *observador*.

El objeto siempre aparece como un *fenómeno sensible* ante el sujeto que trata de asirlo; la configuración perceptiva puede ser exteroceptiva, interoceptiva o propioceptiva, según la ubicación del objeto con respecto al sujeto.

Las focalizaciones posibles según Genette serán: focalización cero o relato no focalizado (correspondiente al narrador omnisciente o cuando el narrador sabe más que el personaje); focalización interna (correspondiente al narrador que sabe lo mismo que el personaje); focalización externa (el narrador sabe menos que el personaje).

Se utilizará la terminología de Genette porque adherimos a la necesidad de analizar por separado el “modo” y “la voz”, y este autor al hablar de tipos de focalización, en lugar de hablar de tipos de narrador, se adecua más a nuestro intento de analizar por separado la construcción de un punto de vista o focalización y la voz narrativa que se constituirá en

buena medida por las modalizaciones de los enunciados. Nos dice al respecto Filinich en *La voz y la mirada*.

La situación narrativa está constituida por dos componentes: por una parte, un punto de mira que ofrece una visión de los acontecimientos narrados, y por otra, una voz cuyas modulaciones construyen las significaciones legadas por la percepción en sentido amplio. Consideramos entonces dos constituyentes básicos de la situación narrativa: el punto de vista y la voz.

(Filinich,1997:183)

Y agrega más adelante:

(...) de ahí que la terminología de Genette nos parezca más apropiada para dar cuenta de la perspectiva puesto que permite mantener separadas las cuestiones de voz y las de perspectiva.

(Filinich,1997:195)

### ***Cicatrices: la imposibilidad del relato***

*Cicatrices* (1969) es una novela de una estructura compleja. Está dividida en cuatro partes, cada una de las cuales tiene un narrador diferente en primera persona: Ángel Leto, Sergio Escalante, Ernesto López Garay y Luis Fiore. Los cuatro relatos se vinculan de maneras diversas: algunas partes son simultáneas en el tiempo y narran los mismos acontecimientos percibidos por distintos personajes, otras veces una historia se continúa desde otro punto de vista, también es disímil la intensidad con que afectan los hechos a los observadores en los distintos casos. Nos dice María Teresa Gramuglio al respecto:

Los cuatro relatos, presentados como entidades autónomas, se vinculan por entrelazamiento (los personajes de un relato entran en relación con los de otros relatos, y algunos de ellos, como Tomatis y Marcos Rozemberg, funcionan como

un nexo que pone en contacto los círculos aparentemente independientes de cada relato), por sincronizaciones (la simultaneidad temporal de distintos acontecimientos que corresponden a las respectivas historias), por contrapuntos (un mismo acontecimiento es narrado de distintas perspectivas por más de un personaje); y finalmente por la tendencia a la concentración temporal, que va desde el primer relato titulado “Febrero, marzo, abril, mayo, junio” hasta el último titulado “mayo”, y que transcurre en realidad en un solo día: el 1º de mayo, día en que Luis Fiore comete el crimen –matar a su mujer- que incide en las vidas de los otros tres narradores.

(Gramuglio,1986:284)

El hecho central que se narra en la novela es la historia de un crimen, seguida de la historia de un suicidio. La historia del crimen la cuenta su autor, Luis Fiore, en la cuarta y última parte de la novela. Este mata a su mujer el primero de mayo, luego de ir a cazar patos con ella y su hija.

### ***2-1) Intencionalidad en el cambio de perspectivas***

La novela se puede dividir en dos bloques: el primero integrado por las tres primeras partes, y el segundo por la cuarta parte. El criterio con que se hace esta división es la diferencia estilística y temática.

En cuanto al estilo, el primer bloque está marcado por una voz narrativa más persistente: los narradores no ceden, generalmente, su voz a otros personajes sino que reproducen sus propias voces dentro de su discurso, por lo que predomina el discurso indirecto, frente al diálogo directo que es lo que predomina en la segunda parte. También hay más espacio para focalizar el mundo interior de los narradores, lo que se traduce en párrafos extensos y en general una estructura barroca, con proposiciones subordinadas, enunciaciones enunciadas, y modalizaciones, que explicitan en el discurso la subjetividad de la voz narrativa. Los narradores se detienen en el mundo de los afectos, y en sus pensamientos y opiniones con

respecto a los sucesos que van narrando; o sea, no focalizan su percepción solamente sobre las acciones exteriores, sino que se instala en el relato un observador interoceptivo.

En la cuarta parte de la novela, segundo bloque, no sólo cambia el narrador sino también su forma de constituir el punto de vista. El observador es fundamentalmente exteroceptivo, pues apunta a observar lo que se percibe exteriormente en los objetos; y esto trae consecuencias en el estilo del relato: hay un notable incremento del diálogo directo y predominio de oraciones breves en las que se trata de registrar todo lo que ocurre con minuciosidad, una técnica propia del relato realista.

Bajo. La tranquera se abre hacia adentro, y la trompa de la camioneta está demasiado cerca de su radio de acción, así que vuelvo a subir, doy marcha atrás y vuelvo a frenar con brusquedad. Bajo otra vez y abro la tranquera del todo. Después subo otra vez a la camioneta y atravieso el hueco de la tranquera sin detenerme.

(Saer, 1969:245)

Una de las características de las tres primeras partes es una fuerte presencia de lo literario entre los personajes; todos son lectores, escritores, traductores y en diferentes pasajes tematizan y señalan problemáticas literarias.

El narrador de la primera parte es Ángel, estudiante de derecho, empleado en un periódico (encargado de la sección “estado del tiempo”) y asiduo lector. Este personaje, también, está vinculado con Tomatis que es escritor y con el cual conversa acerca de distintos temas referidos a lo literario. Por ejemplo, dice en su relato: “Durante los cinco días de suspensión, en los que no salí de casa, leí *La montaña mágica*, que me gustó muchísimo; *Luz de agosto*, fabulosa; un libro verde que se llamaba *Lolita*, una verdadera mierda; *El largo adiós*, obra francamente genial, y dos novelas del tarado de Ian Fleming. Yo leo muy rápido, y me parece que entiendo bastante bien.” (pág. 19)<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Esta condición de buen lector se repite a lo largo del texto. Ángel es un observador atento de la historia de Fiore, y podemos decir que, como personaje, lo caracteriza no perderse ningún detalle, por lo que no solamente es un buen lector de los libros, sino también de los hechos de la realidad. Sus interpretaciones son agudas y minuciosas: “Los tres –Ernesto, el secretario, yo –estábamos pendientes de él. Ahora también el tipo se inclinó hacia Ernesto y entrecerró los ojos. Tenía los dientes apretados, como si estuviese haciendo un gran

La segunda parte está narrada por un abogado, jugador y ensayista: “Con cada uno de mis seis ensayos resultó más fácil, porque los fui concibiendo estimulado por diversas lecturas. Cada uno de ellos tomaba como motivo las reflexiones que me sugerían los temas principales o los personajes más representativos de los textos que me encontraba leyendo. Me entregaba a la lectura con una actitud de total disponibilidad, tratando de hallar nexos secretos en las cosas que leía.”<sup>33</sup> Creo que el primer ensayo fue el mejor porque lo concebí en forma inesperada y lo escribí de un tirón, en una tarde.” (pág. 95).

