



**Ministerio de  
Educación**  
Presidencia de la Nación

**Instituto Nacional  
de Formación Docente**

# ¿Crisis de la lectura o crisis de la experiencia literaria?

**Una propuesta de lectura del escritor  
santafesino Juan José Saer**

**Carrera de Especialización en Enseñanza de la Lengua y la  
Literatura. UNC. 2012**

**Lilian del Valle Nicola**

**Presidenta de la Nación**

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

**Jefe de Gabinetes del Ministro**

Dr. Aníbal Fernández

**Ministro de Educación**

Prof. Alberto E. Sileoni

**Secretario de Educación**

Lic. Jaime Perczyk

**Jefe de Gabinete**

A.S. Pablo Urquiza

**Subsecretaría de Equidad y Calidad Educativa**

Lic. Gabriel Brener

**Subsecretaría de Planeamiento Educativo**

Prof. Marisa del Carmen Díaz

**Instituto Nacional de Formación Docente**

Directora Ejecutiva: Lic. Verónica Piovani

**Dirección Nacional de Desarrollo Institucional**

Lic. Perla C. Fernández

**Dirección Nacional de Formación e Investigación**

Lic. Andrea Molinari

**Coordinación Desarrollo Profesional Docente**

Lic. Carlos A. Grande

Esta tesis fue financiada a través de las acciones correspondientes a la línea de Postgrados y Stages perteneciente a la Coordinación de Desarrollo Profesional Docente del Instituto Nacional de Formación Docente mediante el programa de formación - PROFOR -

La publicación digital de este trabajo se encuentra autorizada por su autora Lilian del Valle Nicola

## ¿Crisis de la lectura o crisis de la experiencia literaria?

### Una propuesta de lectura del escritor santafesino Juan José Saer

*A modo de introducción:*

Cada época otorga diferentes significados a la lectura. En la actual, esta palabra suele aparecer asociada a “crisis”. Se habla de lectura como una práctica que parecería en extinción. Los discursos pedagógicos insisten en la necesidad de estimular la lectura en la escuela, como si esta tarea no fuera, desde siempre, un aspecto inseparable de la educación formal. Podríamos preguntarnos si se trata de un problema en sí mismo, o de un síntoma en el que se manifiestan cambios sociales que exceden el espacio de la práctica lectora.

Las preferencias actuales de los lectores indican un desplazamiento de los textos literarios hacia otros formatos, como los libros de autoayuda, los de divulgación histórica o investigaciones periodísticas y también hacia otros soportes, como Internet y los blogs. Todo pareciera apuntar a una sustitución del pacto de lectura ficcional (Eco, 1996) por otro pacto de lectura que la orienta hacia un camino más pragmático; por eso, más que de crisis de la lectura, preferimos hablar de crisis de la experiencia, otorgándole a “experiencia” la significación aportada por Jorge Larrosa (2003:39-40), cuando dice que: *“El lector que es capaz, técnicamente, de leer letra impresa, comprende perfectamente el texto. Y, sin duda, es capaz de comentarlo competentemente y de responder a preguntas de los profesores. Pero es un analfabeto en otro sentido, en el sentido de la experiencia. Porque la experiencia es lo que nos pasa, y a ese lector, no le pasa nada”*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La experiencia, a diferencia del experimento, no puede planificarse al modo técnico. La actividad de lectura es a veces experiencia y a veces no. Porque la actividad de lectura es algo que hacemos regular y rutinariamente, la experiencia de lectura es un acontecimiento que tiene lugar en raras ocasiones... la experiencia de lectura, si es un acontecimiento, no puede ser causada, no puede ser anticipada como un efecto a partir de sus causas, lo único que puede hacerse es cuidar que se den determinadas condiciones de

Ser analfabetos en experiencia implica no haber logrado la magia del encantamiento lectura-lector. Podemos decir que en todo encantamiento están presentes el encantador y el encantado, pero ¿cómo producir ese encuentro fantástico entre la lectura y el lector? Sabemos que la lectura brinda poder a quien la ejerce y también crecimiento personal; por lo tanto, toda sociedad evoluciona en la medida en que sus integrantes crecen. Sabemos también que los ámbitos educacionales son los que tienen como misión nodal ayudar a los estudiantes a conocer e interpretar el mundo en que viven y que esa indagación debe abarcar el análisis y conocimiento de ellos mismos; que esa búsqueda ardua y apasionante no la facilita solamente la orientación docente sino la palabra de los textos elegidos y queridos por los mismos adolescentes y por las experiencias cotidianas vividas por ellos. Sabemos que un hombre que no sabe leer se margina del circuito social y se somete a los que poseen ese poder. Sabemos esto. Pero, ¿sabemos cómo lograr que los adolescentes quieran leer literatura? Creemos, por lo tanto, que se nos impone el abordaje de cómo lograr en los adolescentes – tanto de las clases sociales más favorecidas como las más humildes- el acceso a la lectura, no por imposición o posibilidades socio-culturales, sino por el deseo de leer.

Teresa Colomer (2005) enumera algunas hipótesis que marcan la declinación de la lectura literaria: otros canales se hacen cargo de satisfacer la necesidad de ficción y de referencias compartidas –el cine, la televisión, la música-; además – dice Colomer (2005:62) - existe en la sociedad una función “*profesionalizadora de la lectura*” ya que en los estudios universitarios la bibliografía es tan amplia que los estudiantes practican una lectura rápida y fragmentaria de capítulos y síntesis, antes que una lectura reflexiva de libros enteros; y, finalmente, las formas de vida actuales que incluyen una relación utilitaria con el tiempo, no propician actividades de ritmo sostenido y concentrado, como la lectura de literatura. Nos preguntamos:

---

posibilidad, sólo cuando confluyen el texto adecuado, el momento adecuado, la sensibilidad adecuada, la lectura es experiencia.

¿serán estos los factores que atentan contra esa crisis de la experiencia en nuestros jóvenes lectores?

Por su parte, Louise Rosenblatt (1996: 70) señala que el fracaso de la escuela en la formación de lectores de literatura está vinculado con el modo de leer los textos. Dice esta autora: *“Al maestro le interesa lograr que el alumno ‘vea’ en la obra literaria lo que hizo que otros la consideraran significativa. Si el alumno mismo la ‘siente’ es algo totalmente distinto, y raras veces se lo tiene en cuenta”*.

Lo que Rosenblatt pone en escena es la cuestión de la anulación de la experiencia subjetiva de lectura, debido a una serie de dispositivos didácticos que la obstaculizan, el primero de los cuales sería la guía de lectura proporcionada por el docente ya que prescribe cómo se debe leer el texto, qué se debe observar en él, cuál es la interpretación conveniente. En lugar de esta guía propone partir de una lectura sin condicionamientos, crear un espacio intersubjetivo para la confrontación de lecturas realizadas y la producción grupal de sentidos. Recién en última instancia el docente proporcionaría elementos del metalenguaje del análisis, aproximaría algunas lecturas críticas, establecería relaciones intertextuales para complejizar y enriquecer la interacción de los alumnos con el texto. Rosenblatt ha criticado más de una vez el hecho de que el sistema educativo, prácticamente en todos sus niveles, utilice a la literatura como materia de estudio, o como ejercicio de lectura para adquirir habilidades. En otras palabras, el énfasis está en la lectura eferente y es muy poco el margen permitido para la adopción de una postura estética frente al texto. *“Los estudiantes –dice Rosenblatt(1996:72) - están expuestos a textos ‘literarios’ año tras año, pero en general no han aprendido a tener una experiencia verdaderamente literaria o a prestar atención a sus propias respuestas”* . Creemos, entonces, que brindar en la clase el espacio para que esto suceda posee una enorme importancia por la influencia que la literatura puede tener en la vida misma de los jóvenes.

En función de lo que hemos expuesto hasta aquí, nuestra propuesta de intervención estará centrada en esa “crisis de experiencia literaria”, y en la indagación, desde la realidad cotidiana de la mediación en un aula de quinto año, sobre aquello que nos plantea un desafío: ¿cómo transformar la lectura de ciertos textos de Saer en “experiencia”?

*Problema*

### **¿Cómo transformar la lectura de *El entenado*, *Glosa* y *La Pesquisa* de Juan José Saer en “experiencia”?**

Tal como señalamos en la introducción, por lo general se considera que en la escuela no estaríamos, hoy, frente a buenos lectores de textos literarios cuando los profesores comprobamos que los alumnos no los entienden o simplemente no les interesan, estableciendo una dicotomía entre el *placer* y el *goce*<sup>2</sup> con la enseñanza.

Ahora bien, podemos preguntarnos ¿qué es necesario saber para leer literatura en la escuela secundaria?, ¿qué es necesario saber para poder acercarnos a esa experiencia de lectura? O bien ¿conocemos realmente cómo nuestros alumnos leen literatura?

En primer lugar pensamos que hoy es necesario tener en cuenta otros marcos teóricos como los que asumen una postura sociocultural y que se encuentran alejados del historicismo y del lingüisticismo que dominaron gran parte de la enseñanza escolar durante el siglo XX. Desde esta última pregunta, tal como sostiene Carolina Cuesta (2006:40):

---

<sup>2</sup>La distinción entre *placer* y *goce* está tomada de Barthes cuando sostiene: “*Texto de placer*: el que contenta, colma, da euforia, proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. *Texto de goce*: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.” (Barthes 1977:25) Creo, desde este punto de vista, que la literatura en escuela debe estar más cerca del texto del goce que del texto de placer. (Gerbaudo 2010:15)

[...] podemos comenzar a reconocer que las convicciones sobre la comprensión lectora y el placer de lectura no pueden ayudarnos a explicarles a los alumnos –ni pueden darnos explicaciones a nosotros mismos- acerca de por qué la literatura no solamente debe hablarles de algo que se asemeje a la “realidad”, o que tiene que ser entendida, comprendida rápidamente. No tiene por qué contarles una historia que inmediatamente les guste, les provoque placer ni los entretenga de manera inmediata. Y este hecho no significa que ese texto leído en el aula deje de ser interesante

Leer y disfrutar de la literatura y, leer y disfrutar, específicamente, de los textos del escritor santafesino Juan José Saer, implica, a su vez, el hecho de que ese goce no tiene por qué estar reñido con un conocimiento específico sobre literatura, con un cuerpo disciplinar “*resistido, esquivo, observado con desconfianza y rodeado de malentendidos: la teoría literaria*”, sostiene la profesora Analía Gerbaudo (2010:14); y aclara:

Cuando hablo de “teoría literaria” no lo hago en el sentido cientificista consolidado a mediados del siglo XX con los estudios de Vladimir Propp, los estructuralistas franceses y la academia norteamericana, sino que incluyo en la denominación a las diferentes teorizaciones sobre literatura como inscripción cultural, como experiencia, como forma de lo irrecible, como acontecimiento, es decir, remito a los enfoques de Michel Foucault, Antonio Gramsci, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Mijail Bajtin, entre otros.

En relación con esos saberes teóricos, es necesario advertir acerca del riesgo que implica el que los mismos pudieran convertirse, a través de versiones facilitadas a los adolescentes, en saberes a ser enseñados en la escuela. Es decir, en términos de Bombini “*se trataría de evitar el mismo gesto mecanicista de bajada al aula de los saberes académicos, que se observó en los procesos de innovación de la enseñanza de la lengua en la última década*” (2006: 40). Al

decir “última década”, se refiere a la década de los 90 cuando -ley federal de educación mediante- la literatura fue considerada un discurso social más junto con los textos instruccionales, el periodismo, la propaganda y la publicidad.

En definitiva, y volviendo al problema que nos preocupa, trataríamos a través de esta propuesta de poner en juego una experiencia de lectura literaria que active en los sujetos -alumnos de quinto año, de una escuela pública de Tostado, provincia de Santa Fe- una serie de descripciones, de hipótesis de interpretación, de reflexiones metaliterarias, de redes de relaciones intertextuales y extratextuales que los conduzcan no sólo a interpretar el texto sino también a vivirlo como una experiencia. Nos ubicaremos para ello, dentro del paradigma de la complejidad, definido por Edgard Morin (2000: 59-60) como:

(...) un sistema cuantitativo, una cantidad extrema de interacciones e interferencias entre un número muy grande de unidades... la complejidad no comprende solamente unidades e interacciones que desafían nuestras posibilidades de cálculo; comprende también incertidumbres, indeterminaciones, fenómenos aleatorios, *es la incertidumbre en el seno de los sistemas ricamente organizados.*

Por lo tanto, reivindicar la experiencia implica dignificarla, reivindicar la incertidumbre, la fugacidad, porque aprendemos por medio de la experiencia que nos desorienta: la experiencia de aprender es un acontecimiento ético, entendiendo acontecimiento como “hacer” una experiencia en el sentido de padecerla, de sufrirla, de ser alcanzados por algo que no nos deja impasibles, que nos atropella e interpela.

Sin embargo la lectura literaria no siempre llega a ser una experiencia ya que a veces no pasa de ser una actividad más, por ejemplo, cuando se convierte en un mero ejercicio de clase, y se la trabaja a través de una guía de análisis completamente prescriptiva de lo que se debe buscar en el texto. En estos casos no prevalece el pensamiento complejo sino el pensamiento único que, según

palabras de Charles Coutel (2003:41), es “*el proceso por el cual ponemos nuestros pensamientos y palabras en piloto automático*”.

### *Encuadre metodológico*

La lectura que proponemos hacer de los textos de Juan José Saer retoma los aportes de Rosenblatt quien define la lectura como un proceso de transacción entre lector y texto señalando que ambos forman parte de una situación global en la que, tanto el lector como el texto, son a la vez condicionados y condicionantes uno del otro. El significado, para la autora, no se encuentra ya determinado en el texto ni en el lector, sino que surge a partir de la transacción entre ellos, es decir, a partir de un continuo dar y tomar entre ambos.

Tal como lo hemos aclarado en la introducción, trataremos seguidamente de proponer lineamientos generales de lo que sería la secuencia de abordaje:

- a) El trabajo se realizará con una división de quinto año, de una escuela pública de Tostado, durante aproximadamente tres meses.
- b) Propondremos diferentes “*entradas al texto*” o “*hipótesis de lectura*” definidas por el profesor Vitagliano (1997:46-47) como “*deducciones que deben probarse*”:

¿Qué son las hipótesis de lectura y cómo se construyen? Una vez leído el texto –no importa las veces, siempre resultarán escasas–, el crítico entabla un diálogo transferencial con la materia de su lectura. Si en un comienzo el texto hablaba solo o aparentaba una completa soledad ante un lector absorto, ahora es el momento del crítico que lo interrumpirá para observar qué otra cosa dice en lo que dice. Las interrupciones no son azarosas, pueden ser producto de las partes blandas de un texto, silencios intermitentes que permiten una entrada y/o zonas de interés del crítico, las constancias de lo que siempre *lee*. A partir de allí ensayará una pregunta, una hipótesis, que se volverá lectura crítica una vez que la haya probado en el texto.

- c) En cuanto a las estrategias, el trabajo con la literatura se apoya en los procedimientos de comprensión y explicación, que son complementarios y requieren una marcha del conocimiento, desde uno y hacia otro procedimiento. La comprensión implica la búsqueda de una estructura significativa inmanente al objeto, en este caso, el texto literario. La explicación es la inserción de esa estructura en otra inmediatamente englobante, que ha de explorarse para entender la génesis de la primera.

La estructura significativa es una esquematización de uno de los posibles sentidos del texto, una descripción en lenguaje conceptual de los procedimientos que organizan el universo imaginario creado por el autor. Así, por ejemplo, al leer algunos textos de Saer hallamos una estructura significativa que le es común y que denominaremos indefinición genérica y consistiría, básicamente, en la anulación del concepto de género literario tradicional para crear una nueva forma de límites imprecisos.

Luego se opera el pasaje a la explicación del porqué de este procedimiento textual que tiene que ver con la renuncia a los modelos narrativos tradicionales, producto de la aparición del romanticismo en el siglo XIX.

Pero además de esa indefinición genérica, podremos observar otros procedimientos constructivos como el quiebre sintáctico y la repetición –de palabras, fragmentos, personajes- , y la presencia del río y la zona.

- d) La evaluación final consistirá en la presentación de un informe. La tarea propuesta tenderá a ofrecerse como un trabajo electivo, es decir, mediante la selección de una de las hipótesis generadas a través de la aportación de valoraciones críticas, de manera que los alumnos puedan elegir el trabajo que se encuentre en mayor consonancia con el interés que les ha suscitado la temática.

Asimismo, la tarea propuesta dará cabida al trabajo cooperativo entre los alumnos de modo que se socialice dicho interés y se pueda construir una

interpretación más compleja gracias al intercambio entre los lectores y la intervención docente.

Sabemos que la posibilidad de la experiencia estética es un proceso gradual que progresivamente incorpora saberes y –tal como sostiene María Susana Capitanelli (2006:34)- *“es acumulativo e inevitablemente libre, tan diverso como diversos somos los individuos. Por ello, las expectativas de logro puntuales tienen que ser moderadas y respetuosas de los procesos individuales de los jóvenes”*. Esto requiere no sólo prestar especial atención a los procesos implicados en el trabajo sino también *“un docente dispuesto a tolerar frustraciones y a atreverse a nuevas búsquedas”*.

#### *Objetivo general:*

- Elaborar una propuesta alternativa de lectura literaria que permita el “encuentro” lector-texto a través de la “experiencia”.

