

Teoría de la narración en los ensayos de Juan José Saer:

La novela latinoamericana, 1960-2000

by

José Francisco Arellano Serratos

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

Approved April 2015 by the  
Graduate Supervisory Committee:

David William Foster, Chair  
Cynthia Tompkins  
Emil Volek

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2015

## ABSTRACT

This research aims to develop a narration theory based on Argentinian writer Juan José Saer's (1937-2005) four collections of essays: *El río sin orillas (The River Without Banks) (1991)*—which is thought by critics to be the *Facundo* of the 20<sup>th</sup> century—, *El concepto de ficción (The Concept of Fiction) (1995)*, *La narración-objeto (The Narrative Object) (1999)* and *Trabajos (Works) (2005)*. His essays examine the Latin American novel from 1960 to 2000, in other words, from the founding of the modern novel during the Latin American *boom* to its establishment as the most commercial genre upon the arrival of neoliberalism in Latin America in the 1990's. Saer not only questions the novel in literary terms, but also contextually: from its relationship to politics and the Cuban Revolution and the years of literary compromise *à la* Sartre and the historical novel's insurgency as the favored genre that settled the region's past and present in the 1980's to the conception of the genre as a commodity as large transnational entertainment consortia purchased all publishers. Within this context, Saer simultaneously critiques and formulates a theory on narration to oppose the novel. He presents narration as a continuation of a wasted and formulaic genre such as the historical novel. He juxtaposes the "real" to realism, ponders the impossibility of the historical novel, defends and rehabilitates the French *nouveau roman*, which was much vilified by authors of the *boom*, demystifies Borges' reading of the Argentinian tradition and at the same time confronts it with Witold Gombrowicz. He removes literature from the bonds of nationalism and Latin Americanism and contrasts Sartre's ideas with German philosopher Theodore W. Adorno's proposals about the novel during the cultural industry era.

## RESUMEN

El tema de esta investigación documental es desarrollar una teoría de la narración a partir de los cuatro libros de ensayos del escritor argentino Juan José Saer (1937-2005): *El río sin orillas* (1991) —considerado el *Facundo* del siglo XX—, *El concepto de ficción* (1995), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2005). En sus ensayos se hace una evaluación de la novela latinoamericana a partir de 1960 hasta el año 2000, es decir desde la fundación de la novela moderna con el *boom* latinoamericano hasta la coronación de este género como el más comercial con la llegada del neoliberalismo a Latinoamérica en la década de 1990. Así, Saer cuestiona no sólo la novela en términos literarios, sino también contextuales: desde la relación de la novela con la política y la Revolución Cubana en los años del compromiso literario *à la* Sartre, la insurgencia de la novela histórica como un género predilecto donde se dirimen el pasado y el presente del continente en la década de 1980, hasta la concepción del género como una mercancía cuando los grandes consorcios transnacionales del entretenimiento compraron las casas editoriales. Dentro de ese contexto, a la vez que Saer critica, también formula una teoría de la narración en oposición a la novela: propone a la “narración” como una continuación de un género gastado y formulario como la novela; contrapone “lo real” al realismo; formula la imposibilidad de la novela histórica; defiende y recupera al *nouveau roman* francés tan vilipendiado por los autores del *boom*; desmitifica las lecturas de Borges en cuanto a la tradición argentina y a la vez lo confronta con Witold Gombrowicz; deshace los lazos del nacionalismo y el latinoamericanismo con la literatura; y opone a las ideas de Sartre las propuestas del filósofo alemán Theodor W. Adorno sobre la novela en la época de la industria cultural.

Para mi familia, que siempre me apoyó

Para Mariana, quien siempre creyó en mí cuando yo no lo hacía

## ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN .....	1
SAER EN CONTEXTO .....	15
La provincia letrada, 1950-1970.....	17
La nueva izquierda: 1970-1983 .....	30
1983-1990: la consagración de la novela y de Saer.....	37
1990-2005: la llegada del neoliberalismo cultural.....	42
HACIA UNA TEORÍA DE LA NARRACIÓN.....	50
La novela y la crítica social .....	51
El realismo contra lo real .....	62
La latinoamericanidad es una novela.....	71
La narración-objeto.....	75
El <i>nouveau roman</i> y la novela .....	80
La novela histórica.....	88
EL TERCER BORGES: TRADICIÓN Y LITERATURA ARGENTINAS.....	103
El tercer Borges .....	105
La “zona” sin orillas .....	120
La violencia y las tradiciones argentina y europea .....	124
El exilio y la perspectiva exterior .....	130
La literatura nacional escrita en lengua extranjera .....	139
Prosa y Estado.....	146