El juez, el narrador de la tercera parte, está obsesionado por una traducción de *El retrato de Dorian Gray*<sup>34</sup> y relata obsesivamente su actividad de traducir, que se presenta tan obsesiva como el propio relato: “La página está señalada con una hoja de papel blanco, doblada varias veces. Al abrir el libro, la hoja de papel cae sobre el escritorio y el libro queda perfectamente abierto, con sus dos partes perfectamente alisadas y dóciles”. (...) “El primer párrafo finaliza con una frase que aparece subrayada. Dice: *Here was an ever-present sign of the ruin men brought upon their souls*. Las palabras *ever-present sign* aparecen subrayadas y encerradas en un círculo achatado, hecho con tinta verde.” (pág. 163).

El cuarto relato, el de Luis Fiore, difiere de los otros: el narrador no evidencia ningún vínculo con la literatura. Fiore es el actor y narrador del crimen, hecho que tomaremos como objeto, para observar cómo es presentado en la novela. El narrador es a la vez el sujeto de la acción. Lo que en las otras partes encontramos como un relato del crimen, aquí pretende ser la vivencia del crimen. El crimen no ocurre solamente en el momento de disparar la escopeta, sino que se va gestando como un proceso que comienza desde el despertar en una mañana lluviosa y con la relación violenta de la pareja. Postulamos que el relato del crimen, narrado y protagonizado por Luis Fiore en la cuarta parte de *Cicatrices*, corresponde, en el verosímil de la construcción literaria, a “la verdad de

---

esfuerzo y yo comprendí que la expresión anterior no había sido una sonrisa, o si lo había sido en ese momento se había convertido en otra cosa, más turbia e indefinible”...(Saer,1969:75)

<sup>33</sup> Esta actitud de encontrar nexos es la misma que tiene el personaje frente a los juegos de azar, tratando de encontrar relaciones que tengan una causalidad lógica en los resultados del juego.

<sup>34</sup> El autor es Oscar Wilde, éste es uno de los primeros indicios que se dan al lector para conocer la tendencia homosexual del juez. La tarea del traductor requiere un intento de ponerse en el lugar del otro, del autor original del texto. El hecho de que este personaje lea a Oscar Wilde, creo que no es ingenuo, pues puede interpretarse como un primer guiño al lector que conoce la condición de homosexual de Wilde y puede identificarlo con el personaje.

lo ocurrido". En las otras partes, encontramos el relato de este hecho, o mejor dicho el intento del relato del hecho, pues hay un cuestionamiento básico que es la posibilidad de reconstruir un hecho a través de un relato.

Si nos detenemos en el título de la novela, se puede pensar que así como una cicatriz es la marca que queda después de un corte, esta primera parte de la novela nos presenta los fragmentos de historia que quedan después de consumado el crimen. Los relatos del crimen de la primera parte, muchas veces son simples pantallazos, condensando y fragmentando extremadamente lo narrado por Luis Fiore, y se intercalan con otras problemáticas personales o historias de los narradores. Los narradores relatan lo que ya se les ha relatado sobre el crimen, o sea son relatos que se apoyan en otros relatos. Hay un claro propósito de consignar cómo circula la noticia del crimen. El crimen es focalizado con una intensidad débil, que no llega, en muchos casos, a alterar sino en un lapso muy breve de tiempo la vida presente de los narradores. Los relatos más detallados son los de los testigos que cita el juez para declarar, pero éstos sólo abarcan una parte mínima de la historia, que es el momento anterior al crimen, cuando conviven con el imputado en el bar. Entre los testigos hay una excepción, la hija de Fiore, que acompaña a sus padres durante todo el paseo de caza, sin presenciar justamente la estadía en el bar. Comprobamos así que hay una aspectualización del objeto. El crimen tiene partes y los testigos se refieren solamente a algunos momentos de las distintas partes del proceso: el paseo de caza, la estadía en el bar, el último incidente entre la pareja, la huida de Fiore, etcétera. De estas partes sólo la salida de caza y la estadía en el bar tienen testigos que luego darán su visión sobre lo acontecido al ser citados por el juez.

Encontramos así problematizada la posibilidad del relato, que debe reconstruir el crimen, frente a la Justicia.

El cuestionamiento sobre la posibilidad del relato en *Cicatrices* se centra anecdóticamente en el relato jurídico: ¿es posible que ante el juez se haga una narración de lo ocurrido? Pero este cuestionamiento se hace a partir de un discurso narrativo de ficción: la novela; por lo que se cuestiona la posibilidad del relato desde otro relato, lo que implica una paradoja. La base de comparación que tenemos como lectores entre lo ocurrido y la circulación de la



noticia de lo ocurrido es el relato del crimen que hace Fiore, que está presentado en la ficción como equivalente a la verdad.

Debemos observar que en la primera parte encontramos referencias a otro tipo de relato del crimen, el periodístico. Ángel trabaja en un periódico y el día posterior a la comida con el juez, pregunta al cronista de policiales sobre el crimen del que fue enterado por el juez.

Sí –dijo el tipo, y me leyó el parte en el que decía que un tipo le había destrozado la cara a su mujer a tiros de escopeta. (...) –Parece que habían ido a cazar y de vuelta, tuvieron una pelotera en un despacho de bebidas –dijo el tipo de la sección policiales.

(Saer, 1969:67)

También, luego del suicidio de Fiore, Ángel se encarga de llamar al diario para comunicarse con el cronista de policiales. Pero esta instancia narrativa no se vuelve a nombrar durante la novela.