#### *Objetivos específicos:*

- Describir rasgos del estilo de Saer como la indefinición genérica, las reiteraciones, la musicalidad de la prosa.
- Registrar la presencia del espacio santafesino –el río, sus márgenes- en las obras leídas.

Dado que nos ubicamos en una concepción sociocultural de la lectura, es decir, entendemos que tanto el significado de las palabras como el conocimiento previo que aporta el lector tienen origen social y que el discurso no surge de la nada sino que refleja puntos de vista y visiones del mundo del escritor, iniciaremos nuestro trabajo contextualizando a su autor para después sí, acercarnos a las hipótesis de lectura formuladas anteriormente.

*Propuesta de intervención:*

Básicamente nuestro trabajo consistirá en una lectura de la novelas *El entonado*, *Glosa* y *La pesquisa* de Saer con alumnos de quinto año de una escuela pública de Tostado. Dicha lectura propone integrar las contradicciones de un texto y descubrir la coherencia sin sacrificar la pluralidad de sentidos.

Partiremos del interrogante sobre cuál es el lugar de Juan José Saer en la narrativa actual y propondremos desplegar no sólo la lectura de los textos nombrados sino también otros cuentos y del ensayo *El río sin orillas*, a fin de abrirlos en todas sus posibilidades.

La importancia de los textos seleccionados radica en que ofrecen alguna resistencia al lector porque estamos convencidos de que si no hay un significado que requiera un esfuerzo de construcción, no puede negociarse el sentido; si la estructura es siempre convencional, no se aprende a estar atento para anticipar; si no hay ambigüedades interesantes no tiene sentido buscar indicios, releer pasajes y discutir las posibles interpretaciones.

Como dijimos al comienzo, en consonancia con lo propuesto por Louise Rosenblatt (1996:70), no deseamos que los alumnos se limiten a seguir en tropel la guía del profesor, de modo que no sepan justificar por sí mismos los valores de una obra, o se desorienten ante textos que no poseen los rasgos que han sido abstraídos para caracterizar un período, un autor o un género- como ocurre por ejemplo con los del autor seleccionado-, sino, por el contrario, creemos que, cuando el efecto de la comprensión de la lectura se ha alcanzado, los lectores debieran conocer las aportaciones críticas realizadas por otros lectores más expertos. Tal como opina Teresa Colomer (2005:249) al referirse a este tema:

La aportación de valoraciones críticas contribuye a la conciencia de que las obras forman sistemas que juzgan mediante distintos tipos de criterios artísticos, históricos y sociales. Dichas valoraciones forman parte de los saberes

“exteriores”, de los saberes adquiridos sobre el sistema literario, de las nociones construidas en el marco escolar que hacen saber al lector que su lectura se produce a partir de unas coordenadas socialmente recibidas, que condicionan su lectura a la vez que la enriquecen.

Por eso, a través del aporte de la teoría literaria y de los conceptos vertidos por Saer en sus ensayos, diálogos y entrevistas, propondremos entradas al texto o hipótesis de lectura vinculadas con aspectos como: la destrucción-recreación de la noción de género literario, la destrucción-recreación de la noción de regionalismo, la reaparición de los personajes, vinculados con lo literario, en las distintas obras leídas. Se tratará de asegurar la comprensión de los textos, de ofrecer la información contextual conveniente y experimentar el goce de la exploración conjunta y el intercambio de significados hasta llegar a interpretaciones plausibles. De esta manera *“los alumnos progresan desde una lectura comprensiva –entendida como la lectura que se limita a explorar los elementos internos del enunciado, los sentidos denotados- al enriquecimiento de una lectura interpretativa –entendida como la lectura que utiliza conocimientos externos para suscitar significados implícitos, sentidos segundos o símbolos que los lectores deben hacer emerger-.”* (Colomer 2005:203)

En función de los objetivos señalados en este trabajo, propondremos espacios de lectura silenciosa, individual –tanto en el aula como en el hogar-, conjugados con otros espacios de lectura estrictamente áulica compartida. Después de leídos los textos seleccionados, se propondrá la lectura de los textos críticos a fin de formular las hipótesis que nos permitirán volver al texto literario. Las tareas a realizar serán prioritariamente de tipo abierto, con posibilidad de respuestas múltiples, de modo que susciten la reflexión por parte de los alumnos y su interés por la opinión de los demás y no consistan, meramente, en un ejercicio de respuesta única.

## Apuntes sobre lo literario: discusiones sobre ciertos rasgos atribuidos a la obra de Saer

*“...no hay regiones o que es más bien difícil precisar el límite de una región. Y explica: ¿dónde empieza la costa? En ninguna parte. No hay ningún punto preciso en el que se pueda decir que empiece la costa. Pongamos por ejemplo dos regiones: La pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias”.*

*“Discusión sobre el término zona”*

### *Juan José Saer y su universo narrativo*

Juan José Saer logró, desde Francia, plasmar el mito personal que se forjó en él a partir de las primeras impresiones –ya olvidadas o inconscientes en su mayor parte- y que se corresponden con su infancia en la llanura santafesina. Como lo ha expresado el mismo autor: *“donde quiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia”* (Saer 1997:105) Lengua materna, lugar de nacimiento, infancia santafesina, todos estos elementos son constitutivos de sus textos, tal como se lo señala a María Teresa Gramuglio (1986:10):

Estamos constituidos en gran parte por el lugar donde nacemos. Los primeros años del animalito humano son decisivos para su desarrollo ulterior. La lengua materna lo ayuda a constituir su realidad. Lengua y realidad son a partir de ese momento inseparables. Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan. La lengua le da a esa patria su sabor particular.

A través de distintas entrevistas y diálogos con otros escritores cada vez que ha regresado al país, Saer se ha preocupado por mencionar esta cuestión acerca de su tierra natal en la literatura como cuando le dice a Ricardo Piglia (Piglia/Saer 1990:67):

Pienso que muchas regiones del mundo tienen su literatura. París tiene su literatura, el sur de los Estados Unidos tiene su literatura. Entonces ¿por qué el litoral argentino no puede tener su literatura? me da lo mismo quiero decir. Yo no creo que París sea mejor que Santa Fe, no porque Santa Fe sea como París sino porque París no es tanto como la pintan. Yo siempre digo que la realidad es democrática: los grandes problemas que a uno le interesan se reproducen en todos lados donde hay un ser humano, o dos seres humanos, que entran en relación.

En numerosos reportajes, Saer habla de sus textos de ficción pero también de su trabajo como crítico, es decir, de su tarea de reflexión sobre el proceso creativo que conduce a la producción de las obras literarias. En el prólogo de uno de sus libros de ensayos –*La narración-objeto* (1991:11)- plantea el rol de crítico que va a desempeñar, en ese libro en particular, con estas palabras:

No es desde luego obligatorio que un autor de ficciones escriba textos críticos que, a menudo, no reflejan más que sus hábitos, e incluso sus prejuicios disfrazados de conceptos. Pero nada ha sido dado de una vez para siempre, sobre todo en literatura, lo que puede permitir –ha ocurrido más de una vez- que esos hábitos y esos prejuicios se transformen, para su autor al menos cuando los pasa en limpio, en las premisas del arte.

Es desde este punto de vista, el del crítico, que los ensayos incluidos, por ejemplo en *El concepto de ficción* (1997) resultan esclarecedores de ciertas premisas y concepciones que Saer tiene de lo literario. Así “Pierre Menard, autor del Quijote” es visto como un “arreglo de cuentas” de Borges con la literatura

francesa, particularmente con el simbolismo y el postsimbolismo y, personalmente, con la figura de Paul Valery. Al respecto, Saer (1997:36) opina:

Este cuento ["Pierre Menard, autor del Quijote"] ha servido a muchos estudiosos para deducir de él la quintaesencia de la poética borgeana, su manifiesto sobre la figura del creador y su concepción sobre la literatura. En rigor de verdad, la idea que Borges tiene de la literatura es exactamente opuesta a la de Pierre Menard. Su cuento es una sátira de "las normas parisinas en materia de sentimiento" y el personaje principal una caricatura, o una reducción al absurdo, de Paul Valery. Comparar a Borges con su criatura sería, más que una equivocación, una verdadera ofensa: para Borges, Pierre Menard es, en el mejor de los casos, un frívolo, y, en el peor, un plagiaro y un charlatán.

Saer habla de la tan conocida pasión de Borges por los escritores anglosajones, así como en igual medida menciona su "francofobia" y, a excepción hecha de Flaubert y algunos versos de Verlaine, opina que Borges consideraba a la literatura francesa como "frívola y artificial" (1997:39)

*La náusea* es vista como un "informe" o una "tesis de ilustración" (1997:78) ya que fue escrita por Sartre "después de haber sido concebida la filosofía que la sustenta"; *Bouvard y Pecuchet* es el texto con que Flaubert clausura la era de la novela iniciada con *Don Quijote*:

He tratado de plantearme ciertas preguntas. La primera es ¿por qué se escriben novelas? Se ha tratado de responder a esta cuestión de diferentes maneras. Ha habido enfoques históricos, psicoanalíticos: por ejemplo, para Marthe Robert, la novela es una transposición de lo que Freud llama "la novela familiar", se es novelista porque se trata de contar de nuevo y mejor la novela de la vida. Pero nadie se ha preguntado nunca por qué no se escriben novelas y por qué, no escribiéndolas, no se tiene por ello ningún complejo de inferioridad. Hay también otras preguntas. ¿cuándo comienza la novela? Y,

sobre todo, ¿cuándo termina? Sin querer ser un maniático de las fechas podría decir que, *grosso modo*, la novela empieza a comienzos del siglo XVII y termina hacia fines del siglo XIX, es decir, comenzaría con *Don Quijote* y terminaría con *Bouvard y Pecuchet*. Ni antes ni después hay novelas. Hay otros tipos de narrativas que no son novelas (Saer 1997:264)

*Martín Fierro* y *Facundo* fundan “una de las tradiciones vitales de la literatura argentina”: la de las obras singulares que, como los poemas narrativos de Juan L. Ortiz, los ensayos de Borges, *La vuelta al día en ochenta mundos* de Cortázar o el *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández “no entran en ningún género preciso” (Saer 1997:65):

Las interminables discusiones sobre el género de *Martín Fierro* y de *Facundo* han llegado, a menudo, a conclusiones no por ello exentas de falsedad. Así, rechazando con argumentos exactos el género epopeya que Lugones atribuye al *Martín Fierro*, Borges, demasiado aséptico como para rebajarse al detalle sociológico, pretende, con una caracterización histórica de las más globales, que porque el siglo XIX es el siglo de la novela, *Martín Fierro* es necesariamente una novela. E, inversamente, a propósito de *Facundo*, después de poner en tela de juicio la exactitud sociológica de Sarmiento, no sin razón, algunos observadores como Sábato, llegan a la misma conclusión: *Facundo* no es un ensayo sino una novela.

Es evidente que nada, en esas obras, justifica una caracterización tajante y que mucho más fructuoso es aceptarlas en su ambigüedad original, porque de esa ambigüedad puede salir, aunque menos confortable, una concepción más exacta de la praxis literaria. (Saer 1997:111)

Saer sostiene que la crítica ha tratado de incluir las obras de todos estos autores en clasificaciones precisas, tarea vana ya que todas ellas resultan inclasificables. En el ensayo “Juan”, incluido en *El concepto de ficción* (1997: 83), nos dice:

[...] ciertas cumbres de su obra (se refiere a la obra de Juan L. Ortiz), como “Guaqueguay” o “Las colinas”, se inscriben con naturalidad en la tradición fecunda de nuestra literatura, la que desde 1845, con la aparición de *Facundo*, ha hecho de la evolución de los géneros o de su transgresión liberadora, su aporte más original a la literatura de nuestro idioma.

Este conjunto de reflexiones nos revelan una postura personal frente a las distintas manifestaciones literarias y nos hablan, además, tal como lo deja sentado en el prólogo de *La narración-objeto* (1999), de su necesario papel de crítico porque “*la crítica es en la actualidad más necesaria que nunca (...) renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial*” (Saer 1999:12)

Desde este punto de vista, existe cierto parentesco con la postura adoptada por Ricardo Piglia quien en *Crítica y ficción* (2000:13-14) sostiene:

La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Mientras que la crítica trabaja la verdad de otro modo. Trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción [...] ¿Qué uso de la crítica hace un escritor? De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza [...] Por mi parte, me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo a la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe.

Pero la producción literaria de Juan José Saer es vasta y comprende no sólo ensayos sino, fundamentalmente, textos ficcionales. Podríamos, en principio con

Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá (2000: 321-323), hablar de distintas etapas o momentos:

- **El primer momento** puede caracterizarse como inaugural, con textos como:

*En la zona* (1960), primer volumen de relatos.

*Responso* (1964), novela.

*Palo y hueso* (1965), relatos.

*La vuelta completa* (1966), novela.

- **El segundo momento** es una etapa marcada por la indagación formal, ligada a un tipo de literatura de intención experimental:

*Unidad de lugar* (1967), relatos.

*Cicatrices* (1968), novela.

*El limonero real* (1974), novela.

*La mayor* (1976), relatos.

*Nadie nada nunca* (1980), novela.

- **Un tercer momento**, casi totalmente conformado por novelas, a excepción hecha de sus ensayos. Puede verse un juego de variaciones en torno a una unidad estilística alcanzada:

*El entonado* (1983), novela.

*Glosa* (1985), novela.

*La ocasión* (1986), novela.

*Lo imborrable* (1992), novela.

*La pesquisa* (1994), novela.

*Las nubes* (1997), novela.

*La grande* (2004), novela.

- **Entre sus ensayos:**

*Una literatura sin atributos* (1988)

*El río sin orillas* (1991)

*El concepto de ficción* (1997)

## *La narración-objeto (1999)*

Nos centraremos para nuestro análisis en tres novelas pertenecientes a ese tercer momento –*El entenado*, *Glosa* y *La pesquisa*–; donde es posible reconocer, tal como lo expresan Dalmaroni y Merbilhaá, un cierto estilo constante. Para definir dicha singularidad recurrimos a R. Barthes (1981:41) quien al hablar de estilo sostiene:

La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra, donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de la existencia. Sea cual fuere su refinamiento, el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la intención vertical y solitaria del pensamiento.

Por lo tanto, esa unidad estilística ya alcanzada –entendiendo por estilo “el lenguaje autárquico” que menciona Barthes- encontrará su anclaje en el registro minucioso y reiterativo de la percepción, del recuerdo y de la conciencia del recuerdo.

### *1. Primera hipótesis de lectura: la destrucción-recreación de la noción de género literario.*

De todas las definiciones que se han intentado del siglo XX –de las vanguardias y de la extinción de las vanguardias, de la industria cultural y de su crítica, de la reorganización audiovisual de toda la cultura, de la culminación de las

ilusiones revolucionarias, del ocaso de la modernidad- podríamos elegir una y decir que el siglo XX ha sido el de las relecturas. Según palabras de Beatriz Sarlo (1999:20): “*Escritores y artistas, en general, ajustaron cuentas con la tradición, sometiéndola a una lectura desviada, conflictiva, como una manera moderna de trabajar con la herencia recibida*”. El mismo Juan José Saer, al rendir, en cierta medida, cuentas con la tradición, declara:

En líneas generales puede decirse que, a partir de 1960, mi trabajo literario ha consistido principalmente en tratar de borrar las fronteras entre narración y poesía. Puesto que he venido escribiendo simultáneamente ambas cosas desde 1955, pienso que la búsqueda de esa síntesis es menos la consecuencia de preocupaciones técnicas que una aspiración personal a la unidad y a la construcción de un discurso único: este rasgo es, me parece, la característica fundamental de la literatura. Mi objetivo es combinar el rigor formal de la narración moderna con la intensidad de la percepción poética del mundo (*Página 12*, 13 de junio de 1993).

Esa manera moderna de trabajar con la herencia recibida estaría dada en la inexistencia de fronteras entre narración y poesía, es decir, en anular la división tradicional de los géneros literarios.

Tal como sostiene Jorgelina Corbatta (2005) la narrativa del siglo XX, desde Proust pasando por Virginia Wolf –quien aspiraba a una novela que fuera también poema y drama- y James Joyce con su polifónico *Ulises*, renuncia al modelo de la novela del siglo diecinueve y aspira a ser proteica y omnicomprendiva, aunque no, omnipotente En la literatura rioplatense Macedonio Fernández anticipa en sus textos tal aspiración y Borges la lleva al límite mediante la fusión de ensayo, ficción e indagación erudita, autobiografía e historia. Innovaciones que, junto con su magistratura, se extienden dentro del ámbito rioplatense –Julio Cortázar, Manuel Puig, Ricardo Piglia- y también más allá de sus fronteras, tal es el caso de Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, para citar sólo algunos nombres.

Saer (1997: 65) opina que el inicio de estas innovaciones literarias en la narrativa argentina, estaría dado por el *Facundo* de Sarmiento:

(...) con el *Facundo* de Sarmiento (se inició) una de las tradiciones vivientes de la literatura argentina: una serie de obras singulares que no entran en ningún género preciso, como el *Museo de la novela de la Eterna*, las *Aguafuertes porteñas*, los poemas narrativos de Juan L. Ortiz o los de Girondo, los ensayos de Borges, el *Homenaje a Roberto Arlt* de Ricardo Piglia, los relatos de Antonio Di Benedetto, *La vuelta al día en ochenta mundos* de Cortázar e incluso el *Diario* de Gombrowicz.