	Página
SAER ENTRE ADORNO Y SARTRE: DE LA LITERATURA COMPROMETIDA A LA PRAXIS POÉTICA .....	155
Del canon universal al canon globalizado .....	156
La literatura como Adorno.....	171
Sartre y la praxis poética.....	187
CONCLUSIONES: BREVE FIGURA DEL ESCRITOR.....	211
BIBLIOGRAFÍA.....	215

## **Introducción**

Los estudios dedicados a la obra de Juan José Saer no fueron espontáneos ni contemporáneos de sus dos primeras décadas de trabajo creativo y de publicaciones, sino que el interés fue gradual. Fue un escritor que requirió, por decirlo de una manera determinista, un lectorado maduro dispuesto a entender otras propuestas de la literatura argentina y latinoamericana que no coincidían con lo que se había hecho hasta entonces. No obstante, una vez “descubierto” Saer como uno de los grandes narradores durante las décadas de 1980 y 1990, las perspectivas sobre su obra han sido múltiples y variadas en cuanto a temáticas y formas; se le ha estudiado desde el mero formalismo estructuralista o el psicoanálisis o la política en tesis, artículos académicos, textos de revistas culturales y ensayos críticos. La bibliografía de su obra crece con el tiempo y las pautas de lectura se vuelven cada vez más diversas. Toda su obra cuenta con una crítica básica que fácilmente puede orientar a cualquier lector para entender la propuesta poética de este escritor argentino.

Dentro de este contexto optimista, sin embargo, hay una parte de la obra saerina que se ha tomado en cuenta parcialmente y que, cuando ha sido estudiada, lo ha sido oblicuamente. Me refiero a los cuatro libros de ensayos: *El río sin orillas* (1991), *El concepto de ficción* (1996), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2005). Esta investigación documental se propone cubrir ese hueco dentro de los estudios tributados al autor. Dentro de ellos se puede formular una poética, es decir una forma de entender la obra de Saer como un proyecto estético; de hecho, esta es la forma en que se han estudiados sus ensayos: como un suplemento que explica lo más destacado por la crítica, que su la narrativa. Es una aproximación válida, porque sí hay una correspondencia entre

las dos esferas, la narrativa y la ensayística, pero para este estudio esa relación es casi un lugar común: un escritor, cuando escribe ensayos, habla de sus obsesiones, de sus intereses, de los autores que le gustan o disgustan y, en cierta forma, como dijo Borges, se forja un árbol genealógico de precursores. Relacionar las ideas de esos ensayos con la narrativa se vuelve así una tarea interesante, pero hasta cierto punto incompleta en el caso particular de Saer.

Lo que se propone en las siguientes páginas es un camino diferente: tratar sus ensayos como documentos autónomos y críticos, y esto no quiere decir que sean mutilados del resto de la obra, al contrario: ayuda a configurar al autor como un ente más complejo. Se trata, a fin de cuentas, de explicar al Saer crítico. De la misma manera que su obra narrativa funciona en relación a otros referentes como lo literario, lo social y lo cultural, todos elementos que auxilian a dilucidar ciertos significados, los ensayos explican y dialogan con el contexto en que fueron escritos. No resulta una mera coincidencia, por ejemplo, que los ensayos publicados en la década de 1960 y 1970 aborden la novela como género caduco porque es el tiempo en que la novela alcanza uno de sus apogeos más grandes en la literatura latinoamericana con el *boom*. De esta manera, sus ensayos son una reacción de su tiempo porque surgen, por un lado, de una necesidad crítica por evaluar lo aceptado como inexorable, y por otro lado, proponen una forma distinta de entender la novela.