Comprobamos que el traslado en la perspectiva es lo que permite crear este efecto de verosimilitud del relato del hecho real, y el intento posterior, desde otras perspectivas, de reconstruir y narrar el hecho. Este procedimiento da al lector la posibilidad de comparar entre estas dos instancias y de verificar qué es lo que va a perdurar de un hecho en un relato.

Al ser llevado por el autor a observar desde estas perspectivas, en muchos momentos, el lector sabe más que los narradores y es capaz de percibir el empobrecimiento en el relato del crimen, al ubicarlo dentro de los universos particulares de los narradores y quedando así en otro contexto, variando la intensidad del enfoque. Sin embargo, desde otra lectura, todos los relatos son puestos en cuestión, incluso el de Fiore, aunque en el plano verosímil de la ficción podamos vincularlo con el que más se acerca a lo que ocurrió en la realidad.

## **2-2 Fragmentación de la historia**

Una frase pronunciada por Luis Fiore, antes de suicidarse, saltando por la ventana, dirigida al juez, puede ser vista como una sentencia: “Los pedazos. No se pueden juntar”.

Este enunciado de Fiore no está narrado por él mismo sino por Ángel en la primera parte. (El relato de Fiore no alcanza a abarcar esta parte de la historia pues termina antes de ser llevado preso.)

-Juez –dijo.

Ernesto no respondió. El tipo se inclinó todavía más y yo vi que sus ojos estaban ya cerrados y apretados.

-Juez- repitió con su voz en falsete.

Comenzó a sacudir lentamente la cabeza.

-Los pedazos –dijo-. No se pueden juntar.

Después saltó.....

(Saer, 1969:75)

La misma escena tiene otro observador, el juez que percibe desde otro punto de vista. Este, sintomáticamente, no oye lo que dice Fiore antes de saltar.

¿Su nombre es Fiore? Le preguntó. Sacude la cabeza. Después me mira fijamente y me dice: Juez'. Después dice no sé qué cosa y salta por la ventana.

(Saer, 1969:119/220)

En este caso, al igual que en otros, la lectura de la realidad que hace Ángel es la más completa. Recordemos que el mismo texto nos dice que Ángel es buen lector. El juez no escucha lo que puede interpretarse como una justificación del suicidio: la imposibilidad para Fiore de que él reconstruya el crimen, que será por otra parte la imposibilidad de que ejerza su trabajo, sentenciar y proveer justicia sobre el caso.

Esta sentencia de Fiore, será la teoría que postula Saer a lo largo de toda la novela, y que va demostrando a lo largo del texto: nadie puede reconstruir todos los aspectos de la historia. Al lector le queda esta sensación de fragmentación. El lector es ubicado o manipulado

desde varios lugares para observar, en esta primera parte de la novela, la fragmentación de la historia del crimen, cada personaje recuerda sólo una parte de lo ocurrido. Siguiendo la tipología que presenta Fontanille con respecto al punto de vista, el que predomina es el inclusivo, un objeto único con observador múltiple.<sup>35</sup> La imagen del objeto es bastante homogénea, pero siempre incompleta.

La novela presenta una serie de puntos de vista que apuntan a la reconstrucción del crimen, pero ante el suicidio de Fiore, éstos ya no podrán integrarse en una sintaxis para reconstruir el objeto. Fiore no sólo “borra” a la mujer matándola, sino también con su suicidio borra la posibilidad del relato. La frase final del relato de Fiore (cuarta parte de la novela) anticipa su suicidio, y éste se produce para que la historia no pueda reconstruirse.

Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo.

(Saer, 1969:119/251)

Con el suicidio se borra la “otra parte”, que es la memoria del crimen en Fiore; la memoria trae consigo la posibilidad del relato, y también la posibilidad de otra vida de la mujer como personaje en ese relato.

En *Cicatrices*, el asesino es el narrador del hecho. El asesino será el único de los observadores que no está vinculado con la literatura, y comete dos actos de “eliminación”:

- Consuma un crimen
- No permite reconstruir la historia.

Otra lectura de lo que enuncia Fiore como “la otra parte” es considerar la interacción de sujeto y objeto en el crimen. La mujer (objeto) también es activa (esto es repetido en el relato de Fiore muchas veces) porque con sus actitudes y posturas construye al “asesino”, pues lo convence de que su deseo es que él la mate o que la borre. Por lo tanto, para

---

<sup>35</sup> “El tipo ‘inclusivo’ define la variación de puntos de vista sobre un mismo objeto. Tales ángulos a pesar de ser cambiantes, presentan aspectos compatibles y ofrecen una imagen homogénea del objeto” (Filinich, 1997:207).-

terminar con esa relación, no basta con matarla a ella, sino también hay que matar al “sujeto asesino” que ella construyó desde su perspectiva. La mujer, objeto de la percepción de Fiore, condiciona su postura. Como dice Fontanille, el objeto crea una estructura mereológica que fuerza la posición del sujeto. Esto condice con la teoría de que la víctima no es pasiva en los casos de violencia familiar, pues hay una interacción permanente entre sujeto y objeto. En este caso el objeto es un sujeto (la mujer), que a nivel perceptivo actúa como objeto de la percepción de Fiore.

Resumiendo, lo que cuenta Saer en la novela es:

- El relato de un crimen.
- La imposibilidad de reconstruir ese crimen en un relato.

Saer expresa “la imposibilidad de narrar”, paradójicamente, a través de una narración literaria. Cabe recordar que en el mismo texto, en boca de Tomatis, encontramos una justificación para la elección del género novelístico: “La única forma posible es la narración porque la sustancia de la conciencia es el tiempo.” (Saer,1969:51)

En esta poética de la negación, el relato de Saer habla sobre la imposibilidad del relato, sin embargo, para mostrar esto, relata compulsivamente.

### ***2-3) Los observadores: aspectualización***

La novela comienza con la descripción de una partida de billar. La serie de causas y efectos que van haciendo mover las bolas, pareciera ser una réplica de la interacción de causas y efectos en la vida de los personajes. La obra nos presenta la influencia de un hecho en distintos sujetos, en qué grado se involucra en la vida de cada uno “el crimen”, que pareciera solamente tocar tangencialmente a todos los narradores, con excepción de Fiore que no será solamente su narrador, sino también el protagonista. Una hipótesis que se desprende de la novela es la de “universos autónomos”, en los que cada individuo, con una

problemática detallada, es incapaz de percibir, con objetividad en algunos casos, o con la intensidad necesaria en otros, lo que ocurre fuera de ellos. Así, por ejemplo, la noticia del crimen, se mezcla con las vivencias personales, y esa nueva contextualización de la noticia, hace que adquiera un sentido distinto. Hay una historia dentro de otra historia; el interés, en este caso, está centrado en cómo funciona la historia del crimen inserta en otras historias personales.