En esta enumeración de autores y de textos que han tratado de borrar las fronteras entre los distintos géneros literarios y que en cierta medida han marcado un camino dentro de la literatura argentina, podríamos agregar los del autor santafesino. Podríamos, además, hablar de rupturas y continuidades, lecturas y “deslecturas” en la literatura argentina desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad.

Dentro de esas lecturas y “deslecturas” podríamos considerar a Juan José Saer como un discípulo de Borges. Él mismo lo declara aún cuando admita un quiebre con la tradición borgeana; quiebre que no es otra cosa que esa relectura mencionada al comienzo de este capítulo:

Borges es evidentemente el maestro de todos los escritores argentinos que le son posteriores [...] Para mi generación, como sucede con toda nueva generación de escritores, hubo un lado parricida en relación a Borges, con el intento de abrir un camino propio. Esto sucede de una manera no deliberada, natural.

Hay otros escritores que también influenciaron mucho a mi generación, como Gadda, Musil, Pavese, Svevo, y también Guimarães Rosa, poetas como Vallejo, Neruda o Pessoa. Borges tuvo una influencia en toda la literatura argentina, pero para poder hacer una obra personal es preciso separarse de

los escritores que más nos gustan, ser lo más diferente posible (Piglia/Saer 1990:33).

Personajes de sus narraciones llaman al escritor “el viejo Borges” y es objeto de reflexión en “Borges novelista”, un ensayo incluido en *Una literatura sin atributos*, donde comienza diciendo: “*Como todos ustedes saben Borges jamás escribió una novela. Muchas veces declaró que no tenía vergüenza por no haberlo hecho; por otro lado dice no tener ningún complejo de inferioridad. Es por esto que he decidido llamar Borges novelista a esta intervención*” (Saer 1988:29).

Sin lugar a dudas este rechazo resulta aparentemente paradójico dado el gusto de Borges por la epopeya, pero que, según Saer, debe verse como parodia satírica en los cuentos de *Historia universal de la infamia* y, a la vez, nostalgia de lo épico, como en “El sur”; y también, por el influjo de Paul Valery –“*quien igualmente la abominaba*” (Saer 1988:30)- y de su maestro, el escritor argentino Macedonio Fernández, quien sí, en cambio, escribió dos novelas.<sup>3</sup> Según Saer, “*Borges, en general, tiene prejuicios teóricos muy fuertes contra la novela*” (1988:31); se podría afirmar que este rechazo es un simple rechazo del realismo inmediato, una especie de barrera puesta contra la representación realista de lo real y retomamos aquí, nuevamente, a su discípulo Saer y su rechazo del realismo tradicional, lo cual –al igual que en el caso de la noción de género literario- sería una manifestación de la ruptura con los conceptos tradicionales tanto de género como de realismo.

Escribir novelas en el siglo XX –tanto para Borges como para Saer- implicaría una desviación de los principios que caracterizaron a la novela del siglo XIX. Retomando conceptos vertidos por Walter Benjamin en su ensayo titulado “El narrador”, Saer ( 1988:36) sostiene que:

---

<sup>3</sup> Una de las novelas de Macedonio Fernández se llama *Adriana Buenos Aires* y lleva como subtítulo “Última novela mala”, es, en realidad, una parodia de la novela psicológica. La otra, *Museo de la novela de la Eterna*, tiene como subtítulo “Primera novela buena” y está constituida por una larga lista de prefacios que anuncian una novela que no se produce nunca.

[...] el narrador es el que viaja y el novelista es el sedentario. Voy a utilizar esta distinción, no de manera conceptual, como lo hace Benjamin, sino simplemente como una metáfora, como imagen. Diría que en la actualidad el narrador es el que viaja, es decir, que explora, y el novelista es el sedentario, es decir, el que instalado en formas que están ya vacías y que no tienen ningún sentido, persiste, por decir así, en permanecer en un lugar histórico que ya no tiene ningún dominio sobre lo real [...]

Para simplificar podría decir que de un lado está la narración y de otro la novela: toda novela es una narración, y la narración es una especie de función del espíritu. La novela es un género literario. Después de *Bouvard y Pecuchet* la narración ha dejado de ser novelesca, y si Borges no ha escrito novelas, es porque Borges piensa, y toda su obra lo demuestra, que la única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista, es no escribiendo novelas.

El concepto de género es examinado en más de una oportunidad por Saer, estableciendo rupturas respecto de un ordenamiento dado, cuestionándolo en sus supuestos, en definitiva, poniéndolo en crisis, término que nos remite además, a la etimología de la palabra crítica, tarea que el escritor desempeña, como ya lo dijimos, en sus ensayos.

En relación con la noción de género, debemos explicitar que, desde una perspectiva sociosemiótica, seguiremos a Mijail Bajtin quien expresó que los intercambios sociales se realizan a través de enunciados, orales o escritos, bastante estables y, en muchos casos, fuertemente convencionalizados. Bajtin (1982:248) denominó *géneros discursivos* a esas unidades que se emplean en el intercambio comunicativo:

Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. Por eso está claro que el carácter y las formas de uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana, lo cual, desde luego, en nada contradice a la unidad nacional de la lengua. El uso de la lengua se lleva a cabo mediante enunciados (orales o escritos) concretos y singulares

que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas, no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados –el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado o se determinan por la especificidad de una esfera de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual pero cada esfera de uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos.

Bajtin(1982:249) también nos advierte sobre la heterogeneidad de los géneros discursivos orales y escritos:

Debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano [...] como un relato, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos [...], todo un universo de declaraciones públicas [...]; pero además tendremos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho a una novela en varios tomos) [...] probablemente con esto se explica el hecho de que el problema general de los géneros discursivos jamás se haya planteado.

Bajtin realiza una distinción fundamental entre géneros discursivos primarios o simples y secundarios o complejos. Los géneros primarios se relacionan en forma directa con la realidad, se constituyen en la comunicación discursiva inmediata; por el contrario, los géneros discursivos secundarios (textos científicos, literarios, periodísticos) “*surgen en las condiciones de comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita [...] En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros*

*primarios*” (p. 250). Destaca, además, la estrecha relación entre estilo y género: los estilos llamados lingüísticos o funcionales son en realidad estilos genéricos de determinadas esferas de la actividad y la comunicación humana: *“una función determinada (científica, técnica, periodística, oficial, cotidiana) y unas condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva, generan determinados géneros, es decir, unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables”* (p. 252)

Si bien Bajtin no encara la tarea de describir los géneros discursivos particulares y no necesariamente provee pautas metodológicas precisas para ello, los lineamientos teóricos merecen ser destacados por tener aún hoy absoluta vigencia.

En cuanto a la anulación de la noción de género en la literatura contemporánea, Saer lo explica, por un lado, como producto de la aparición del romanticismo del siglo XIX que *“consideraría que la fuerza de la expresión y la riqueza de la vida interior son demasiado intensas para hacerlas entrar en moldes preestablecidos”*; y por otro, *“la evolución constante de las formas culturales, que justifica a priori las búsquedas de las diferentes vanguardias”* (Gramuglio 1986:15)

Puede decirse que, históricamente, la noción de género se ha ido circunscribiendo. En la actualidad, son las categorías que engloban los grandes géneros, poesía, novela, ensayo, teatro, las que tienen real vigencia. Podríamos también hablar de nuevos géneros, como la novela policial, la ciencia ficción, el teatro de bulvar, etcétera...Pero, en tanto que géneros, pertenecen a la infraliteratura. Es justamente cuando superan los esquemas del género, que pueden volverse literatura. Podemos entonces admitir este estrechamiento de la noción de género. En ese estrechamiento está implícita la anulación de la noción misma de género.

Pero veamos concretamente estas afirmaciones en tres novelas de este autor: *El entonado* de 1983, *Glosa* de 1985 y *La pesquisa* de 1994. También rastreadremos nuestra primera hipótesis de lectura en *El río sin orillas*, texto que

lleva el sugestivo subtítulo de *Tratado imaginario* y es del año 1991. Nuestro trabajo consistirá en formular “*ciertas conjeturas interpretativas*” (Eco 1990:41) que nos permitirán respaldar las hipótesis seleccionadas. Hablamos de “*conjeturas*” ya que en los textos se pueden formular infinitas, pero todas ellas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto mismo, lo cual implicaría establecer cierto “límite en la interpretación”, tal como lo manifiesta Umberto Eco.

En un reportaje que le hiciera Norberto Soares a fines de 1983, Saer definía su escritura a partir del no siempre claro concepto de “forma” a la que consideraba como aquello que en sí misma carece de valor –“no es nada”-. Pero que, paradójicamente, en el juego estructurante de cualquier sistema, se constituye en la máxima productora de sentido: “*nada existe sin la forma*” (Tiempo Argentino, 18 de diciembre de 1983). Al dominio de esa forma ha destinado, el escritor santafesino, todos sus esfuerzos a través de un exigente trabajo verbal en el que la palabra es macerada, a menudo hasta la exasperación, en la conformación de su universo estético.

### 1.1. *El entenado.*

A esta concepción de escritura –es decir a la que trasciende los límites que imponen los géneros literarios tradicionales, las escuelas, las supuestas técnicas narrativas- pertenece *El entenado* (1983) que tiene un referente histórico en la figura de Francisco del Puerto, aquel grumete que viniera con Solís y lograra salvarse, por oscuras razones, de ser devorado en uno de los banquetes clásicos de nuestra historia. En un plano ficcional esta excepción hecha por lo aborígenes permite que el narrador testigo se convierta en eje del mundo narrado. Pero sería erróneo abordar el texto con la intención de experimentar las emociones de una novela de aventuras o de un relato histórico, especies narrativas que mostrarían a ese “novelista sedentario”, instalado en formas vacías, que trabaja con una estructura secuencial sólida, con núcleos de acción perfectamente amalgamados entre sí y con una expectativa de desenlace rigurosa como en la novela tradicional. Nada más ajeno a la posición que asume Saer en *El entenado*, que lo

hace como narrador, es decir, como explorador de nuevas formas. Al respecto Martín Kohan ( 2000: 256) nos dice:

No hay, en la novela de Saer [*El entenado*], hechos históricos, y no sólo porque se trabaje ficcionalmente la narración, sino por el propósito de cuestionar la idea misma de que pueda haber experiencia histórica. En la experiencia directa, la de un tiempo presente, los hechos se viven como un sueño, con escasa conciencia de lo que está pasando; cierto efecto de historicidad (y por lo tanto ya historia como efecto) se produce a posteriori, en esa mirada retrospectiva que el personaje dirige desde la vejez, en el recuerdo de los hechos (que en ningún caso prueba su verdad) y en la escritura (el *entenado* no cuenta con la escritura mientras vive su aventura entre los indios: aprende a escribir más tarde, cuando retorna a Europa, es entonces cuando escribe sus recuerdos, aunque escribe también su representación, una pura comedia: una obra literaria)

La escritura de *El entenado* no remite a la historia, a la lengua arcaica de las crónicas de la conquista: remite a Saer. En efecto, la escritura de Saer tiene esa reconocible particularidad (definida bien por el concepto de “estilo”), por la que los materiales históricos, que por otra parte ingresan lateralmente en la trama, se someten a una lógica ajena a la veracidad histórica.

Las leyes que rigen el mundo de la novela que nos ocupa, lejos de ser un intento de representación en el sentido realista, insinúan apenas un leve contacto con el acontecer objetivo para constituirse en una auténtica aventura interior conducida por lo que el mismo Saer denomina sus “pulsiones” (Gramuglio 1986:10), en cuanto proyección imaginaria de ciertas tendencias conscientes de la personalidad.

De tal manera la memoria será el núcleo generador básico de la perspectiva de un anciano que, recogido en la soledad de su cuarto, repasa sesenta años de su vida a partir de sus inicios, su posterior salida como grumete en el barco descubridor y su estada en una tribu de indios acosados por cíclicos ataques de antropofagia. No olvidará tampoco las circunstancias de su regreso, el paso por un

convento, la vida azarosa con un conjunto de actores y el definitivo retiro en el que, impulsado por duendes nocturnos, se sienta a “*rememorar y a escribir*”.

En los comienzos de la novela es posible hallar lo que llamaríamos una cierta filiación arquetípica dada fundamentalmente por la presencia del héroe desposeído (estado de orfandad) que luego de ser introducido en las leyes de la vida a través de una iniciación sexual degradada, está maduro para el paso crucial (cruce del umbral). Es el punto de partida de un periplo de descubrimiento, menos geográfico que interior, en el que se irán develando oscuros resortes de la subjetividad del protagonista junto con los contornos de un paisaje desregionalizado, hipótesis de lectura que abordaremos en el próximo apartado.

En la medida de su transcurrir, la historia se va internando en polos antagónicos que oscilan entre la realidad y la fantasía, lo diurno y lo nocturno, el sueño y la vigilia, con la incidencia de elementos de indudable valor semántico que tienden a despojar la escritura de todo atisbo costumbrista o anecdótico.

Esto aparece con indudable vigor cuando el protagonista narra sus vivencias en tierra de los colastiné, singular metáfora del descenso a lo elemental y primigenio –“*había yo vivido durante diez años, sin darme cuenta, en la vecindad del paraíso...en la carne de esos hombres había todavía vestigios del barro primero*”- que subyace en la hondura de la condición humana. La memoria vuelve tozudamente sobre esas escenas descritas sin pintoresquismos en la que los indígenas devoran carne humana, beben grandes cantidades de alcohol y por último se lanzan a la ardiente ceremonia dionisiaca, que a veces concluye en mutilación y muerte; rito iniciático, en suma, que les hacía tocar fondo para emerger llenos de desdichas y recomenzar el ciclo vital.

En esos diez años de delirio en los que el héroe transmutó “*de piedra blanca en arcilla inmutable*” se produjo el amoldamiento a una realidad que no dejará evidencia sino en su conciencia de carenciado. Todo lo demás pudo haber sido, para el anciano memorioso, un largo sueño de alguien que hubiese deambulado “incierto” y “confuso” en un espacio donde “*nadie existía ni había existido nunca*”.

Ese registro sueño/realidad marca la subversión de un género que inicialmente podríamos haber atribuido o identificado con la novela. Un texto que se inicia

como una epopeya pero que muy pronto abandona esa filiación para encontrar su propio rumbo narrativo: un relato que no avanza en forma lineal y directa, sino de un modo trabajoso y fragmentario, atravesado por saltos hacia atrás (a través de los recuerdos) y hacia adelante (por medio de anticipaciones y conjeturas). Esta ruptura se corresponde con el uso de recursos como la repetición, la condensación y nuevas expansiones que dotan al discurso narrativo de un aura de irrealidad. Y es aquí donde nuevamente se hace presente la narración más que la novela. Tal como lo expresa el mismo Saer:

Rompiendo el molde demasiado rígido de los géneros, de las escuelas, de los contenidos, de las supuestas técnicas que enorgullecen a tantos escritorzuelos, la narración se transforma, incesante, y son sus transformaciones las que le otorgan, a cada momento histórico, su frescura y su necesidad. (Gramuglio 1986:10)

## 1.2. *Glosa*

Por otro lado, si nos detenemos en otra de sus novelas, *Glosa* (1985) observaremos que se trata de un texto que no admite la posibilidad de una lectura ingenua ni tampoco la previsión de un relato contado según las leyes clásicas del conflicto y la resolución. Aquí nuevamente aparece como referencia obligada el nombre de Macedonio Fernández, quien plantea, en *Museo de la novela de la Eterna*, la escritura de una novela sin desenlace:

De Personajes descartados puede hacerse una lista; de Lectores sólo un género descarto: el lector de desenlaces; con el procedimiento de dar sustanciado todo el relato y el final anticipadamente ya no se le verá más por aquí.

Mi táctica de novelista es: personajes sólo entrevistados, pero que tan bueno tienen lo que llega a saberles el Lector que se graban por la irritación lectriz que entre amarlos por delicados y quedar insaciados por el conocimiento incompleto o “saber a medias”, obran en su memoria dos fijadores nemónicos

(no hay memoria sin afectividad, sea irritación o ternura) y quedarán inolvidables. Esta explicación previa a la novela hará que el lector no se preocupe por entender las imperfecciones; leerá cómodamente así y lo trunco u oscuro no lo atarearán en entenderlo. (Macedonio Fernández 1975:77)

Volviendo a *Glosa*, podemos decir que todo en ella, hasta el mismo concepto de realidad, aparece en función de un proyecto estético que tiende, desde la creación de un lenguaje dentro de la misma lengua, a conformar una totalidad compleja en la que el juego construcción y deconstrucción de los sentidos coexiste con el descriptivismo objetual, la influencia del universo borgeano, el registro paródico de la intertextualidad. Hablar de deconstrucción de los sentidos implica hablar de una estrategia del pensamiento; la deconstrucción supone destruir la concepción según la cual un texto tiene un sentido y sólo uno, el cual una vez descubierto por los que están habilitados para ello, ya no es susceptible de ser discutido y entra a formar parte del ámbito dogmático.