Me había mirado muy poco durante la comida, de modo que ahora alzó la vista y suspiró.

-Un hombre mató a tiros de escopeta a su mujer hace un rato, en Barrio Roma – dijo-. Querían que yo le tomara declaración esta noche, porque no tienen dónde alojarlo en Jefatura. Les dije que esperaran hasta mañana a la tarde.

-¿Por qué la mató? –dije yo.

-No sé nada –dijo Ernesto-. Sé que la mató a tiros de escopeta, en el patio de un almacén.

-¿Vas a tomarle declaración mañana? –dije yo.

-A la tarde, probablemente. Tengo otras audiencias a la mañana –dijo Ernesto.

-¿Puedo estar presente? –dije.

-Ya veremos –dijo Ernesto.

(Saer, 1969:30)

Se puede pensar el juego de billar como una metáfora. El hecho que se relata y las relaciones que se narran son como la bola de billar que va creando una cadena de causalidades al ir golpeando otras. Por ejemplo, cuando el juez recibe la noticia del crimen está interesado en la seducción de Ángel que está en su departamento, por lo que desplaza la indagatoria, la traslada para dos días después, y desoye el pedido policial de hacerlo a la mañana siguiente por no tener dónde alojar al detenido. A su vez, la presencia de Ángel en la casa del juez trae como consecuencia que él, luego, esté en la indagatoria y se convierta en testigo del suicidio de Fiore, lo que permite al autor que haya un narrador que reproduzca las últimas palabras de Fiore antes de suicidarse. Hay una intención de mostrar

cómo se ve el crimen en otros universos, lo que será una forma de aspectualizar la historia.<sup>36</sup>

Cuando Ángel relata su salida a comer a la casa del juez, vuelve a narrar el relato que le hizo López Garay sobre el crimen. Así el relato se convierte en un relato de otro relato, que es, a la vez, relato de lo antes relatado.

Otra versión del crimen es la que le da el cronista de policiales a Ángel:

Parece que habían ido a cazar y de vuelta tuvieron una pelotera en un despacho de bebidas- dijo el cronista de policiales.

(Saer,1969:49)

O en la segunda parte, cuando el abogado narra lo que le cuenta un amigo de Fiore:

Luisito mató a su mujer –dijo el Negro

Después le pedí que me contara lo de Fiore. Me dijo que había ido a cazar con la mujer y la nena a Colastiné Norte, en la camioneta del molino. Que de vuelta habían parado en un despacho de bebidas. Que a la salida, después de una discusión, le pega dos tiros. Le pregunté si la discusión había sido violenta. Me dijo que no sabía bien. Me dijo que le había tirado con la escopeta de caza.

(Saer,1969:148)

Estos relatos, que van pasando de voz en voz, están signados por la incompletud y la falta de saber del narrador que modaliza los enunciados: “no sé”, “parece”, “me dijo que no sabía bien”. Siempre el texto presenta preguntas de personajes que el narrador del relato no puede contestar y aspectos no iluminados. El narrador hace circular en su discurso ángulos de visión diversos, es decir observadores múltiples.

Podemos decir que hay perspectivas y voces múltiples que circulan en la voz de un hablante único.

---

<sup>36</sup> En el siguiente apartado se desarrolla la noción de aspectualización.

La fragmentación de la historia queda así, quebrada al azar, cada uno guarda una parte, lo que oyen o ven unos algunas veces, no oyen o no pueden ver los otros; hay pluralidad de imágenes, fruto de distintas perspectivas.

Los observadores son casuales, es por eso que la construcción del relato del crimen se va formando, azarosamente, desde las diversas perspectivas que aquellos presentan. De esta manera, el objeto es modalizado y aspectualizado. Cada personaje es mostrado desde un lugar particular y puede captar sólo un aspecto de la historia, al igual que los testigos.

El aspecto es una cuestión de punto de vista que permite descomponer el objeto en varias partes. Precisamente lo que hace un observador es aspectualizar lo observado.

En algunos casos el sujeto interpreta, según un punto de vista particular, y esta interpretación no coincide con lo que narra la historia de Fiore. Estamos, por lo tanto, frente a un *punto de vista exclusivo*. Cuando así ocurre, los observadores se sitúan en perspectivas incompatibles, y por lo tanto el objeto aparece como heterogéneo. Esta modalidad no es la que predomina en esta novela, aunque se da en ciertos casos. La forma en que está estructurada la novela, con la presencia de observadores que construyen distintas perspectivas permiten al lector saber en muchos casos más que los narradores.

El lector, en muchos casos, puede comprobar el error de interpretación de los personajes. Esto sucede en el caso del relato de la tercer testigo que cita el juez, donde ésta narra la conducta de Fiore en el bar y da una interpretación: que Fiore le guiña un ojo y por eso la mujer de Fiore se enoja y lo encandila. En su relato, Fiore nos dice cuál es su intención al cerrar un ojo que no coincide con la interpretación de esta mujer.

En la tercera parte el juez narra este episodio:

Después ella dice que Fiore había estado guiñándole el ojo todo el tiempo, y que la mujer se dio cuenta, y por eso empezó a encandilarlo con la linterna. El secretario hace resonar la máquina durante largo tiempo. Después se detiene '¿Alguien más notó eso?' digo yo. 'Mi amiga, el turco Jozami, todos se dieron cuenta. Y por eso ella empezó a provocarlo diciendo que él andaba con una y con otra?', digo yo. 'No sé', dice ella. 'Lo dio a entender, eso es seguro' '¿Por qué?' Digo yo. 'Porque él empezó a guiñarme el ojo y ella lo encandiló con la linterna.'

Entonces él le dijo que la apagara y ella la apagó. Y entonces ella dijo que él andaba con una y otra', dice ella. (...)

(Saer,1969: 205)

Cuando el juez hace pasar al turco Jozami, éste dice lo siguiente con respecto a este hecho:

'Yo vi que él estaba callado, y oí las cosas que decía ella, pero no vi que guiñara el ojo a nadie', dice el gorila rubio.

'¿Dónde estaba parado usted?' digo yo, mirando al gorila rubio. 'Atrás del mostrador', me dice.

'¿Había luz en el local?', digo yo.

'Sí, había buena luz', dice el gorila rubio.'

¿Puede haberle guiñado el ojo a la señorita sin que usted se haya dado cuenta?' digo yo.

'Puede', dice el gorila, encogiéndose de hombros.

(Saer,1969:206)

En este fragmento quedan explícitas las coordenadas del ángulo de visión del observador y también todos los *agentes de la percepción: la fuente, la meta* y el *agente de control*, en este caso la luz del local, la cual favorece la visión del objeto.

En la declaración de la amiga de la tercera testigo, también se hace referencia a este hecho, pues el juez trata de indagar sobre la verdad del testimonio:

¿El imputado la miró en algún momento, o le hizo alguna seña con la cara, o algún ademán significativo?', digo yo.

'¿A quién?, dice ella.

'¿A usted o algún otro?', digo yo.

A mí no, pero la Zully dice que a ella le estuvo guiñando el ojo. Que ella lo vio lo más bien y se hizo la desentendida porque no quería líos con la mujer. Pero parece que la mujer se dio cuenta y entonces empezó a decir que ella era más hem...más mujer que nadie', dice ella.

(Saer,1969:208)

Finalmente el hecho es relatado por Luis Fiore:



Tomo un trago de caña y dejo el vaso sobre el mostrador. La otra mujer, la que está cerca de la pila de latas de conserva, mira en dirección a donde yo estoy, mientras ella no para de hablar.

Quiere eso, y me doy cuenta por el tono de su voz aunque esté de espaldas. Está de espaldas, del lado del mostrador. Si giro la cabeza en dirección a la pila de latas de conserva, y cierro un ojo, la borro. Ahora no oigo más que su voz, porque la he borrado. Abro el ojo, y reaparece. Vuelvo a cerrar el ojo, con la cara vuelta ligeramente hacia la pila de latas de conserva, y la vuelvo a borrar. Porque ella quiere eso, lo está buscando. No entiendo lo que dice. Sé que habla de mí. Para mí. (...) La vuelvo a borrar; girando ligeramente la cabeza hacia la pila de latas de conserva, y cerrando el ojo derecho. Voy abriendo el ojo lentamente, y la imagen turbia se precisa cada vez más, hasta que ella reaparece moviendo los hombros y gesticulando.

(Saer,1969:248/9)

En estos pasajes, los observadores comparten el tiempo y el lugar pero no las coordenadas de visión, específicas de cada uno, tampoco oyen lo mismo, algunos alcanzan a oír algunas frases que otros no oyen. Vemos claramente el interés del autor en que los narradores delimiten minuciosamente la posición del cuerpo, para saber exactamente de qué son testigos. Cuando la aspectualización se refiere al espacio, opera la capacidad de desplazamiento y la capacidad de ver del observador, o sea el espacio en estos casos se encuentra aspectualizado según el alcance de la visión de los observadores.

Si atendemos al relato de Fiore, hay una intención en este personaje de buscar un punto de vista adecuado para borrar a la mujer de su percepción, para lograr no verla, así sabe que si gira ligeramente la cabeza hacia la pila de latas de conserva y cierra un ojo, la deja de ver, pero la percepción no se limita a la vista pues la sigue oyendo, aunque aclare que no entiende lo que dice. Cuando abre el ojo, reaparece una imagen turbia que luego se precisa conformando el objeto reconocible como su mujer. Aquí se busca una perspectiva negativa, para “no ver al objeto” que atrae su atención. Pero el observador tiene claro también que el propio objeto (en este caso su mujer) es el que fuerza su postura. Ella quiere que la borre. El objeto, que en este caso es un sujeto, crea una estructura, exige ser mirado desde un

punto de vista que permite al sujeto borrarlo. Aquí hay una fuerte interacción, ella es la que condiciona también la posición de él.

Fiore, a su vez, sabe que tiene otra testigo, la mujer que en su relato dice al juez que Fiore le guiñaba el ojo. En este caso, lo que ve la mujer es incuestionable, pero la interpretación de lo observado es errónea. Fiore no sólo narra lo que ocurre y se ve externamente, sino también su intención; esto nos permite reconocer la interpretación errónea de la mujer con respecto al acto de Fiore de cerrar un ojo. Los hechos exteriores coinciden pero no la asignación de la intencionalidad del hecho.

En la declaración del turco Jozami, que narra el juez, podemos observar de nuevo la minuciosidad del juez por recomponer el lugar exacto en el que se ubicaba el cuerpo del testigo, y saber si pudo haber algo que impidiera su visión con respecto al objeto de interés. Todos estos relatos vienen a confirmar lo que dice Fiore sobre la imposibilidad de reconstruir los fragmentos. El objeto, la historia del crimen, se encuentra aspectualizado por la presencia de múltiples observadores. Estos observadores no tienen una imagen homogénea de la historia, ya que conforman “universos autónomos”. También varían los ángulos de visión y la asignación de significado que le otorgan a los hechos no es siempre la misma. Nuevamente encontramos un punto de vista de tipo exclusivo, aunque cabe recordar que no es el que predomina en *Cicatrices*.

#### **2-4) *Dos perspectivas para relatar una pasión***

Entre los hechos que están contados más de una vez en la novela, se encuentra el relato de la comida de Ángel y Ernesto en la casa del juez.

Este recurso, narrar el mismo episodio desde dos perspectivas, permite al lector saber más que el observador, y lo coloca en un lugar privilegiado para interpretar el porqué de ciertas pasiones, en este caso el miedo. Aquí, el texto pone en discurso cómo se instala una pasión: el horror.

Después hicimos silencio otra vez, por unos diez minutos. Durante ese tiempo, Ernesto no dejó de mirarme ni un segundo. Estaba tan hundido en el sillón que me pareció que no iba a poder levantarse más. Que iba a quebrarse en dos y morirse ahí sentado. Lo contemplé con una especie de extrañeza; tenía los ojos entrecerrados y el vaso de whisky en la mano, y de pronto hizo un movimiento leve y el hielo tintineó contra las paredes del vaso. Ese tintineo me llenó de horror; no supe porqué, pero tuve un ataque de horror súbito y deseé hablar, decir algo para que ese tintineo se perdiera entre el sonido de las palabras. Ernesto me escuchaba, pero parecía ausente.