En *Glosa* hay una historia vertebrada a partir del esquema viaje –que no es el tradicional y aquí volvemos nuevamente a esa ruptura con la novela-protagonizado por Leto y el Matemático, durante 55 minutos, a lo largo de veintiuna cuerdas, en una caminata durante la cual conversan sobre una fiesta a la que ninguno de los dos asistió; se encuentran con personajes –uno de ellos Tomatis, consecuente habitante de la narrativa saeriana- enfrentan contingencias diversas del trajín cotidiano y finalmente se separan. Pero no es precisamente esa marcha, plasmada en un discurso minucioso en el que se acumulan viejas y renovadas marcas del estilo de Saer, un mundo pródigo en incidencias sino una suerte de nudo de irradiación donde se apartan y convergen las diferentes líneas y registros que constituyen la totalidad del texto, al punto que un asado en Rincón a comienzos de la década del 60 se articula escriturariamente con una manifestación en París contra el último proceso militar.

No ocurren –decíamos- en este andar por la calle San Martín, acontecimientos capaces de generar intriga, de esa que está presente en la novela tradicional. Por el contrario, todo el andamiaje narrativo que a partir de ella se despliega, aparece

en función de un cosmos fragmentado y desestructurado en el que se tiende a reproducir la inefable comedia de la vida con sus memorias y sinsentidos, sus enclaves físicos y sus vaivenes temporales: *“Es si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del setenta o del setenta y uno, octubre, tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés, tal vez el veintitrés de octubre de mil novecientos setenta y uno, pongamos, que más da”* (Saer 1985:13)

Esa manera casi displicente e impasible con que se abre el relato es indicio de un universo estructural que produce en el lector una rara sensación de extrañamiento, de ajenidad y le impide identificarse con las vicisitudes y el destino de los personajes.

El signo trágico que impregnó la existencia de Leto –la difícil relación con sus padres o su implacable opción final-, los desencuentros existenciales del Matemático o la náusea metafísica de Tomatis, distan de conmovernos. Más aún la referencia al pasado reciente que nos desangró a los argentinos, son nudos secuenciales que juegan dialécticamente en la totalidad del discurso, útiles para consolidar el proyecto textual del autor –tendiente a esa indefinición genérica- o para penetrar en lo que él llama “selva virgen de lo real”, pero no como medio de conocimiento interpretativo y crítico del contexto a la manera del regionalismo, hipótesis de lectura que desarrollaremos más adelante, sino como una marca de ese estilo propio y particular presente, fundamentalmente, en los textos pertenecientes a la tercera etapa de su producción literaria.

“Glosa”, dicen los diccionarios, es la explicación de un texto difícil, pero es también la variación poética sobre un tema. Ambas dimensiones semánticas se fusionan en la novela: la novela se encarga de “glosar” las persistentes obsesiones del autor:

Mi última novela tiene un título que es *Glosa*. En él ya está implícita la significación de glosa, un género poético muy preciso y muy codificado. Y la novela, de algún modo, con cinco o seis versos que aparecen como epígrafe, opera como un sistema de reincorporación del sentido de ese poema diseminado en el texto. Igual a aquél con el que opera la glosa, es decir, una

cuarteta que después es retomada en décimas, uno de cuyos versos, el último, es la repetición de cada uno de los versos de la cuarteta. Estos son, más o menos, los escarceos amorosos, a veces no correspondidos, entre mi prosa narrativa y la lírica. (Piglia/Saer 1990:12)

El poema colocado en el epígrafe y retomado en dos momentos del transcurrir de la novela, sintetiza, en su pluralidad significativa, una de las disyuntivas capitales del autor: “*En uno que se moría/ mi propia muerte no vi/ pero en fiebre y geometría/ se me fue pasando el día/ y ahora me velan a mí*”, entre la “fiebre” y la “geometría”, Saer pareciera decidirse por la geometría que rige el dominio de las formas en detrimento de la unicidad convocante del mensaje.

La narración subraya, casi hasta lo grotesco, las mediaciones insalvables entre esa experiencia ajena –la fiesta de Jorge Washington Noriega- y el intento de recuperarla mediante un relato que se va construyendo a partir de fragmentos y de conjeturas; fragmentos que por otra parte impiden dar un cierre definitivo al relato. Tal como lo quería Macedonio Fernández se convierte en una novela sin desenlace.

### 1.3. *La pesquisa*

Finalmente, en su novela *La pesquisa* (1994) incursiona en el género policial de una manera muy particular, presente, por otra parte, en *Nadie nada nunca* (1980) y en *Cicatrices* (1969), juego intelectual con *El largo adiós* de Raymond Chandler.

En el caso de *La pesquisa*, aparece la teoría del “doble argumento” de Ricardo Piglia –a quien dedica la novela- “*un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario*” (Piglia 1986:84)

Por otra parte, el rigor en la escritura, la dilatación y la repetición incesante, producen lo que llamaremos un efecto de alcance imaginario, quizás, pero radicado en lo verbal: la morosidad exasperada en el detalle, en la impresión que el detalle produce en los sentidos y la delectación morosa respecto de la

materialidad de las palabras, en relación con lo cual, la prosa de Saer puede ser pensada en parentesco con el discurso poético, o incluso definida como prosa poética o como poesía.

Se trata, en consecuencia, de una desconfianza radical en la representación que, lejos de dar lugar al silencio o al cierre del relato tras cada una de sus constataciones, funciona como motivación o pretexto para la “corrección”, entendida como constante reelaboración de lo que ha sido construido como escritura. En este sentido, no olvidemos que en la poesía las repeticiones tienen un efecto autorreferencial, es decir, limitan en extremo la remisión a lo dicho o representado y concentran la lectura en la propia enunciación, en el texto mismo.

A propósito de los géneros literarios, en *La narración-objeto* (1999), el escritor sostiene que su relación con la novela policial se remonta a su infancia pero hay una fecha clave en ese recorrido y es el año 1964, cuando leyó *El largo adiós* de Raymond Chandler, “*el más grande autor de novelas policiales del siglo XX*” (Saer 1999:158):

[...] mi última convicción es que la novela negra está definitivamente muerta. El “policial metafísico” que nos anuncian tan previsible contratapas es un género trasnochado como el soneto modernista. Esto no significa que no puedan escribirse novelas policiales [...] el placer de escribir debía adaptarse en primer lugar a mi propia “manera” narrativa, y en segundo término, a partir de la crisis evidente del género, buscar alguna otra forma de relato policial para la materia que tenía entre manos.

Más adelante, el autor-ensayista propone una vuelta a los orígenes del género, no para parodiarlos sino para tomarlos como punto de partida y avanzar a partir de ellos en su propia dirección. Esto es básicamente lo que Saer intentó hacer en *La pesquisa*, una novela que se distancia notablemente del policial clásico y por consiguiente, de esa noción de novela que culmina en el siglo XIX.

El autor es contundente al afirmar:

Yo creo que la práctica ingenua de un género, sin plantearse su carácter relativo, es siempre menos fecunda que su utilización consciente y renovadora. Esto que es válido para la novela policial, lo es también para la epopeya o para cualquier otro género. Detrás de la aparente inmutabilidad de los géneros tradicionales, hay un mar de fondo en constante transformación. (Saer 1999:160)

El mismo Saer declara que entre sus viejos proyectos se encuentra el de escribir una novela en verso y que esta misma intención se encuentra en alguno de sus relatos:

Creo haber tratado de incorporar relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética (poética en el sentido de poesía como género), y las leyes de organización de la prosa, repeticiones, construcción rítmica y producción de versos en los textos en prosa, búsqueda (por momentos) de nudos en los cuales el nivel denotativo persiste. (Piglia/Saer 1990:12)

En esa anulación de los géneros se incluye, además, una anulación de los límites entre las artes que acentúa, en su prosa, la vocación musical y, en sus descripciones, la aspiración pictórica.

Este rasgo de afinidad que Saer establece entre praxis poética, pintura y música, se da en cuanto al modelo subyacente en las tres, o sea, la aspiración a la forma pura y cuya manifestación en el texto literario estaría en el ritmo, las repeticiones, la reaparición de sus temas, su entrelazamiento y desarrollo. Le dice a Gérard de Cortanze:

Personalmente escucho mucha música, y frecuentemente su perfección formal despierta en mí la nostalgia de un relato que sea forma pura, a lo cual tiende, sin duda, *El limonero real* que, hacia el final, busca desprenderse de los acontecimientos para desenvolverse poco a poco en forma pura. (Saer 1988:43)

En relación con la pintura, afirma su interés en la retrospectiva de un pintor “*para tratar de percibir a través de la evolución de las formas, el fundamento de su búsqueda [...] la perseverancia de una lógica de las formas, desinteresada y solitaria, que muestra con precisión y rigor la vía que lleva al artista a sus imágenes irrefutables [...]*” (Saer 1988:44)

Es interesante mostrar con algunos ejemplos lo dicho. En la introducción a los cuentos de *En la zona* (1957-[2001]), Saer anuncia el propósito de lograr un “*mínimo nivel rítmico y verbal admisible como literatura*” (2001:421). En “Un caso de ignorancia” se puntúa la narración con un sintagma que se repite con variaciones –“*si él lo hubiera advertido/sabido*”- (2001:423-424), lo que no sólo concede ritmo a la prosa sino que también significa la imprevisibilidad de lo real y, paradójicamente, su determinismo.

En *El limonero real* (1974), la frase “*Amanece y ya está con los ojos abiertos*”, preside los nueve segmentos narrativos que conforman el texto.

En *Nadie nada nunca* (1980), al igual que en *El limonero real*, hay una serie de sintagmas que se repiten –“*no hay al principio, nada. Nada*”-, con variaciones.

Ya fuera de la ficción pero también mostrando esa hibridez genérica, es importante mencionar *El río sin orillas*.

#### 1.4. *El río sin orillas*

En esta obra se conjuga autobiografía, ensayo, historia nacional y crítica literaria, viñetas narrativas y descriptivas, en un texto que el mismo Saer califica de híbrido, sin género definido y del que existe una tradición constante en la literatura argentina:

[...] De ahí que en este libro haya un poco de todo, como cuando abrimos el cajón de un mueble viejo y encontramos, entremezcladas, reliquias que se asocian al placer o a la desdicha [...] abro el cajón, lo vuelco sobre la mesa, y me pongo a buscar y examinar los residuos más sugestivos, para organizarlos después con un orden propio, que no es el del reportaje, ni del estudio, ni el

de la autobiografía, sino el que me parece más cercano a mis afectos y a mis inclinaciones artísticas: un híbrido sin género definido, del que existe, me parece, una tradición constante en la literatura argentina, o en mi modo de interpretarla (Saer 1991:18)

Respecto de nuestra hipótesis de lectura –la anulación tradicional de género- y a propósito de *El río sin orillas*, la profesora Isabel Molinas ( 2001:57) nos dice:

La primera edición del texto aparece en 1991, como un libro escrito a pedido en el marco de un proyecto editorial que incluye otros relatos de escritores de distinta nacionalidad sobre ríos del mundo. Más allá de la contingencia editorial y las reticencias de Saer con respecto a ciertos textos narrativos testimoniales, la obra se integraría en el sistema literario desde la adopción de marcas características de género de no ficción. Al respecto, Saer afirma que pese a sus dudas acerca de la veracidad de lo que cuenta, en el libro no hay un solo hecho voluntariamente ficticio. No obstante, lo que tenemos para la lectura es un texto de difícil clasificación, donde poesía, ciencia, historia y política se articulan desde la contrastación irónica con aquellos primeros relatos y con un saber y un decir “populares” sobre estas tierras.

En el mismo trabajo, Isabel Molinas sostiene que la instalación de lo testimonial en lo literario supone cierto conflicto que Saer logra resolver escribiendo una crónica, cuyo tema no es el río sino la literatura. Esta cuestión es abordada especialmente por la profesora Nora González (2001:11), quien al hablar de *El río sin orillas* de Saer y *Contravida* de Roa Bastos sostiene:

En ambos textos, el discurso argumentativo irrumpe en el discurso cronístico de uno y en el novelado del otro. Abundan los enunciados en los que la mirada se vuelve sobre la praxis de la escritura que abre paso a la teorización sobre el oficio de escribir, sobre la palabra, sobre las historias que se vuelven a contar. Citamos como ejemplo precedente *El Quijote* y obras de Borges.

Veamos entonces cómo las reflexiones sobre la escritura, el papel del lector y la relación entre las palabras y las cosas son una constante en *El río sin orillas*:

Venía diciendo que este libro es fruto de un encargo: aunque no me hayan encomendado escribir sobre el Tíber, el Volga o el Zambeze, limitando mi posible legitimidad al río de la Plata, más de un lector riguroso fruncirá el entrecejo con el fin de denotar, con clasicismo gestual un escepticismo razonable. Yo mismo he compartido ese escepticismo en las primeras etapas de este trabajo a causa, me parece, de dos razones principales: la primera dictada superficialmente por mi modestia, que me hacía sentir incapaz de abordar un género nuevo, algunas de cuyas leyes me eran impuestas desde el exterior; la segunda, por mi soberbia, ya que, concibiéndome a mí mismo como artista libre, podía parecerme insultante tener que plegarse a los designios de un editor. (Saer 1991:20)

Estos rodeos tienen como objetivo facilitar la confesión siguiente: aparte de su prescindencia de todo elemento de ficción voluntaria, me gustaría que este libro no se distinga en nada de los que ya he escrito, de narrativa o de poesía, sobre todo porque, al igual que ellos, no se dirige a ningún lector en particular, ni especialista ni lego, ni argentino ni europeo. (Saer 1991:22)

Muchas palabras para nombrar la misma cosa, o una palabra específica para cada uno de los aspectos infinitos de la infinitud de cosas, tales son las dificultades que presenta el acto de escribir [...] (Saer 1991:38)

Más de un lector se estará preguntando a qué viene, en pleno relato histórico, esta digresión autobiográfica. De más está decir que, habituado a denostar, por principio, toda autobiografía, o a clasificarla, sin muchos miramientos, en el rubro literatura de imaginación, yo mismo, en su lugar, hubiese hecho la misma pregunta, pero el hecho de haber nacido unos pocos siglos más tarde, casi enfrente del fuerte de Sancti Spiritus erigido por Gaboto, me permite en tanto observador privilegiado, apoyar con datos empíricos lo que salta a la

vista de los relatos históricos: que en las primeras décadas, por no decir en el primer siglo de la conquista, todo el mundo estaba de paso por el río de la Plata...(Saer 1991:59)

Como es sabido que la naturaleza imita al arte, no es improbable que después del florecimiento de la literatura gauchesca (1815-1879) y del teatro popular que la sucedió, muy en boga en el campo, haya habido gauchos que se parecían a los de la literatura [...] (Saer 1991:83)

Esta larga digresión tiene como objetivo reunir en una sola mis dos categorías de lectores, idiotas y no idiotas (según la clasificación que hiciera el doctor Lacan de los destinatarios de sus lecciones intrincadas). Crear un objeto que apunte a aquello que especialistas y legos tienen en común: en eso se resume la función de la literatura. (Saer 1991:218)

A modo de conclusión podemos decir, respecto de lo genérico, que los textos de Saer se caracterizan por la destrucción/recuperación de la noción de género y la concepción de una narración que intenta abarcar en su seno la prosa, la poesía, la música y las artes plásticas; en este sentido se borran las fronteras de los géneros produciendo un macrotexto genérico en cuanto abarcativo de los diversos registros literarios.

Todos los textos ejemplificados en este capítulo están recorridos por un afán experimental, un deseo de investigar qué se puede narrar de la realidad y de qué forma es posible hacerlo. De esta manera, la anécdota pasa a un segundo plano. Su preocupación por liberar a la literatura de lo meramente anecdótico y de la estrechez del género literario tradicional, para adentrarse en las posibilidades que brinda la forma, acercan su escritura a la de un compositor de música.

2. *Segunda hipótesis de lectura: la destrucción recreación de la noción de regionalismo tradicional.*

En la misma línea que hemos trazado al comienzo de este capítulo al afirmar que uno de los principios que rigen los textos de Saer es la destrucción/recreación de la noción de género, trataremos de dar cuenta del modo en que también se subvierte el concepto de regionalismo tradicional.

Si volvemos la mirada sobre la historia de nuestra literatura nacional, observaremos que el Romanticismo puede ser considerado el origen de este proceso –la subversión del concepto de regionalismo tradicional- ya sea por considerar a la naturaleza como un hecho dinámico, desmesurado, que pesa y cae sobre el hombre marcando su destino, ya sea por su ambivalencia entre la crítica social y la idealización de ciertos sectores sociales, que la versión romántica mitigó y exaltó, rebajó y exacerbó. Recordemos, en estos aspectos, a Sarmiento (1986:24) cuando dice:

Porque cuanto más se hundén los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina y lo sume en la contemplación y en la duda [...] Así cuando la tormenta pasa, el gaucho se queda triste, pensativo, serio, y la sucesión de luz y tinieblas se continúa en su imaginación.

Pero no menos importante es señalar el hito que marcó el Modernismo en la historia de la reformulación del regionalismo latinoamericano, al romper las fronteras de la comarca como pensaba Rubén Darío, y situarse de una vez por todas en una posición moderna, es decir, actual. El Modernismo rechaza el paisaje decorativo, pintoresquista, local, comarcano como si le abriera las fronteras a los confines del universo. Esta actitud es la misma que asume Jorge Luis Borges (1974:271) en “El escritor argentino y la tradición”:

El culto argentino del color local es un reciente culto que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo. He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele prescindir del color local [...]

En la dirección trazada por el Modernismo latinoamericano, la idea de Borges y también de Juan José Saer acerca del derecho que todo escritor argentino tiene a la cultura universal, encuentra otro atajo por donde resolver el conflicto que comporta inscribirse en lo regional. En el ensayo antes nombrado, Borges (274) concluye:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los demás temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.

Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos también, buenos o tolerables escritores.

El carácter lábil de entrar y salir de una cultura permite poner en contacto directo el adentro de ella con su afuera. En este sentido ambos escritores plantean la cuestión en términos espaciales, lo cual hace posible la descripción del conflicto a partir de la confrontación de las culturas de las regiones con las culturas extranjeras y como una manera de zanjar lo más retrógrado del regionalismo, esto es, el pintoresquismo y el color local. Esta confrontación es una operación de lectura: leer el universo desde la región es una apropiación que desregionaliza pero sin renunciar al alma misma de lo regional.

En este sentido, es el propio Saer quien dice:

Creo que la concepción de la literatura regional es una concepción pobre de la literatura. Pero no porque la literatura regional no sea buena. Hay escritores regionales que leo con muchísimo placer. Pero los leo para verificar cosas que no sé, que me gustaría saber. Para informarme. Para saber cómo hablan en determinada región, para conocer cómo se nombran los pelajes de los caballos, por ejemplo. En este sentido es de gran utilidad [...] creo que la buena literatura es vertical. Un escritor, cuando construye su obra, ocupa el centro del universo [...] Si un escritor se define como regional está, de antemano, impidiéndose tratar y observar cosas del vasto mundo que lo rodea. Si se autodefine como regional, se va a ocupar solamente de la región. ¿Por qué limitarse antes de empezar? (Piglia/Saer 1990:65)

Desde esta perspectiva, la elección de Juan José Saer no es fortuita, responde por un lado a la tradición argentina –en la estela de Sarmiento, para quien el paisaje era el entredicho de la cultura: “*El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión* [...] (pág. 49), la llanura sin límites, cuyo signo maléfico residía precisamente en su carácter ilimitado- y por otro, a sus propias exigencias en tanto escritor. La transformación del paisaje que efectúa implica la idea de construcción, de edificación imaginaria. Desde este punto de vista, el color local y su versión pintoresquista, aparecen como el lugar natal o el lugar de su infancia, como el regreso constante a una región que es, a su vez, espacio de interlocución y de diálogo:

[...] pero el sabor del mundo, dulce o amargo, lo experimenté primero en estas regiones, que son mi referencia empírica y le dan a todo lo vivido después de haberme ido de ellas, la mundanidad de un tanteo comparativo. A pesar de su superioridad cultural, económica y técnica, después de veintidós años, Europa sigue siendo para mí un continente vagamente irreal, del que se me

escapan un poco, tanto los actos como las intenciones que los dirigen. (Saer 1991:17)

La literatura de Saer es lúcida en los dos sentidos del término: consciente de sí misma e intensamente luminosa; luminosidad que por otra parte está enfrentada siempre a la adyacencia de las sombras. Este juego constante entre la luz y sus metaforizaciones, que la acrecientan o la opacan, que la vuelven nitidez o mancha, es en realidad el juego que sostiene, por un lado, la descripción natural del paisaje en la obra y, por otro, la dimensión del paisaje cultural de la obra. Del primero es posible leer las correspondencias referenciales y del segundo, el modo particular con que Saer las reelabora a lo largo de sus textos. Por esta razón, la construcción del espacio literario se lleva a cabo bajo el signo de la interrogación que no se clausura nunca y cuestiona siempre. De hecho son los mismos textos del escritor, que se plantean esta pregunta, tal como puede leerse en “Discusión sobre el término zona” incluido en *La mayor* (2001:185):

La discusión comienza cuando Garay dice que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona [...] Lescano sigue la trayectoria de la bolita gris con la mirada, y dice entonces que no hay regiones, o que es más bien difícil precisar el límite de una región. Y explica: ¿Dónde empieza la costa? En ninguna parte. No hay ningún punto preciso en el que se pueda decir que empiece la costa. Pongamos por ejemplo dos regiones: la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias [...] por lo tanto, no hay zonas. No entiendo, termina Lescano, cómo se puede ser fiel a una región si no hay regiones. No comparto, dice Garay.

Quedan expuestas aquí dos posiciones enfrentadas entre Lescano y Pichón Garay acerca de si hay o no región y, si la hubiera, la imposibilidad de una demarcación precisa. El desacuerdo entre ambos personajes, además de la

construcción ficcional que, a lo largo de toda su obra se volverá una saga –y Pichón Garay uno de sus narradores más importantes-, podríamos decir que simboliza, además, el discurso literario dentro de la literatura, hipótesis de lectura que retomaremos en el próximo capítulo.

De esta manera se reformula el mapa de la literatura argentina, en el sentido de que se imponen otros límites, otra configuración, o se produce una relectura ya que más que reivindicar el lugar propio –el gesto de la literatura regionalista tradicional- se lo ve y se lo lee desde otro lugar.

Toda la saga de Pichón Garay, en su doble aspecto de narrador y de personaje, permite leer, como ficción, lo que también atañe a las condiciones de Saer como autor. Garay es el nombre de un fundador y este gesto lo emparenta con *“aquellos escritores que, tanto en la tradición latinoamericana como en la universal –como ocurre con William Faulkner y su Yoknapatawpha, Juan Rulfo y su Comala, Gabriel García Márquez y su Macondo, Juan Carlos Onetti y su Santa María-, hacen de la región la posibilidad de la fundación: una región de la literatura”*, sostiene Jorgelina Corbatta (2005:43)

En un trabajo pionero, María Teresa Gramuglio (1986) nos dice que la poética de este escritor, sostenida desde su primer libro, se aleja de todo regionalismo para centrarse en la construcción de la *zona* a partir de cuatro rasgos esenciales. Ellos son: la remisión a Santa Fe y sus alrededores como anclaje de la invención de un espacio imaginario; el descentramiento, en el sistema literario argentino, de Buenos Aires como centro geográfico; su vinculación específica con la tradición de la fundación literaria de espacios y, por último, la configuración de un mundo narrativo como reservorio de experiencias y de recuerdos.

Ahora bien, si el regionalismo suele interpretarse en términos de color local, pintoresquismo, valoraciones costumbristas y telúricas y la representación naturalista del habla, cabría preguntarnos si realmente todos los textos de Saer escapan a esta noción. Definido de este modo el regionalismo, la de Saer es,

evidentemente, una literatura que rebasa los límites impuestos por este concepto. Al respecto, según la opinión de Ricardo Piglia:

La obra de Saer expone en estado puro la tensión entre la tradición local y cultura mundial que define gran parte de la literatura contemporánea. La escritura está localizada más allá de la nación, pero a veces se encuentra con precisión en un ámbito claramente definido. El Dublin de Joyce, el Piamonte de Cesare Pavese, el Salzburgo de Bernhard, la provincia de Santa Fe de Saer: a partir de ese espacio local la nación es vista como un territorio extraño, tierra ocupada por la cultura oficial. El artista resiste en su zona, establece un vínculo directo entre su región y la cultura mundial. (Piglia/Saer 1990:35-36)

Podríamos hacer extensiva a Saer la atractiva y elocuente noción con que Beatriz Sarlo (1996) pensó el caso de Juan L. Ortiz, o sea, como *un regionalismo no regionalista* y relacionar la poética de Juan L. Ortiz con la de Saer, en el doble movimiento que implica, por un lado, la liberación de la provincia de la literatura regional y, por el otro, la invención de un territorio propio.

Este regionalismo no regionalista consistiría en una poesía que carece de atributos costumbristas y folklóricos, tanto en el léxico como en el tono. El mismo Saer al escribir el prólogo a las obras de Juan L. Ortiz sostiene:

Del mismo modo que los antecedentes de Mastronardi debemos buscarlos en la poesía francesa y no en los alrededores de Gualeguay, podemos decir que el paisaje, que ocupa un lugar eminente en la poesía de Juan, no es la consecuencia de un determinismo geográfico o regional, sino una proyección de su percepción del mundo y de su concepción de poesía: esa concepción es de índole materialista, no en el sentido de una noción que se opone a espiritualismo [...] sino de deslumbramiento ante la proliferación enigmática de materia que llamamos mundo. (Saer 1999:85-86)

El mundo es también para Saer una construcción del sujeto, es el producto de una percepción que, aunque viciada, constituye el único medio de acceder a lo real. Saer habla aquí de erróneo: “*todo es, necesariamente, no falso, sino erróneo, lo que equivale decir, indirectamente propio del sujeto*” (Saer 1999:150)

Para evitar, o al menos para reducir ese error al mínimo, Saer propone despojarse de toda ilusión, aceptar la desnudez y la oscuridad como condiciones previas a toda formulación. Encontramos aquí una deliberada contraposición de la imagen del filósofo en la caverna platónica quien, viniendo del exterior, trataba de comunicar a los otros la experiencia de su contacto con la luz de las ideas, es decir, de la verdadera realidad.

De acuerdo con lo que venimos diciendo, está claro que Saer aparece totalmente ajeno no sólo al regionalismo tradicional sino también a la confianza en la capacidad de reproducir y/o captar fielmente la realidad.

Este regionalismo no regionalista propuesto por Beatriz Sarlo no implica el sentido ilusoriamente totalizador con el que Mateo Booz titula y, a la vez, resume su obra quizás más importante, *Santa Fe, mi país*. En este caso, la aposición “mi país” instauro una equivalencia que diluirá sin más lo que Saer coloca en el centro de su escritura y que es el pasaje de la región al mundo, de una provincia a una cosmópolis, de un lugar natal como lugar de pertenencia a otro que los textos mismos denominan extranjero, constituido casi como un afuera del lugar propio. Se trata de un desplazamiento, un trayecto que deja huellas en la escritura, o mejor dicho, la escritura es la obsesiva vuelta sobre estas huellas en la memoria heredada de la lengua. Huellas que serán nombradas, en diversas fases de su obra, como *pesquisas, cicatrices, manchas, lo imborrable*, es decir, núcleos irreductibles que las palabras sitúan más allá de la lengua en el terreno de la escritura.

Este concepto de pasaje se asemeja bastante al que Tolstoi planteó, casi como una alegoría de lectura, por la cual se puede traducir “aldea” por “universo”, es

decir, no el reconocimiento del detalle típico sino de un sentido de verdades universales.

Lo que es válido para un lugar es válido para el espacio entero, y ya sabemos que si el todo contiene a la parte, la parte a su vez contiene el todo [...] cada lugar fragmentario pero único del mundo lo encarna en su totalidad, de modo que para el joven Parra su ciudad natal era la síntesis del universo cuya enigmática complejidad él había tratado de desentrañar con la ayuda de lecturas frenéticas y desordenadas... (Saer 1997:173)

Por otro lado el título de Booz deja al descubierto lo que Saer intenta superar. El regionalismo como un absoluto, falsamente yuxtapuesto, como una borradura del tránsito del terruño al país, sintetizado en una unidad absoluta.

El paisaje, en los textos de Saer, puede ser definido como geografía de la escritura y no como escritura de la geografía. Es un espacio construido, cultural, una recomposición diseñada a través de la proximidad distanciada y la distancia próxima. Este espacio no aparece descripto, como en la literatura regionalista, desde la mera proximidad que se diluye ante la diversidad y la indeterminación del mundo. Lo que Saer critica del regionalismo es, precisamente, que el lector no se encuentre consigo mismo, que pierda la oportunidad de reconocer la experiencia propia y singular. El espacio físico y cultural al que siempre retorna es la “región no regionalista”.

Saer reinventa la región en tanto que la funda: la fundación mítica de la ciudad que, si en Borges son las orillas, en Saer, en cambio, se trata de *la otra orilla*: el litoral o la costa. En este sentido, bien caben para el escritor santafesino, las palabras que Beatriz Sarlo (1996:17) utiliza para caracterizar la obra de Borges:

Desde la periferia, imagina una relación no dependiente respecto de la literatura extranjera, y está en condiciones de descubrir el “tono” rioplatense porque no se siente un extraño entre los libros ingleses o franceses. Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética [...] Borges es el escritor de las orillas, un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes.

Santa Fe funciona como el centro geográfico de su escritura pero no sólo la ciudad sino también sus alrededores, las ciudades vecinas, la llanura, las calles y toda la familia de espacios que conforman una constelación minuciosa: el patio de adelante, el de atrás, el fondo, el quincho, las piezas, las quintas, las islas, los islotes, como si esta sintaxis espacial tomara la forma, en la escritura, de un delta con sus afluentes y funcionara como vasos comunicantes. El río, a su vez, podría funcionar como metáfora de la escritura, al igual que en su admirado amigo, el poeta Juan L. Ortiz (1970):

Me has sorprendido, diciéndome amigo,  
que “mi poesía”  
debe parecerse al río que no terminaré nunca, nunca de  
decir...

Oh, si ella  
se pareciese a aquel casi pensamiento que accede  
hasta latir  
en un amanecer, se dijera, de abanico,  
con el salmón del Ibicuy...  
sobre su muerte, así  
abriendo al remontarlo, o poco menos, las aletas del día...

Efecto de escritura que podríamos ejemplificar en múltiples textos de Juan José Saer (1997:77) , como los siguientes:

Cruzando el gran río en varias horas de navegación, ya la había visitado tres o cuatro veces en compañía de mi padre, diez o quince años antes, viniendo desde la Bajada Grande del Paraná, más allá de la red atormentada de islas y riachos que separan, a algunas lenguas de distancia, las dos orillas principales. Como mi lugar natal era un caserío exiguo amontonado en la cima de la barranca que dominaba el río, a cada visita la ciudad me parecía grande, agitada y colorida, y sus habitantes personas distinguidas, bien instaladas en el mundo y entregadas todo el tiempo a ocupaciones importantes, pero ahora que volvía después de tantos años, habiendo hecho un rodeo por Madrid, Londres, París y aun Buenos Aires, mi mirada, ante la que tantas verdaderas ciudades habían desfilado, la reducía a sus justas proporciones; y como suele ocurrir con todo, la ciudad de la que me había quedado una imagen invariable en la memoria, había ido achicándose en la realidad, como si las cosas exteriores viviesen a la vez en varias dimensiones diferentes.

[...] la habitual crecida de invierno de esos ríos que bajan hacia el sur, en general muy grande, vino ese año insidiosa, bárbara y desmesurada. Insidiosa porque de hora en hora, de minuto en minuto, durante meses, sus aguas iban subiendo de nivel y cubriendo poco a poco, de un modo imperceptible, cada vez más lejos de las orillas habituales, las tierras costeras; bárbara porque, a pesar de su crecimiento subrepticio, alguna subida brusca, desbordando los límites de las tierras anegadas, sumergía de golpe, arrasando todo a su paso, un vasto territorio, y también porque, modificando la vida originaria de las tierras generalmente secas, y desplazando hasta la exageración las orillas, trastocaba las costumbres, el arraigo y el vivir entero de hombres, animales y plantas, arrancándolos con violencia de su lugar habitual y dispersándolos hasta depositarlos, con anacronismo salvaje, en los rincones más inesperados de la región; y desmesurada porque, en razón de ese crecimiento largo y constante, el agua enturbiada por los nuevos suelos que irrigaba a su paso, adquiriendo un color incierto que según los lugares podía ser amarillo

sulfuroso, marrón rojizo o negruzco atravesado de filamentos verdosos, fue ganando las tierras en dirección oeste ...(128)

La costa era una estrecha franja de arena blanca, hecha también como de materia lunar, y matas de pasto ralo. A un metro de la costa, el río se volvía considerablemente profundo. Domingo colgó el farol en la rama de un sauce caído sobre la corriente, el árbol tenía mucha raíz afuera y su tenue fronda era atravesada por la claridad cálida de la luna. Sobre el río flotaba un reflejo fluctuante, quebradizo... (Saer 2001:345)

No he tenido, en meses, del agua, ninguna impresión violenta, sino más bien, y más todavía cuando el hábito de la creciente se instaló entre nosotros, de discreción, de placidez, de silencio [...] mis pies flexionados, se adhieren firmes al asfalto y me yergo para contemplar el agua que cubre, rojiza, la calle ancha, derecha, a cuyos costados, las casas abandonadas, de material o de adobe, nítidas en el sol todavía alto, están sumergidas hasta la mitad en el agua. El sol de las cuatro, pálido, destella débil en el cielo verdoso... (165)

Enrique Foffani y Adriana Manzini (2000:275) afirman que en Saer la pasión descriptiva tiene lugar en la escritura y no en la superficie referencial. La lengua literaria sostiene el paisaje y la escritura lo inventa. Al escribir el describir se entrega, por lo tanto, a la pasión por inventar, no por inventariar como lo haría el regionalismo sino que hace de la descripción una inscripción en la memoria del que la escribe: la luminosidad rosada del lapacho, las flores blancas del limonero real, las bolillas verdes del paraíso, los girasoles amarillos, los campos de lino, el cambiante color del río verde y celeste de Juanele -Juan L. Ortiz- y la lista se extendería hasta el infinito. Dicen Foffani y Manzini que esta particularidad en el decir de Juan José Saer hace que *“la descripción se constituya como ‘su arte de amar’, así como la poesía, paradójicamente, sea ‘su arte de narrar’, de lo cual se deduciría que la narración sería ‘su arte de poetizar’”*

Veamos cómo esta idea de que la escritura impone la realidad y no a la inversa, aparece como constante en los textos del escritor:

A medida que se alejaban del asfalto, la llanura se iba volviendo más desierta y más silenciosa [...] el disco rojo del sol, enorme y llameante, flotando no lejos del horizonte, parecía estar esperándolos con la intención de impedirles seguir avanzando [...] Las nubes que se arremolinaban en la altura no interceptaban el disco rojo vivo, como si inmóviles y asumiendo las formas más diversas, se hubiesen apartado igual que cortesanos respetuosos para no ocultar, con sus manos fofas y toscas, la perfección circular y ardiente de su presencia misteriosa [...] En el otoño, ya avanzado, los campos de maíz parecían runas, con los tallos quebrados y grisáceos y las hojas color beige desgredadas, resecas y colgantes, sugiriendo un ejército innumerable y fijo ...