(Saer,1969:35)

El observador está atento al silencio, a la mirada persistente de Ernesto, a la posición de Ernesto. Luego el narrador introduce el verbo contemplar, aquí parece que la intensidad de la percepción es mayor. Lo que ve produce extrañeza. En el silencio se instala un ruido: el tintineo del hielo contra las paredes del vaso. El sentimiento de extrañeza se convierte en horror. No se conoce el motivo de la pasión: “no supe por qué”. El sujeto trata de impedir que llegue la intensidad de esa presencia, en este caso el sonido del vaso como fenómeno sensible, de borrarlo, porque intuye cuál es la causa que provoca el miedo.<sup>37</sup> Se tratará de borrar esta intensidad provocando otra presencia que es el propio discurso, que en este caso se usa como sonido o materia sensible que permitirá fijar el flujo de la atención en él, y para eso el protagonista habla.

La captación del objeto puede implicar una actividad cognoscitiva voluntaria, que se encuentra ausente cuando la captación es puramente sensible. La ausencia de esta actividad cognoscitiva no impide que lo sospechado ejerza sus efectos sobre el sujeto, en la medida en que éste le atribuye la responsabilidad de la modificación de sus estados de ánimo.

Se reconoce el desconcierto y luego el horror o miedo. El reconocimiento del “horror” lleva al sujeto a tratar de tapar con palabras ese sonido, “tintineo de hielo”, que es la fuente del horror, sin que el sujeto pueda reconocer aún por qué.

---

<sup>37</sup> Fontanille (1998) explica que antes de identificar una figura del mundo natural, una noción o sentimiento, percibimos su presencia. Las condiciones mínimas para hablar de presencia es que haya una cosa que ocupe cierta posición relativa a la posición del sujeto, que ocupe una cierta extensión y que afecte al sujeto con cierta intensidad.

La misma escena es narrada por el juez:

Pasamos al estudio otra vez, después de la comida. Pongo el concierto para violín y orquesta de Schönberg en el tocadiscos, y nos sentamos a escuchar. Ángel asume una expresión grave, hundido en el sillón, con las piernas abiertas y estiradas en mi dirección –estoy sentado en el sofá doble, de espaldas a la ventana-, y de vez en cuando tomo un trago de whisky. Parece completamente sumergido en la música. (...) No dejo de mirarlo un solo momento. “Ahora después de la música”, digo, hay un gran silencio.

(Saer,1969:191)

Los indicios dados en otros momentos del relato nos advierten sobre la homosexualidad del juez y su intención de seducir a Ángel. Ángel capta este deseo, representado en el “tintineo del hielo sobre el vaso”, al que carga de un contenido semántico que explica la causa del horror.

También cuando el juez modaliza su enunciado al decir “Parece completamente sumergido en la música”, el lector sabe, por el largo relato de Ángel, que éste está pensando en su historia con una mujer, Perlita Pamiglioni. Así, la falta de conocimiento de lo que pasa en el interior del otro es puesta en escena en la novela, donde el “no saber”, en algunos casos, conduce a la incertidumbre y, en otros, al error, postulando en forma clara la teoría de “universos autónomos”.

### ***2-5) Perspectivas ajenas a la voz narrativa***

En la situación narrativa se encuentran dos componentes básicos: el punto de vista y la voz. En la cuarta parte de la novela, el narrador asume la voz de Fiore, pero veremos que muchas veces el punto de vista no coincide con esta voz.

Nos detendremos en dos frases que se ubican al comienzo y al final de este capítulo.

La primera, con que se inicia el capítulo, está entrecomillada: “Debe matarme el primero que me encuentre”. Las comillas en el discurso directo no regido, es decir en el que no hay

un verbo introductor, funcionan como el límite entre dos voces. En este caso, indican otra voz diferente de la del narrador, que parece ser la voz de la mujer. Pero no es una voz externa a Fiore, sino parece ser una voz que él percibe dentro suyo.

El verbo “deber” marca una modalidad deóntica, de algo que debe ocurrir, podemos inferir una vinculación con una voluntad y una fatalidad, pero contextualizando esta frase con otros lugares del capítulo advertimos un sentido que también la aproxima al enunciado de un deseo.

El deseo implícito en este enunciado parte de una perspectiva ajena a la voz narrativa, que se instala en distintos momentos del discurso.

El enunciado inicial funciona como una hipótesis, que Fiore va confirmando a lo largo del relato. El ángulo de visión no es el del narrador, pues se traslada a la perspectiva de la mujer, pero la voz sigue siendo la de Fiore.

La primera vez que encontramos este procedimiento en el relato, es en el siguiente fragmento:

No te sacudas-digo- No te sacudas porque sé muy bien que estás más despierta que yo y estás queriendo que yo tire la bronca.

(Saer,1969:223)

El verbo “saber” seguido de “muy bien”, modaliza lo que sigue, él no sólo conoce la condición de estar despierta, sino también sabe de su deseo, tal vez, por haber oído la voz inicial que dice “debe matarme el primero que me encuentre”.

Esta perspectiva se va repitiendo en distintos pasajes: “Ella quiere que yo la mate. Quiere eso. Me mira furiosa desde la puerta de la cocina. Es una furia que se muestra en los ojos porque la boca se ríe con una especie de mueca. Quiere eso. Ella quiere eso. Quiere que yo.” (pág.244) , “Veo bien que quiere eso. Veo bien que está tratando de dármelo a entender.” (pág.249)

El deseo no es verbalizado pero él lo interpreta a partir de las acciones de la mujer. Él pone en escena el punto de vista de la mujer.

Hay otras ocasiones en las que el narrador asume la perspectiva de la mujer, esta vez ya no en lo que respecta al deseo sino a las coordenadas de su visión.

Me doy vuelta y empiezo a caminar en dirección al monte de eucaliptus. Siento sus pasos detrás, siguiéndome. Ella estará mirándome desde atrás, recortado contra el horizonte oscuro de los árboles. Ha de estar viendo mis contornos nimbados por el resplandor del atardecer. Camino moviendo primero la pierna derecha, después la izquierda, la derecha, la izquierda, la derecha. Me paro de golpe y me doy vuelta. Ella también se detiene.

(Saer,1969:242)

El punto de vista desde el cual ella mira lo ve a él “recortado contra el horizonte oscuro” o “mis contornos nimbados por el resplandor del atardecer”. Ocurre lo mismo en cuanto al deseo de ella, él da cuenta del punto de vista de la mujer. La mujer lo mira a él como el asesino. Fiore mata siguiendo esta voz, la del deseo de la mujer. Sin embargo, cumplir con el deseo del otro no es todo, todavía le queda algo más por hacer: “me falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo” (pág. 251).