(Saer 2001:58-59)

Tales son mis pensamientos tenues cuando me paseo por las calles, tan polvorientas como las de la luna, pero en las que mis huellas se desvanecen, fugitivas, casi en el mismo momento en que las imprimo, de mi pueblo natal [...] o como el enigma de que haya plantas por ejemplo, de que haya una planta a la que le dicen ligustro y que, cuando florece, despida ese olor, y que cuando se la huele, es el universo entero lo que se huele, la flor presente del ligustro, las flores ya marchitas desde tiempos inmemoriales, y las infinitas por venir, pero también las constelaciones más lejanas, activas o extintas desde millones de años atrás, todo, el instante y la eternidad ...(45)

Habían podido instalarse en la terraza porque Tomatis tuvo la precaución de regar las baldosas rojizas para refrescarlas, cuando había todavía mucha luz aunque, a causa de que el sol ya estaba demasiado cerca del horizonte – siempre en la llanura se lo ve ir hundiéndose gradualmente en él, hasta desaparecer- ya no castigaba tanto las cosas. (149)

El restaurant de nombre “El dorado”, del otro lado del puente colgante, sobre el camino de la costa en rigor, un cubículo desperejo de lata, dividido en dos por un tabique de madera, con una galería de madera que da sobre el camino

y un patio trasero lleno de árboles, separado del río por una baranda de troncos. Después de la baranda viene un declive abrupto, la barranca, y en seguida, el río. En la otra orilla, casas elevadas sobre pilares de madera dan sus fachadas frágiles al agua. (184)

El sol de los días de abril no declina, adelgaza. Salimos a caminar después de comer, tranquilos, evitando la sombra fría y parándonos a cada rato a mirar una fronda amarilla, el ornamento de una fachada [...] son siestas de estatuas y de sol fino [...] Pasamos por la plaza de las palomas, vamos a la costanera, nos inclinamos sobre la baranda, miramos el río. Calculo que a esa hora se achatan y se despliegan las ciudades [...] Más refinada, la luz solar –a una hora precisa-, polvorienta, es suave y omnipresente...(189-190)

Así que me instalé en la saliente reducida y me puse a contemplar el río, la superficie lisa, sin una sola arruga, y, como decía hace un momento, incolora y vacía; no se veía, en toda la planicie, un solo barco, una sola vela, una canoa, una isla, nada, ninguna otra cosa aparte de agua y cielo, *a guisa*, como diría el padre Cattáneo, *de un vastísimo mar*. Un calificativo frecuente para designarlo, forjado o quizás inmortalizado por el escritor Eduardo Mallea, y que se impone de inmediato a la mente, es el de *inmóvil*. (Saer 1991:30)

La descripción, entonces, no vuelve a caer en el lugar común de la literatura regionalista: ya no hay color local sino un lugar imaginario para el color. La escritura sobre la región se vuelve región de los recuerdos: *“Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior”*, dirá, Juan José Saer en “La mayor” (1976 [20001]:129)

Juan José Saer se distancia de la idea de una literatura regionalista ya que, desde el principio y a pesar de que la crítica signó su narrativa breve con esa etiqueta, las huellas de un proyecto amplio y universal, alejado de todo atisbo pintoresquista, estuvieron presentes en su obra. Concentrado en una zona, el litoral santafesino, produce una literatura que no es regionalista: por un lado

demuestra sus elecciones de lectura a través de un vasto sistema intertextual, por otro, define su poética en relación con sus ideas de escritor, de literatura y de nación y de este modo funda también, su propio espacio de circulación y de producción textual.

Como dice Luis Gregorich en *Historia de la Literatura argentina* (1976:1332) llegaban los años 60 y el panorama literario se definía por dos corrientes bien marcadas, una de temática nacional, orientada hacia el contexto, y la otra, con un cuidadoso trabajo formal, instauraba dentro de la ficción un espacio teórico permanente ocupado por la reflexión acerca del propio proceso escriturario:

Si lo fundamental de la actitud artística y artesanal de los narradores de 1955 consiste en un desprecio casi sistemático de la literatura “bien hecha” y en la búsqueda de una asunción total del compromiso político y social, los novelistas y cuentistas que los suceden, se vuelven bruscamente hacia sus propias obras, para bucear en su estructura y elaborar mensajes humanos o formales que sólo implícitamente se formulan. Los experimentos con el lenguaje y la composición se multiplican, a diferencia de lo ocurrido con los componentes de la generación de 1955, casi siempre confiados en un realismo directo [...] Tal vez el carácter fragmentario de las técnicas expresivas de estos nuevos narradores, su mayor preocupación formal, su menor confianza en la representación directa e inmediata de un mensaje social y político, hacen que la mayor parte de ellos se inicien en la escritura de cuentos, y que sólo para un período posterior de su actividad se reserven la creación de la novela.

De este modo cabría la posibilidad de incluir a Saer, en la corriente que, preocupada por una literatura que se busca en sí misma y no en el contexto; ocupa un lugar, “otro”, desde la “zona”: la provincia de Santa Fe, Colastiné, el litoral argentino y produce una literatura sin posicionarse en el centro sino en su

región, que luego se convertirá, metafóricamente, en la zona de su escritura y viceversa, sin ser, desde luego, una literatura “regionalista”.

En 1964, el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, residente entonces en Buenos Aires, escribió una luminosa y esclarecedora presentación a *La lombriz*, el segundo libro de relatos de Daniel Moyano:

[...] en 1960 Daniel Moyano se ubicaba entre los valores más representativos de las últimas generaciones en la narrativa del interior; los que como Di Benedetto, Ardiles Gray, Manauta, Rodríguez, Codina, Saer, Lorenzo, Lagmanovich, J.J.Hernández, Tomás E. Martínez, Foguet y otros (algunos sin obra reunida en libro todavía), han venido intentando una renovación de las formas y estructuras tradicionales y un reajuste de sus módulos expresivos en el cuadro de conjunto de nuestra literatura de imaginación en América. Por caminos técnicos, estéticos y aun ideológicos diferentes, estos escritores entre los veinte y los cuarenta años, sin formar grupos ni escuelas, han coincidido en la preocupación común de superar las limitaciones del regionalismo, en sus formas más epidérmicas y tópicas. Bajo el signo de una conciencia crítica y artística muy aguda, se empeñan en ahondar en los valores de singularidad y trascenderlos a una dimensión más universal: en lograr, en suma, una imagen de individuo frente a sus propias circunstancias, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo (Citado por Martín Prieto 1999:343)

La observación de Roa Bastos es significativa por cuanto revela la existencia de un grupo de narradores, nacidos y criados en las provincias argentinas quienes, sin formar un movimiento, deciden, más o menos simultáneamente, revisar las convenciones del regionalismo provincial, privilegiando en sus obras el ambiente, el paisaje, los tipos, las costumbres de un determinado lugar, de una determinada región, pero, a su vez, deciden otorgar, en el relato, singular relevancia a las elecciones compositivas. Obtienen de este modo un producto que elude la pura

referencialidad, el documentalismo, el pintoresquismo, el costumbrismo, para instalarse en la tradición iniciada en la literatura argentina por Horacio Quiroga, el primero en dar dos vueltas de tuerca a la convención regionalista provincial: en lugar de apostar a una literatura solamente dirigida por la experiencia de su narrador, Quiroga reclamó, para el cuento, el artificio y la invención y, cuando efectivamente es la experiencia del autor la que aparenta sustentar su arte de narrar, Quiroga demuestra que son sus elecciones compositivas –el punto de vista del relato y la creación de personajes- las que, bajo la apariencia del color local, logran extraer de su texto una verdad.

La tarea de estos escritores, consistente en construir una poética narrativa desde el interior, fue ardua y compleja; por un lado, debieron enfrentarse a la narrativa de Buenos Aires, representada tanto por los narradores protagonistas del grupo Sur –Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, José Bianco, etc.- como por sus antagonistas –David Viñas, Andrés Rivera, Enrique Wernicke, Alfredo Varela y otros- y por otro, a las convenciones pauperizadas de la literatura regionalista del interior.

Daniel Moyano –citado por Martín Prieto 1999:344- al reflexionar sobre las vanguardias en la provincia dice:

En nuestras provincias teníamos dos horizontes visibles: por un lado, casi encima de nosotros, un folklorismo mentiroso que no compartíamos, apoyado más en el paisaje que en el hombre; por el otro, una cultura ciudadana que venía de Buenos Aires, vía radial, a la que, lo sabíamos muy bien, no pertenecíamos [...] ¿Cómo hacer para meter nuestra propia voz en la literatura nacional sin parecernos a nadie y fieles a nuestras circunstancias? Creo que esas circunstancias de desarraigo nos ayudaron a saber que no éramos ni de la Buenos Aires cosmopolita intuida por Rubén Darío, ni el rico estanciero Patoruzú diciendo “ahijuna”.

Al igual que Daniel Moyano, Juan José Saer decide instalarse en un lugar equidistante e inasimilable para las dos tendencias, acaso principales, de la

literatura argentina de esos años: el programa neo-realista, de herencia tanto boedista como arltiana y el que consolida, a partir de 1963 con la aparición de *Rayuela* de Julio Cortázar, la herencia de una *literatura de imaginación* como la llamó Roa Bastos.

3. *Tercera hipótesis de lectura: cuando la literatura habla de la literatura o la presencia de personajes escritores.*

Del mismo modo que cuando se problematiza la noción de género Saer recurre a Borges, nuevamente aquí es la referencia obligada al hablar de discurso literario en el interior del mismo texto. Con respecto a la causa de inclusión de estos personajes –escritores u otros personajes próximos a la actividad literaria- Juan José Saer expresa que obedece a diversos motivos, entre los cuales podrían mencionarse:

[...] si utilizo escritores es para darle apoyo empírico al sistema de representación realista. Como Melville o Conrad, que fueron marinos, introducen en sus libros un gran porcentaje de personajes que tienen esa profesión, yo, que soy escritor, introduzco personajes que conozco mejor por razones de oficio. Pero hay que tener en cuenta que, así como los personajes de Melville o de Conrad afrontan una problemática moral y metafísica, y no simples conflictos náuticos, yo aspiraría a que los míos no languidezcan de sufrimientos exclusivamente gremiales y profesionales. Otra causa, más importante tal vez, podría ser el deseo de sacar la narración del dominio absoluto de la épica. Introduciendo personajes escritores que expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos, podría esperarse que la supuesta objetividad del realismo épico pierda su carácter de verdad indiscutible y universal. También podríamos decir que la introducción de escritores en las obras literarias corresponde a una tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo

observado para relativizar, de ese modo, las afirmaciones o los descubrimientos del observador.

Por último, podemos tal vez explicar el fenómeno a causa de la crisis de representación: como ya no somos ingenuos, nos interesan menos las historias que nos cuentan, que los medios que emplean para contárnoslas. (Gramuglio 1986:20-21)

Estos personajes escritores, profesores de literatura, periodistas, pintores o apasionados lectores, mediante discusiones sobre la creación y/o la escritura enuncian, indirectamente, ideas del propio autor. Carlos Tomatis junto con Horacio Barco, Marcos Rosemberg, son personajes que circulan en la producción de Saer y marcan como otros, una intención deliberada de evidenciar el proyecto de escritura del autor. Por ejemplo, en “Fresco de mano” incluido en *Unidad de Lugar* (1967[2001]:262), Ángel Leto dice respecto de la escritura y de la narración:

Recojo otra vez la lapicera y miro la frase, releyéndola. Ocupa los cuatro primeros renglones de la página y consiste en realidad en dos fragmentos. El fragmento final de la frase comenzada en la página anterior y el fragmento de la frase inmediatamente después del punto que no he terminado todavía. He tachado la última palabra “alma”, y he puesto encima otra, “corazón”. También la he tachado, como se ve en la página. Puse encima otra palabra con letra chica y casi ilegible: “espíritu”. También la taché. En el cuaderno dice

Y por esta razón el narrador no debe interesarse por las cosas en sí mismas. El único problema real del mundo es la conciencia del hombre, que ilumina el misterio del mundo y lo constituye como tal, y el hombre que se interesa por las cosas en sí mismas y quiere comprenderlas prescindiendo de su propia condición humana, tiene necesariamente secas ciertas fuentes de su

Y después vienen las palabras tachadas. Permanezco inmóvil con la lapicera en la mano, mirando la página [...]

En “La mayor” (1976 [2001]:125), Tomatis –otro de los personajes que aparece recurrentemente en sus textos- revisa la confianza proustiana en la capacidad de evocación/recreación del pasado, mediante la escritura, con una prosa que morosamente detalla objetos y acciones, al modo del *nouveau roman*<sup>4</sup>:

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, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años [...] 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 [...] Ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: nada.

En este sentido, la poética de Juan José Saer viene a discutir el proyecto de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, fundado en la posibilidad de narrar a partir de la memoria que sobreviene azarosa pero efectivamente. Como se recordará, el extenso relato proustiano es una recuperación de la memoria que se

---

<sup>4</sup> Los postulados del *nouveau roman* privilegian la ruptura de un tiempo cronológico en la narrativa, la exaltación de la escritura y la representación; la mirada es entonces más que un mero procedimiento descriptivo. En tal sentido, Heber Benítez Pezzolano (1999: 145) nos dice que fue Robbe-Grillet quien sentó las bases de la radical transformación de la novela en los años 50 y 60: “enfrentado a un mundo extraño, al enigma que cada objeto plantea, a la conciencia humana por su propia existencia, el novelista debe romper con el psicologismo y los mitos de la profundidad, de las certezas, al tiempo que debe entregarse a una ineludible pasión descriptiva. Su fin es dar cuenta de los elementos de la realidad o, para plantearlo en otros términos, de la realidad como un objeto a describir que, en lugar de poseer una existencia definida *a priori*, es creado por las operaciones del relato y nunca puede llegar a ser completo. Se ve entonces que semejante ‘objetivismo’ no prescinde de una subjetividad sino que la supone, es obra de un observador cargado de angustia y de extrañamiento. El resultado es una escritura que moviliza extensos tramos narrativos que ponen en suspenso o debilitan la acción como sucesión de secuencias dirigidas hacia un fin”.

hace posible por un episodio casual e involuntario. El sabor de un bizcocho ensopado en té que provoca la evocación de la infancia del narrador.

En un texto breve del mismo libro, *La mayor* (1976[2001]:190), titulado “Los amigos”, nos enteramos de que ha sido Carlos Tomatis quien ha discurrido así acerca de la experiencia de Proust y ha intentado repetirla. En ese mismo texto, “Ángel Leto, un viejo amigo de Barco y Tomatis del que éstos habían estado sin noticias durante años”, pasa unos días, solo, en la casa de Tomatis; y frente a la misma carpeta con la leyenda “PARANATELLON”, ante la cual su amigo ha fracasado en el intento de recuperar la memoria, Leto piensa el problema del paso del tiempo en términos opuestos a los de Tomatis o de Proust:

[...] le parecía que después de quince años el tiempo había perdido su carácter temible, y que su amigo muerto seguía tan presente en el mundo como él mismo [...] Y a medida que se desplegaba, como el pájaro que se come sus huevos, el tiempo iba borrando los acontecimientos, sin dejar de la vida humana otra cosa que su presencia indeterminada, una especie de grumo solidario que iba reduciéndose y encontrándose en algún punto preciso del infinito y del que todos los individuos, como consecuencia justamente de su condición mortal, formaban parte. Ese grumo, pensaba Leto, tenía una sola cualidad: era imborrable. Su presencia había producido una alteración irreversible, sacando al universo de su pura exterioridad.

Así, el recorrido que va de “La mayor” a “Amigos”, semejante al que se dibujará luego entre el comienzo y el final de *El río sin orillas* o en el centro de *Glosa*, no consiste tanto en negar como en invertir el recorrido proustiano: no es el azar el que depara el retorno de un recuerdo a partir del cual se hace posible la narración; se trata, en cambio, de que la insistencia en narrar, produce, de modo involuntario, un encuentro de la percepción con el mundo –con la exterioridad y con los otros– que anula las pérdidas ocasionadas por el paso del tiempo y que los textos

identifican alternativamente como “grumo solidario” e “imborrable”, “éxtasis”, “la literatura” o “fuego único de Heráclito”.

De este modo, en correspondencia con aquello que la literatura realiza al escribir, el efecto de las narraciones de Saer podría pensarse en términos de modificación y ampliación de la experiencia de lectura. Efectivamente, sus relatos no sólo dan lugar a una reflexión más o menos crítica y extrañada en torno de la incertidumbre de la relación entre el sujeto –sus percepciones, sus memorias- y el mundo, sino que producen algo más: una suspensión de lo inteligible y su reemplazo por un estado próximo al de la percepción involuntaria de una experiencia poetizada o ficcional, en la cual queda cautivada la subjetividad.