En este punto, termina la narración, pero no termina el capítulo que continúa con una frase después de un espacio, escrita con mayúsculas y en latín:

“NAM OPORTET HAERESES ESSE”.

Queda claro, por su ubicación (espacio de separación con respecto al otro texto), características tipográficas e idioma, que esta voz no es la del narrador anterior, sino otra. La frase puede ser traducida como “Pues es conveniente que haya opiniones”.<sup>38</sup> No basta el relato del crimen, sino que, a partir de este hecho, la sociedad debe formar una opinión. Frente al crimen, debe construirse un relato, partiendo de los puntos de vista particulares que se van a ir constituyendo en las otras partes de la novela sobre el hecho. No basta el relato del hecho, la novela debe presentar las opiniones de los otros, que permitirán *la narratio*. El juez es el que debe, a partir de los testimonios, reconstruir el crimen. Pero es

---

<sup>38</sup> Haereses, deriva de: “Haeresis, is y eos. F. Opinión, dogma secta, partido. // Herejía. // Profesión.” (De Andrea, Juan Pedro, *Diccionario manual latino-castellano*, Ed. Sopena, 1954, pág.191)

justamente Fiore el que le dice que los pedazos no se pueden juntar y con su suicidio elimina la posibilidad de su propio relato. Cabría la posibilidad de dos interpretaciones:

Fiore se suicida porque es consciente de que no se puede narrar el hecho, o bien, no cree en la posibilidad de contar algo con todos sus detalles y en todos sus aspectos, percibiendo la distancia entre lo ocurrido y lo que puede relatar.

2) Fiore se suicida con la intención de que no haya relato, con la intención de no dar su opinión sabiendo que su punto de vista es fundamental para la reconstrucción del hecho. De esta manera, como ya se dijo, con su suicidio cometería otro crimen que es matar la posibilidad del relato.

Volviendo a las definiciones del Petit Robert, traídas por Fontanille, en este caso es interesante rescatar la acepción de opinión para significar al punto de vista.

De hecho, las acepciones más “intelectuales” del punto de vista se apoyan esencialmente en la “particularización” del juicio o de la opinión. Es posible entender literalmente esta “particularización” como la reorganización de un conjunto alrededor de sus partes. La particularización del objeto se convierte entonces en el síntoma de la subjetividad.

(Fontanille, 1994:40)

En este pasaje se insiste sobre el concepto de particularización. La novela presenta distintas particularizaciones en la construcción de los relatos que muchas veces desembocan en interpretaciones diversas de un mismo hecho.

Entonces la opinión determinará el modo particular que tiene un sujeto de reorganizar un objeto.

Sin embargo esta suma de opiniones o puntos de vista no nos llevan a la completud, siempre el objeto queda incompleto, aunque se le sumen perspectivas.

La necesidad de opiniones sobre el hecho, es lo que se construye en las tres primeras partes de la novela, especialmente en la tercera, que será la que contiene los testimonios de los testigos.

Resumiendo, la novela tematiza la posibilidad de conocimiento de un hecho valiéndose de la construcción de puntos de vista.

Construye el relato de un hecho.

Narra la fragmentación de la historia.

Narra la imposibilidad de recomponer el hecho a partir de las partes.

Esta imposibilidad está cristalizada en la novela por el suicidio de Fiore.

Nuevamente Saer habla sobre la imposibilidad del relato, partiendo del propio relato. Pareciera que por más que se sumen perspectivas nunca se logra la completud del objeto, cuya complejidad permanece inmune a cualquier intento de abolirla a través de la simplificación o la reducción a la suma de las partes.



## *Conclusión*

El lenguaje en la obra de Saer expresa sus límites. La potencia del lenguaje está en proponerse nombrar lo inefable, pero paradójicamente, al plantear esto, de alguna manera, trasciende estos límites. Así, en este recorrido, comprobamos que Saer narra, entre otras, la imposibilidad de atrapar el ahora, la imposibilidad de relatar un hecho, la imposibilidad de nombrar la experiencia primigenia. Sin embargo, estas imposibilidades están ancladas en la percepción, donde según palabras del propio Saer se juega toda nuestra posibilidad de conocimiento.

Recordemos que Fontanille considera que la percepción puede ser vista como un lenguaje, porque participa de las cuatro razones que deben cumplirse para que emerja la significación: toma de posición de un cuerpo como centro de referencia, construcción de un punto de vista, captación de una presencia, y proyección de un sistema de valores sobre los datos percibidos por los sentidos. Comprobamos que estas razones están ampliamente explicitadas en los textos de Saer, en los que se pone en discurso todo el proceso perceptivo, desde la toma de posición de un cuerpo, hasta la proyección de un sistema de valores sobre lo percibido, y agrega otra instancia del proceso: la intervención de la memoria.

La obra de Saer es posible de iluminar desde la teoría semiótica, que considera la percepción como base sobre la que se asienta la significación, por ciertas coincidencias en sus intereses, como ser la importancia que este autor da en su discurso al cuerpo del sujeto que percibe el mundo, y al dominio, no sólo de lo inteligible, sino también de lo sensible, en el proceso de asignar significado. Las coordenadas de tiempo y espacio del cuerpo del sujeto que percibe están expresadas detenidamente en los textos, al igual que las sensaciones mínimas que conectan al sujeto con el mundo exterior, con su interioridad, o

con su propio cuerpo. El mundo, en el discurso de Saer, siempre es visto desde un lugar específico que es ampliamente expresado.

Otro aspecto tratado por Saer es el cuestionamiento a la significación fija que culturalmente se les da a los objetos, de modo que él vuelve permanentemente sobre el proceso de asignación de significados. La propuesta de su discurso es una percepción inicial del vacío, para que luego surja una mirada más intensa o más profunda, o simplemente diferente, sobre el mundo. De alguna manera, se busca dejar de lado la asignación cultural que se les otorga a los objetos percibidos para librarse de prejuicios o de asignaciones estereotipadas, e intentar resignificar el mundo a partir de este vacío inicial y así dar cuenta de su funcionamiento. El ejemplo más claro de esto se expresa en “La Mayor”, cuando el protagonista prueba reiteradamente el gusto de las galletas, sin encontrar ningún recuerdo, y entonces intenta construir la realidad que lo circunda a partir de esta “nada” inicial. El discurso explicita el proceso de percepción, construye y deconstruye, probando distintas formas de asignar significado. Así, el vacío se vuelve una experiencia necesaria para captar una nueva presencia. Este recurso expresa un cuestionamiento sobre la forma de representar la realidad y obliga a tener presente que el conocimiento está condicionado por nuestro sistema de percepción. Esta tensión entre la representación ya impuesta culturalmente del objeto o del mundo, y la deconstrucción del mismo, para volver a concebirlo, es el espacio adecuado para que surja el discurso literario en Saer. Sin embargo, en los textos de Saer también suelen encontrarse momentos de revelación que clausuran la posibilidad de volver a significar o de esa semiosis ilimitada.