Así por ejemplo en “Algo se aproxima” (1960[2001]: 514-515), la historia que se narra es mínima: una reunión de dos parejas, donde prácticamente no pasa nada y cuya narratividad se sostiene en la descripción detallada que hace el narrador de los gestos más pequeños de los personajes y en las divagaciones sobre cuestiones literarias de Barco y de Tomatis, que se condensan en una especie de relato intercalado titulado “Fábula del anónimo español del siglo XIII y el poeta estreñado”:

-Nada del otro mundo –dijo Barco-. La gente muy sensible sufre del estómago. El plexo solar, como dijo Lawrence, creo, o algo parecido. Tensión nerviosa, creo. Escritores, poetas, pensadores, filósofos: ninguno va de cuerpo como es debido. Uno de los riesgos más importantes a que expone la aventura del espíritu: el desorden intestinal. Un hombre con diez libros publicados requiere un especialista para él solo.

-¿Se puede saber de qué estás hablando? –dijo, él, lentamente.

-Ustedes lo conocen. Vos lo conocés. Pocha y Miri, no sé. –Se rascó la mejilla- Poeta local. Tiene un libro en prosa también. Su drama íntimo muy pocos lo conocen, y yo entre esa selecta minoría. Es un hombre de difícil deposición; está detenido en una etapa primitiva. A pesar de eso es un buen padre de familia y un funcionario brillante. Los tribunales, creo.

Me lo ha confesado: no va bien de cuerpo; un detalle picaresco visto desde afuera. Imaginalo a Novalis; conociéndolo personalmente uno puede aceptar, pero la historia no nos lega más que figuras platónicas. Inaceptable para un Shelley; aún la sífilis de Nietzsche nos parece una limitación espiritual, nunca lo vemos como algo del cuerpo [...] Como él estaba tan mal, dice que el otro, aunque desconocía las causas, lo trataba con mano de seda. Supongo que intuiría que le estaba pasando algo malo. El asunto que para distraerlo propuso Brahms, Beethoven y Stravinsky, pero él dice que no agarró viaje. No tenía ganas de nada, salvo de una cosa. Por fin dice que el otro lo miró con una sonrisa picaresca y connivente y le dijo “Hay algo que te va a hacer bien”. Ya saben cómo es la gente de fanática: cree que lo que a ella la vuelve loca tiene que volver locos a los demás. Dice que él lo miró incrédulamente: “¿Sí? No creo: he probado todo tipo de purgantes”. “No me refería a eso –dijo el otro un poco desconcertado-. Tengo algo que nunca has escuchado en tu vida. Un anónimo español del siglo XIII grabado en el año veinticuatro. Debe ser uno de los pocos ejemplares que existen” [...]

Por otra parte, no puede pasar inadvertido el comienzo de *Las nubes* (1997:15-16), que parece otra versión de su crítica narrativa del principio proustiano del engendramiento de la literatura, esta vez del lado del lector. En su casa de París, Pichón Garay ha cenado frugalmente antes de sentarse frente a la computadora para leer un manuscrito del siglo pasado, que Marcelo Soldi ha transcripto y, Tomatis mediante, le ha enviado:

Cena liviano –una tajada de jamón, unos tomates, un poco de queso, agua mineral-, pero cuando se sienta frente a la computadora, la pone en funcionamiento e introduce el “disket” para leer su contenido en la pantalla, lo piensa mejor y se dirige a la heladera. Vuelve con una gran taza de loza blanca llena de cerezas que deposita en el escritorio, al alcance de la mano izquierda, entre biromes, lápices, encendedores, un par de paquetes de cigarrillos, y un pesado cenicero de vidrio verde oscuro, grueso. Cuando

empieza a leer el texto haciéndolo desfilan en la pantalla de la computadora, y aunque va llevándose a la boca, una a una, sin mirarlas, las cerezas, el gusto, dulce y ácido a la vez, lo hace representarse las esferitas de un rojo vivo igual que si las sensaciones táctiles y gustativas que se van produciendo en el interior de la boca, diesen un rodeo por los ojos, o por la memoria, antes de llegar al cerebro. Grandes, carnosos, frías, gloriosamente firmes y rojas, que, una vez obtenida, y aunque tantos pretendan lo contrario, por casualidad la primera, la materia se puso porque sí a multiplicar, son sin embargo, porque corre el mes de julio, las últimas del verano. Y nada asegura que con la misma liviandad caprichosa con que salieron de la nada a la luz del día, después del verano interminable y negro, volverán a aparecer.

Como se ve, esa cadena en que se fusionan lo exterior y la subjetividad, depende apenas de una contingencia de lo cotidiano, y nada garantiza su repetitividad. No obstante, Proust aparece ahora reescrito ya no para negar aquella posibilidad de narrar un pasado recobrado, sino para afirmar una vez más, la posibilidad –azarosa y fugaz pero recurrente- del don de la experiencia presente.

En una entrevista concedida a Miguel Ruso para el diario *Página/12* el 9 de noviembre de 1997, después de la publicación de *Las nubes*, Saer decía:

Es obvio que esa escena del pote de cerezas remite a la primera frase de *La mayor*, y también, por lógica, a la madalena de Proust. En Proust, la historia sirve para describir la memoria involuntaria, para definir que los recuerdos viven fuera de nosotros. Eso es una falacia, ya que el recuerdo está en el sabor, no en la madalena. Las cerezas de Pichón Garay tienen el sentido de expresar la plenitud del momento y la posibilidad de no volver a recuperarlo. En ese sentido es una especie de *carpe diem*.

Dijimos que los personajes de Saer son escritores y periodistas, como Tomatis; escritores de los que poco se sabe como César Rey (autor de esos “*cuentos estúpidos moravianos, en un diario de provincia*”, dice en *La vuelta completa*), Barco, periodista como Tomatis; Pancho, profesor de literatura o Sergio, autor de una serie de ensayos sobre el realismo y analista de historietas. Los personajes de Saer leen literatura y cuando escriben practican el comentario y es cuando la oralidad supera el tono descriptivo y el ritmo relajado y quieto de las narraciones donde todo pasa despacio.

En las mencionadas respuestas a María Teresa Gramuglio, Saer explica: “*el discurso sobre la ficción incorporado a la ficción misma expresa, tal vez, las ilusiones perdidas respecto de la posibilidad de comunicación*” (1986:81). Desilusión, distancia, incredulidad, parodia, ironía: categorías que tienen una base común –la negatividad- que lo conduce a descreer de todo principio retórico, del sentimiento y del acontecimiento que son –como afirma en “Narrathon”- “*la Verdad Última y la Gnoseología del pobre*” (Saer 1999.146).

En “Narrathon”( 1999:146), Saer evoca su noción de novela cuando niño, asociada a la radionovela y su concepción actual de la narración vista como problema:

¿Qué significaba –qué significa, todavía, en las versiones contemporáneas de la televisión- para mi madre, para mis hermanas, y qué despertaba, en 1945, en mí, que tenía ocho años, esa palabra, “novela”? Esa palabra traía de golpe, un reino entero, confuso, múltiple, un reino hecho de dos sustancias: acontecimiento y sentimiento. Contingencia o destino, gobernaba en lo que se llamaba literalmente, el aire y el sentimiento, el sentir, elevado categoría ontológica, el sentir como quien dice “el ser”, era su modo de conocimiento. Yo no tengo nada contra el acontecimiento ni contra el sentimiento, que son respectivamente la Verdad Última y la Gnoseología del pobre que, independientemente del acto de escribir, tienen en el mundo su función [...] Desde las primeras, maravilladas lecturas de Joyce o Faulkner a los veinte años, la narración ha dejado de ser para mí una simple posibilidad de expresión para convertirse, menos gratificante, en un problema: problema no

de *qué*, esencialmente, decir, sino de *cómo* decir, no algo, sino un *cómo que*, dicho, encontrado, será, de un modo espontáneo, o dirá, mejor, algo. “Cada narración”, vengo repitiéndome desde hace un poco más de quince años, “deberá dormir en mí, durante años si es necesario, hasta que encuentre su razón de ser, su *cómo*. Cada texto deberá ser diferente de todos los otros, todos los otros que he escrito y todos los otros que pienso escribir”.

Otra forma de negatividad consiste en enunciar las novelas que no deben escribirse y es Tomatis quien se las enumera a Pancho en *La vuelta completa* (1966[2001]): la que expone tortuosidades de la psique (aquí coincide nuevamente con las premisas de Borges en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares<sup>5</sup>); la novela criolla; la que reúne una serie de personajes típicos en una situación excepcional; la novela policial clásica o aquéllas en forma de diarios o memorias. Ese uso de la negatividad alcanza un momento culminante en *Nadie nada nunca* (1994), desde el título hasta la frase que encabeza los diferentes párrafos: “*No hay, al principio, nada. Nada*”.

Sergio Escalante, uno de los cuatro personajes que da su versión sobre un crimen en *Cicatrices* (1969 [2001]:132), es un abogado que se escapa de la realidad mediante el juego (otro *leit motiv* en Saer) e intenta volver a lo real a través de sus ensayos sobre el realismo y su análisis de historietas. En una ocasión escribe:

Después empecé a escribir mis ensayos. Creo que el título global con que pensaba agruparlos fue lo que más me costó. Primero los titulé *Ensayos sobre el hombre contemporáneo*, después, *Claves para la comprensión de nuestro tiempo*, y más tarde, *Momentos fundamentales del realismo moderno*. Elegí el

---

<sup>5</sup> En dicho prólogo, Jorge Luis Borges dice que “*la novela psicológica quiere ser también realista: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día*” en *La invención de Morel*, Barcelona, Seix-Barral, 1985 (p. 10)

último, sin estar del todo satisfecho. Me pareció que las palabras *momentos*, *fundamentales* y *moderno*, no significaban nada. Cada vez que uno quería llenar una conversación, y redondear una frase de modo de hacerla parecer profunda, podía usar cualquiera de esas palabras, o algunas otras como *dinámica*, *concreto* y *estructura*. Pero todo eso podía pasar. La cosa grave se me planteaba con la palabra *realismo*. La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber *qué* era la realidad. O *cómo* era, por lo menos.

[...] me encerré en el escritorio, y no salí hasta el anochecer. Cuando Delicia me trajo el mate, yo me dedicaba a tildar cuadros de Blondi. Después agarré una lapicera y escribí con letra lenta y pareja: Se dice que la comedia es superficial porque elude las evidencias de la tragedia. Pero no hay en sí tragedia. No hay más que comedia, en el sentido en que la realidad es superficial. La tragedia es puramente imaginaria.

En un intento de rescatarlo de un vicio que lo ha llevado a abandonar su profesión, a gastar todo su dinero y el de la empleada que lo ayuda con las tareas de la casa, a hipotecar la casa en que vive y hasta ir a la cárcel, Marcos Rosemberg le regala *El jugador* de Dostoievski:

Alcé la frazada y el paquete envuelto en papel blanco y me dirigí hacia la puerta. Ahí me detuve y me volví. Lamento mucho no poder darte el gusto de estar en mi lugar, dije, y salí. Cuando abrí la frazada para extenderla sobre el piso, vi que un libro, caía de adentro. Lo alcé y comprobé que era *El jugador* de Dostoievski. Dejé la frazada y el paquete y me senté cerca de la puerta, a leerlo. Al anochecer se encendió una lamparita. Como estaba refrescando, me envolví en la frazada y me senté en un rincón, cerca de la luz. A eso de las ocho ya había terminado de leerlo. Hablaba mucho de la codicia, la ambición, la debilidad, los rusos, los franceses, los ingleses. Hablaba, incluso, de jugadores. Pero del juego no decía una palabra [...] la última página me pareció lo mejor del libro. (Saer 1969[2001]:139)

Por su parte, Ernesto, el juez encargado de investigar el crimen, se evade de lo real mediante una traducción de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde:

Ernesto describió las cortinas que cubrían el amplio ventanal y después sirvió dos whiskies. Sobre su escritorio estaban el libro de Oscar Wilde, el diccionario y el cuaderno Laprida con la dichosa traducción manuscrita. Me incliné sobre el escritorio y observé la letra: era tan chica y apretada que resultaba imposible distinguir las vocales unas de otras. Ernesto me alcanzó el vaso.

-Es indescifrable- dijo.

-Pareciera –murmuré, continuando mi observación- ¿por dónde vas?

Ernesto recitó:

-Yes, Harry, y know what you are going [...] (Saer 1969 [2001]:29)

Leto, el muchacho periodista que trabaja con Tomatis en el diario y que reaparece en *Glosa*, imagina constantemente ser el protagonista de una novela policial y convoca con frecuencia a Marlowe como una persona real. Así la realidad se contamina de literatura como quería Oscar Wilde, “*la naturaleza imita al arte*”.

Tanto las referencias literarias como el proceso de lectura y escritura son constantes en casi todos sus textos, tal como también lo podemos observar a través de los siguientes ejemplos:

Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en que la lectura se trasciende así misma, y en que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado: desde

cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llamita oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector. De modo que después de atravesar en un estado bien neutro las informaciones del prólogo escrito por el traductor que había vertido el texto del latín al castellano, a los pocos minutos de empezar el relato propiamente dicho, Barco alzó la vista del libro y, con los ojos bien abiertos que no veían sin embargo nada del exterior, la fijó en un punto impreciso de su habitación y se quedó completamente inmóvil, lleno hasta rebalsar del recuerdo que la lectura ha suscitado. (Saer 2001:57)

Encontramos en este texto, “La tardecita” incluido en *Lugar*, un diálogo intertextual con “Escribir la lectura”, de Roland Barthes (1984[1987]:35):

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no os ha pasado nunca eso de *leer levantando la cabeza*?

Pero los ejemplos de lo que hemos considerado en términos de “literatura dentro de la literatura”, como un rasgo característico de la poética del escritor santafesino, también se registran en “A medio borrar”, incluido en *La Mayor* (1976[2001]:147):

Héctor habla de ciencia ficción. Más tarde cuando estamos inclinados entre los escombros mirando el torrente que atraviesa -¿en qué dirección?- la brecha, donde las dos planicies líquidas se juntan, casi sin ruido, recuerda a Faulkner. Demasiada literatura, para un pintor, digo yo [...] Héctor habla de Marche Aux Puces [...], cita a Discépolo. Ves llorar la Biblia junto a un calefón.

Deduces que la realidad es surrealista y que él ha renegado del surrealismo porque demasiado amor por los objetos perturba la reflexión metafísica.

En el texto “De una discusión literaria” en *La Mayor*, también publicado en *Cuentos completos* (2001:175) plantea:

Miembros de una comisión de cultura, discutimos la posibilidad de difundir y reactualizar para el público de la ciudad la obra de un clásico, digamos Cervantes. Partimos de la idea básica de la importancia del Quijote, producto de dos datos fundamentales. El primero, por decir así de orden histórico, es la gran envoltura en el interior de la cual nacemos y a la cual llamamos mundo, una de cuyas partes es la opinión general de que el Quijote es una obra maestra. (Otra de sus partes es el Quijote, naturalmente). El segundo dato es nuestra lectura del Quijote. Me gusta comparar esa lectura a las veces en que me he quedado jugando con un espejo durante horas, haciendo refractar contra su cara lisa la luz solar y llenando la habitación de manchas móviles de luz y de destellos deslumbrantes.

O bien en “Por la vuelta” –*Palo y hueso* (1965[2001]:307-333)- donde puede leerse:

“Yo sé identificar esas caminatas con el tema del bien”, sabe decirme Tomatis, cuando recordamos las viejas épocas, en los días tranquilos del presente. A esos días Tomatis los llama “días del tabaco de Macedonio”. Dice que le merecen un respeto especial los tipos que fuman si tienen tabaco y que si no lo tienen no hacen el menor esfuerzo para conseguirlo, olvidándose por completo de las ganas de fumar. Dice que el arquetipo de una mentalidad así era el viejo Macedonio Fernández [...] Entiendo perfectamente qué quiere decir cuando sostiene que nuestras caminatas nocturnas son identificables con la idea del bien; es que él es un hincha rabioso de Sócrates. “El viejo Sócrates es el hombre más grande y hermoso que ha producido la

humanidad”, dice Tomatis. Lo he visto conmovirse repitiendo las palabras de la “Apología” ¿Y si condenáis a Sócrates al destierro, creeríais que Sócrates se sentiría bien mal gastando su palabra con extraños?

“¿Vamos a echar un vistazo a la librería?”, digo yo. “Vamos”, dice Tomatis, y después, en el largo salón abarrotado de libros, acomodados en los altos estantes que tocan el cielorraso, libros que hablan de libros, que a su vez hablan de otros libros (y lo que puede servir a cada hombre en medio de esa interminable charlatanería, muchas veces no pasa de ser una simple página, una frase, una línea, una palabra), mientras nos paseábamos entre las mesas de ofertas y novedades, entre los tomos de literatura, de crítica, poesía, filosofía, o Dios nos libre a todos, psicología...

En su novela *Las nubes* (1997:169-170), las referencias a la literatura también son una constante:

Al despertar a la mañana siguiente, la primera cosa que me estaba esperando cuando mi ser, cerrado durante la noche por las llaves del sueño, se entreabrió a la vigilia, era la respuesta a esa misteriosa impresión de familiaridad: en la clase de filosofía, habíamos estudiado las *Académicas* de Cicerón, y como se acercaba la época de los exámenes, íbamos con un amigo por la calle principal de Alcalá memorizando esa página en la que Cicerón describe la manera en que Zenón el estoico mostraba a sus discípulos las cuatro etapas del conocimiento: los dedos extendidos significaban la representación (*visum*); cuando los ponía algo replegados era el asentimiento (*assensus*), gracias al cual la representación se hace patente en nuestro espíritu después, con el puño cerrado. Zenón quería mostrar cómo por vía del asentimiento se llega a la comprensión (*comprehensio*) de las representaciones [...]

También en *El entenado* (1983:58) el protagonista relator es un escritor quien, al estilo de los cronistas, recupera mediante la memoria, su pasado entre indios antropófagos: “*ahora, sesenta años después, en que la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni por qué, autónoma, la memoria*”.

Sintetizando, podemos decir que cuando se lee la producción de Juan José Saer –no importa si volvemos sobre *Cicatrices*, sobre sus primeros cuentos o profundizamos en novelas como *La pesquisa* o *Glosa*- encontramos, indefectiblemente, el discurso del texto dentro del mismo texto como marca distintiva de su poética.

No importa el recorrido de lecturas, no importa una cronología impuesta por las sucesivas ediciones, tampoco cuál es el corpus seleccionado ya que cuando se leen sus textos es imposible no pensar en el intertexto infinito que alguna vez Barthes definió. En este sentido, tanto en Saer como en Borges, la intertextualidad aparece como un proceso que no sólo reescribe el texto original sino que busca modificar mediante esa reescritura, la realidad y la historia que le sirven de referente, haciendo patente para ello sus propias convicciones sobre la literatura en la voz de los personajes que tienen vinculación con lo literario, como lo son los escritores, los artistas o los periodistas que aparecen en sus textos.

## A modo de cierre

Como lo señaló María Teresa Gramuglio (1986:262), la fecha, el lugar de edición y el título de su primer libro (1960, Santa Fe, *En la zona*), son datos significativos, tanto en relación con la literatura argentina como respecto de su propia obra. Con la publicación de este libro, Saer se coloca en una zona diferente, fuera de las tendencias dominantes en la época, y lo hace, además, desde lo que el autor –en un relato de *La mayor* (1976[2001]) titulado “Discusión sobre el término zona”- denomina “la zona”, un espacio geográfico y literario que implica no sólo un referente, sino también el espacio imaginario que articula la mayoría de sus relatos. Buena parte de los procedimientos de construcción de los textos, entre los cuales Gramuglio destaca el cervantino relato dentro del relato, la digresión, la mezcla de estilos y de géneros literarios, la reflexión literaria dentro del relato que van a dar sus mejores frutos en *El limonero real*, *La mayor*, *El entenado* y *Glosa*, se insinúan ya en éste.

Juan José Saer suspende, sin descartarlas, las limitaciones de los géneros literarios, tal como se los entiende tradicionalmente, para construir un espacio continuo y progresivo mediante interpenetraciones de lenguajes que, no obstante, nunca caen en el experimentalismo exhibicionista sino que lo superan en un movimiento que va más allá de esa intención. En este sentido, su gesto ha sido tributario de una tradición narrativa –recordemos lo ya planteado respecto de Sarmiento-, aunque lo predominante sea la convicción de un mundo construido por cierta conciencia que narra, sin ocultar las contingencias a las que esa conciencia se somete.

Las filiaciones objetivistas de su narrativa no instalan, según podría pensarse si se tiene en cuenta su constante especulación teórica, una recodificación del género narrativo. Al contrario, pese a ser tal vez el narrador argentino en el que el objetivismo –aunque nunca como expresión de sumisión a un modelo en boga- produjo mayores consecuencias, su obra apuesta a la búsqueda y ensanchamiento de los límites, lo cual conduce a la originalidad. Más que la

definición de un programa –algo bastante frecuente en las disquisiciones del *nouveau roman*- sus cuentos y novelas desestabilizan todo intento de definición y proponen una diversificación de lecturas.

Pensemos en las palabras de Tomatis, uno de los personajes de la novela *Cicatrices* (1969[2001]:140):

No hay más que un solo género literario, y ese género es la novela. Hicieron falta muchos años para descubrirlo. Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje y la forma. La literatura da forma, a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo. La única forma posible es la narración, porque la sustancia de la conciencia es el tiempo.

La orientación reflexiva y metaliteraria de la cita no sólo se explica por el carácter intelectual de Tomatis sino, sobre todo, por la rigurosa inquietud de un escritor que como los objetivistas franceses pero con sus respuestas particulares, piensa el quehacer literario en el interior de sus ficciones.

Transmitir una historia ha sido en Saer desajustar los gestos tranquilizadores de las tradiciones realistas que, en términos generales, postulan una trama verbal más o menos segura y dotada con capacidad real para representar el mundo. Ese realismo cuenta ante todo una historia, fija los sucesos en enunciados que no se hacen preguntas acerca de la problemática de la enunciación. No olvidemos que el propio Saer le ha manifestado a Gerard Cortanze (1988) que el realismo como categoría estética casi no existe y que “*hay tantos realismos como sujetos*”. Esta definición les quita a los realismos la ilusión de la realidad trascendente y objetiva y los pone en el territorio de la ficción y de la subjetividad, que es el lugar desde el que, pese y gracias a sus diferencias históricas, se despliegan sus discursos.

La definida poética de Juan José Saer, cuya obra es indicativa de un modo de narración personal y reconocible, de amplio registro temático pero de unidad

estilística, mantiene como ya lo afirmamos anteriormente, vínculos con la poética de Juan L. Ortiz: la materia de la experiencia sensorial, el dilatado gesto descriptivo, la palabra como emergente de un proceso escondido, el paisaje como suscitador de un imaginario. Pero esta relación no es excluyente, también se pueden establecer parentescos con la obra de Hugo Gola e incluso con Francisco Urondo, unidos todos en el rescate de lo que podría denominarse lo zonal o lo local. Configuración escrituraria para la cual designaciones como “literatura del interior” o “regionalista” resultan totalmente impropias y deficientes.

Leer a Saer, tal como lo formula María Teresa Gramuglio (1986:265), supone una nueva manera de acercamiento a sus textos, implica privilegiar la puesta en escena del proceso de producción del relato, la intertextualidad como instancia productiva, la fragmentación y la repetición para derogar la representación propia del regionalismo tradicional y la limitación impuesta por los géneros literarios convencionales:

Es probable que el efecto de estas nuevas lecturas se traduzca en una reubicación de Saer en el sistema literario, modificando su colocación lateral y generando zonas de lectura y de influencias amplias, aunque siempre resistentes a las formas más ortodoxas de la consagración institucional y del mercado a la que los textos mismos, por otra parte, se muestran refractarios.

Para finalizar, si aceptamos, de acuerdo con el modelo transaccional, que el significado no está en el texto, ni tampoco en el lector o en el escritor, sino que surge de la transacción entre ambos, nuestras estrategias pedagógicas –como docentes del nivel medio- tienen que dirigirse, ante todo, a crear en el salón de clase un ambiente que haga posible la realización de ese proceso: un ambiente donde los alumnos se sientan estimulados a hacer uso de sus propios recursos para construir y dar vida a los significados

. Y es en este ambiente donde el papel del docente es fundamental: un docente que permita regresar constantemente al texto a través del aporte de la crítica; que ofrezca ejemplos de su propia lectura de los textos de Saer—tal como vimos en el apartado anterior— capaces de impulsar nuevas hipótesis; en definitiva, un docente que habilite la discusión y la reflexión sobre la lectura, que ofrezca la posibilidad de contrastar interpretaciones, de confirmarlas o rechazarlas sobre la base de las evidencias textuales porque sólo contribuiremos a que los estudiantes vivan la experiencia literaria mostrándoles nuestro deseo por la lectura: cuando leemos para ellos y con ellos, cuando conversamos sobre nuestras propias lecturas, sobre lo que nos apasiona o nos decepciona o como sostiene María Eugenia Dubois ( 2006:104) : *“Al compartir con nuestros estudiantes la emoción que nos produce leer, y al conversar sobre aquello que leemos, hacemos perder a la lectura su sentido de ejercicio escolar, para mostrar lo que verdaderamente es: un ejercicio de vida”*

La conducción de un proceso tan complejo, que tiende a la construcción de un pensamiento complejo, crítico y creativo, no puede ser resuelta a partir de un modelo mecánico y simplista. Las propuestas tecnocráticas pueden resultar tranquilizadoras pero no resuelven los problemas de comprensión y rigurosidad. En la clase el docente pone en juego un pensamiento complejo, riguroso y creativo a la vez, por ello no podemos resolverla como una receta de cocina.

En este sentido, podríamos retomar la metáfora del juego que Burbules (1999) utiliza para referirse al diálogo, a la situación de clase. Igual que el juego, en la clase el docente es riguroso en cuanto al conocimiento de reglas que rigen el mismo. Seguramente puede planificar con antelación algunas jugadas y secuencias de jugadas, pero las “movidas” de la clase se van definiendo en función de lo que acontece, de las respuestas de otros jugadores. La riqueza de la clase dependerá de las combinaciones de movidas que logre hacer el docente, articulando método y contenido, a favor de la comprensión de los alumnos.

Tal como lo expresa Liliana Sanjurjo (2005:123), *“qué piezas mueve el docente en sus clases, que movidas construye para resolver la jugada de la clase, qué recursos, qué actividades articula para armar las secuencias de la clase, qué construcciones metodológicas articula para armar las secuencias de la clase, qué construcciones metodológicas logra, son cuestiones que nos permiten pensar en una resolución didáctica no recetaria, flexible pero rigurosa”*

Son precisamente las características de las prácticas en el aula: imprevisibilidad, incertidumbre, singularidad, complejidad, historicidad, simultaneidad, lo que impiden una resolución sencilla. Por el contrario requieren un abordaje creativo y riguroso, lo que hace necesaria una formación docente teórica sólida.

Por lo tanto quisimos explicitar a través de la lectura de Saer el contraste entre el enfoque transaccional y la práctica común. En la práctica de lectura tradicional, la evocación a menudo se ve suplantada por preguntas con una sola respuesta correcta y por actividades basadas en el texto y armadas por alguien que no es el lector. Los elementos literarios y los factores de comprensión preceden a la búsqueda de respuestas alternativas. En cambio, Rosenblat (1986) describió dos posturas del lector, la estética y la eferente: una denota la evocación vivenciada y el pensamiento reflexivo del lector desprovisto de otra finalidad; la otra denota el traslado de información para que sea usada con algún propósito definido. Ambas posturas son deseables, dependiendo de las circunstancias pero con Rosenblat sostenemos que en la educación se descuida la postura estética ya que la lectura con fines eferentes, la enseñanza eferente y la evaluación eferente la han desplazado. Pretendemos con este trabajo equilibrar ambas posturas.

## **Bibliografía**

- A.A.V.V. (1976) *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, Tomo III.
- A.A.V.V. (1999) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Dirigida por Noé Jitrik. Bs. As: Emecé, Vol. 10.
- A.A.V.V. (2000) *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Dirigida por Noé Jitrik, Bs. As.: Emecé. Vol. 11.
- Bajtín, M. (1997) *Estética de la creación verbal*. Méjico: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (1993) *La lección inaugural*. Méjico: Siglo XXI.
- Bombini, Gustavo. (2005) *La trama de los textos. Problemas de la enseñanza de la literatura*. Buenos Aires: Lugar.
- \_\_\_\_\_ (2006) “Prácticas de enseñanza/prácticas de lectura de literatura: nuevas perspectivas” en *La literatura en la escuela. Textos en contexto N° 5*, Buenos Aires: Lectura y vida.
- Borges, Jorge Luis. (1974) *Obras completas (1932-1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- Burbules, N. (1999) *El diálogo en la enseñanza. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Capitanelli, María Susana. (2006) “La literatura en la escuela: criterios de actuación y procedimientos” en *La literatura en la escuela. Textos en contexto N° 5*, Buenos Aires: Lectura y vida.
- Colomer, Teresa. (2005) *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. México: F.C.E.
- Corbatta, Jorgelina.(2005) *Juan José Saer. Arte, poética y práctica literaria*, Buenos Aires: Corregidor..
- Coutel, Charles. (2003) *¿Por qué aprender?* Buenos Aires: Del Signo Editorial.
- Cuesta, Carolina. (2006) *Discutir sentidos. La lectura literaria en la escuela*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Chartier, Anne-Marie. (2005) *Enseñar a leer y escribir. Una aproximación histórica*. México: F.C.E.

Dubois, María Eugenia. (2006) *Sobre lectura, escritura y algo más*. Colección Textos en contexto 7. Bs. As.: Asociación Internacional de Lectura. Lectura y Vida.

Eco, Umberto. (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.

Gerbaudo, Analía. (2010) “La literatura y otras formas de arte en la escuela secundaria” en Lulú Coquette. Revista de didáctica de la lengua y la literatura. N° 5, Buenos Aires:El hacedor.

González, Nora. (2001) “Dos modos de construir espacios escriturarios: *El río sin orillas* de Juan José Saer y *Contravida* de Augusto Roa Bastos” en *Transculturación verbal y resignificación de los discursos*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

Gramuglio, María T. (1986) *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires: Celtia.

Hauy, María Elena (coordinadora) (2008). *Leer literatura. Trayectorias y horizontes de la lectura literaria en la escuela*. Córdoba: Editorial Brujas.

Larrosa, Jorge. (2003) *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: F.C.E.

Molinas, Isabel. (2001) “*El río sin orillas*: un tratado sobre los terrenos anegadizos de la ficción” en *Transculturación verbal y resignificación de discursos*. Santa Fe: Centro de publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

Morin, Edgar. (2000) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_ (2001) *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Panesi, Jorge. (2000) *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Petit, Michele.(1999) *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: F.C.E.

Piglia/Saer. (1990) *Diálogo*. Santa Fe: Centro de publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

Premat, Julio. (2002) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Prieto, Martín. “Escrituras de la zona” en AA.A.V.V. (1999) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Dirigida por Noé Jitrik. Bs. As: Emecé, Vol. 10.

Rosenblatt, Louise. (1996) “El modelo transaccional de la lectura y la escritura” en *Textos en contexto N° 1. Los procesos de lectura y escritura*, Bs. As.: Editorial Asociación Lectura y Vida.

Russo, Miguel. (1997) “Una charla con el autor de *Las nubes*. Saer o no Saer”, en Radar, *Página/12*, Bs.As.

Saer, Juan José. (1969) *Cicatrices*. Bs. As.: Biblioteca la Nación, 2001.

\_\_\_\_\_ (1974) *El limonero real*. Bs. As.: Seix Barral, 2002.

\_\_\_\_\_ (1980) *Nadie nada nunca*. Bs. As.:Seix Barral ,2000.

\_\_\_\_\_ (1983) *El entenado*. Bs. As.: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1985) *Glosa*. Bs. As.: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1988) *Una literatura sin atributos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

\_\_\_\_\_ (1991) *El río sin orillas*. Bs. AS: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1994) *La pesquisa*. Bs. As.: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1997) *Las nubes*. Bs. As.: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (1997) *El concepto de ficción*,Bs. As.: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_ (1999) *La narración-objeto*. Bs. As.: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2001) *Cuentos completos 1957-2000*. Bs. As.: Seix Barral.

Sanjurjo, Liliana (2005). "Recuperar la enseñanza y el espacio del aula como tiempo pedagógico" en *Convivir, aprender y enseñar en el aula*. Norberto Boggino (comp.) Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Sarlo, Beatriz. (1996) *Borges, un escritor de las orillas*. Bs. As. : Ariel.

Sarmiento, Domingo Faustino (1845) *Facundo. Civilización y barbarie*. Bs. As.: Colihue. 1986.

Scavino, Dardo. (2005) *Saer y los nombres*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.

Vitagliano, Miguel. (1997) *Lecturas críticas sobre la narrativa argentina*. Programa de Perfeccionamiento docente ProCiencia Conicet. Bs. As.: Ministerio de Cultura y Educación.

## ÍNDICE

### **¿Crisis de la lectura o crisis de la experiencia? Una propuesta de lectura del escritor santafesino Juan José Saer.**

A modo de introducción	2
Problema: ¿Cómo transformar la lectura de <i>El entenado</i> , <i>Glosa</i> y <i>La pesquisa</i> de Juan José Saer en experiencia?	5
Encuadre metodológico	8
Objetivo general y específicos	10
Propuesta de intervención	11
Apuntes sobre lo literario: discusiones sobre ciertos rasgos atribuidos a la obra de Saer	13
Juan José Saer y su universo narrativo	13
1. Primera hipótesis de lectura: la destrucción-recreación de la noción de género literario	19
1.1. <i>El entenado</i>	26
1.2. <i>Glosa</i>	29
1.3. <i>La pesquisa</i>	32
1.4. <i>El río sin orillas</i>	35
2. Segunda hipótesis de lectura: la destrucción-recreación de la noción de regionalismo tradicional.	38
3. Tercera hipótesis de lectura: cuando la literatura habla de la literatura o la presencia de personajes escritores	55
A modo de cierre	70
Bibliografía	75
Índice	79