Estas propuestas se presentan frecuentemente como paradojas, pues si bien se pretende construir sobre la nada inicial, el texto discursivamente se apoya en la obra de Proust que, aunque esté presente para refutarla, es el soporte del nuevo discurso. Otra paradoja se presenta cuando para expresar la imposibilidad de reconstruir un hecho en un relato se narra compulsivamente. O cuando se expresa la imposibilidad de percibir los objetos con sus propios límites, pero para expresarlo, se nombran los objetos que se consideran imperceptibles en tanto unidades discretas, y al nombrarlos mediante el lenguaje verbal ya interviene la categorización que ordena esa experiencia sensible caótica que se pretende expresar.

Pareciera ser que los límites que expresa el discurso saeriano están anclados en la percepción que sirve de soporte al lenguaje verbal, pues éste es capaz de expresar las limitaciones que se originan en la percepción. En cierto sentido, esta cuestión se contrapone con lo que expresa Borges en “El Aleph”, donde la tensión se ubica en las posibilidades del lenguaje para expresar lo que se percibe en “el aleph”, y plantea la problemática de narrar lo que se percibe en forma simultánea con un lenguaje signado por la linealidad. En cambio, en Saer, básicamente, la tensión no se encuentra instalada tanto en las competencias del lenguaje verbal, sino en las posibilidades de lo que puede asir la percepción; el lenguaje acompaña lo percibido y tiene una potencia que trasciende los límites impuestos por la percepción en la que está anclado, que estriba justamente en expresar las “imposibilidades” o limitaciones de la misma. Se puede postular que es imposible separar la percepción del lenguaje, pues el discurso se encuentra anclado en la percepción, así como no se puede pensar en conocimiento sin lenguaje; pero sí es posible expresar a través del lenguaje las limitaciones del sujeto de la percepción, que intervienen en el proceso de semiosis, como la imposibilidad de ubicuidad del cuerpo, la temporalidad de su conciencia, su historicidad o condicionamiento cultural e histórico.

## **Bibliografía**

- Benveniste, E. (1978) *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Dorra, R. (1989) *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrater Mora, J. (1993) *Diccionario de Filosofía abreviado*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Filinich, M. I. (1999) *Para una semiótica de la descripción*. México: Centro de Ciencias del Lenguaje, Universidad de Puebla.
- Filinich, M.I. (1997) *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés.
- Filinich, M.I. (1998) *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fontanille, J. (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette.
- Fontanille, J. (1994) "El retorno al punto de vista", *Morphé* N° 9-10, Años 5-6.
- Fontanille, J. (1998) *Sémiotique du discours*, Limoges: Pulim. (Collection: Nouveaux Actes Sémiotiques).
- Genette, G. (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- Greimas, A.J. (1996) *La enunciación. Una postura epistemológica*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla (Cuadernos de trabajo, 21).
- Greimas, A. J. y Courtés, J.J. (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hamon, P. (1991) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Hjelmslev, L. (1969) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Merleau-Ponty (1994) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Parret, H. (1995) "Decir las propias pasiones", *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires, Edicial.

- Parret, H. (1987) “L’*enonciation et sa mise en discours*”, *Cruzeiro Semiótico*, N° 6.
- Pimentel, L.A. (1992) “La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción”. *Morphé 6. Año 4*.
- Proust, M. (1985) *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sartre, J. P. (1966) *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Zilberberg C. (1995) “Observaciones a propósito de la profundidad del tiempo”. *Morphé 10/11. Años 6-7*.

### ***Bibliografía sobre la obra de Juan José Saer***

- Amar Sánchez, Ana María; Stern, Mirta; y Zubieta, Ana María. (1981) *La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones*, en *Capítulo, Historia de la Literatura Argentina*, tomo V. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Dalmaroni, M.; y Merbilhaá, M. (2000) “Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol.II. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Giordano, A. (1992) *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gramuglio, M. T. (1986) *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.
- Jitrik, N. (1978) “Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica” en *La vibración del presente*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Martín. (1999) “Escrituras de la ‘zona’” en *Historia Crítica de la literatura argentina*, Vol.I. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sarlo, B. (1980) “Narrar la percepción”. *Punto de vista*. N° 10. Año 3.
- Sarlo, B. (2001) “Una poética de la incertidumbre” en “La Nación”, Buenos Aires, 15/11/2001.
- Stern, M. (1983) “El espacio intertextual en la narrativa de Saer”. *Rev. Iberoamericana*. N° 125.

*Obra de Juan José Saer*

- Saer, J.J. (1960) En la zona (cuentos). Santa Fé: Catstelvi.  
(1964) Responso Buenos Aires: Jorge Álvarez.  
(1965) Palo y hueso (cuentos). Buenos Aires: Camarda Junior.  
(1967) Unidad de lugar (cuentos) Buenos Aires: Galerna.  
(1983) Narraciones/1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.  
(1983) Narraciones/2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.  
(1980) Nadie nada nunca. México: Siglo XXI.  
(1981) El limonero real. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.  
(1982) La Mayor. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.  
(1969) Cicatrices. Buenos Aires: Planeta.  
(1986) Glosa. Buenos Aires: Seix Barral.  
(1986) "Sombras sobre vidrio esmerilado" en Juan José Saer por Juan José Saer. Buenos Aires: Celtia.  
(1988) La Ocasión. Buenos Aires: Alianza Editorial.  
(2000) El entenado. Buenos Aires: Alianza Editorial.  
(1992) La pesquisa. Buenos Aires: Seix Baral.  
(1992) Ricardo Piglia/Juan José Saer Diálogo. Santa Fé :Universidad Nacional del Litoral.  
(1997) El concepto de ficción. Buenos Aires: Editorial Ariel/Grupo Ed.Planeta  
(1998) Las Nubes. Buenos Aires: Seix Barral.  
(1999)La narración-objeto. Buenos Aires: Seix Barral.  
(2000)Lugar Buenos Aires: Seix Barral

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Publicaciones