Los estudios sobre la ensayística de Saer son, en unas palabras poco exageradas, casi nulos. El enfoque de la crítica saerina está completamente dedicado a la narrativa y, atendiendo a la cronología de Dalmaroni (2010) que cuenta el ascenso y aceptación de Saer en el canon argentino, desde 1980 —década en que se escriben tesis y artículos



positivos sobre su obra— los temas de estudio han sido un tanto repetitivos porque abordan las obras “mayores”, como *Glosa* o *El entonado* —tal vez la novela más estudiada— a partir de conceptos de los que el mismo Saer reniega en sus ensayos, como la historia, la nación y el formalismo. No se cuentan con dos manos los críticos que han escrito sobre los ensayos de Saer y todos ellos, sin recurrir de nuevo a la exageración, lo han hecho en extensión mínima y truncada debido a que su acercamiento es meramente formalista y dejan de lado el contenido crítico de las propuestas de Saer sobre la novela y la narración, que es el gran tema de esos ensayos. En cuanto al contenido, es decir las ideas, la aproximación crítica también es incompleta pues los temas sólo se sugieren y no se desarrollan.

El primer acercamiento es el de Sergio Delgado, uno de los críticos más fieles a Saer, quien presentó un breve texto en el encuentro que tuvo lugar en Francia titulado *Colloque International sur L'Oeuvre de Juan José Saer* en 2002 y más tarde publicado en *Actas*. En este breve texto, Delgado propone una lectura autobiográfica de los ensayos de Saer, no en el sentido intimista del término, sino como una obsesión del autor mismo por expresar sus ideas sobre su oficio, sobre los autores que le apasionan y la literatura en general. Explícitamente, Delgado renuncia al propósito de esta investigación, que es la conexión entre las ideas sobre la novela de Saer con las ideas de su época sobre este género. “En este sentido”, dice Delgado, “voy a proponer un recorrido un tanto excéntrico que va a eludir en primer lugar aquel núcleo teórico mencionado anteriormente, es decir aquellos ensayos que tienen a la reflexión sobre la narración como tema y también a la mayoría de los ensayos que abordan la obra de otros escritores” (179). En pocas palabras, Delgado deja fuera lo más importante de la ensayística del argentino,

que es la confrontación de sus ensayos y creación novelística con la de sus contemporáneos. Sin una evaluación global del contexto en que Saer escribe es imposible entender por qué resultó poco legible en la primera década de su debut como escritor. Delgado opta, en última instancia, por hablar de los personajes de Saer en las pocas páginas restantes de su texto y se olvida por completo de los ensayos, de su forma, de su influencia y de su aportación para la comprensión de un género tan importante como la novela en Latinoamérica.

Los otros dos textos que abordan específicamente los ensayos de Saer pertenecen al libro *Zona de prólogos*, editado por Julio Premat, una de las autoridades críticas acerca del escritor. Como el título sugiere, se trata de un volumen compuesto precisamente de breves textos introductorios a toda la obra saerina, desde *En la zona* —su primer libro publicado— hasta *La grande* —su última novela inconclusa—. El tratamiento que se otorga a *El concepto de ficción* por parte de Nora Catelli es un tanto desdeñoso, pues comienza con la misma premisa de Delgado: los ensayos de Saer son menores porque carecen del rigor que define toda su narrativa; de hecho son menores si se le compara con la producción de otros ensayistas coetáneos “cuyos representantes más egregios han sido descubridores de atajos ingeniosos, perspectivas inesperadas e inversiones espectaculares de los lugares comunes de la gran tradición” (218). Además de ello, Catelli descalifica a Saer como “un [profesor] universitario sin pasión académica”, es decir como alguien totalmente desinformado de la moda teórica y académica de la época. Por ejemplo, critica que Saer por citar a Kayser en “El concepto de ficción” porque para 1989, año en que se publica el ensayo en cuestión, este teórico “había caído en el olvido”, que es otra forma de decir que había sido superado por otras corrientes como el estructuralismo. A estos

juicios se pueden oponer lo siguiente: lo que olvida Catelli en su prólogo es que Saer, por ser narrador primordialmente, no tiene la obligación de renovar el ensayo ni de comprarse con los grandes ensayistas ni críticos porque sus ensayos, aunque independientes, es decir que se sostienen por sí mismos —como se expone a lo largo de esta investigación—, forman parte de un proyecto global donde práctica y teoría se conjugan, donde la creación no deroga la crítica, sino que se conjugan para dar forma a un poética más compleja; en segundo lugar, Catelli olvida que un escritor tampoco tiene la obligación de mantenerse al día en la teoría ni en la filosofía, sino que obtiene su inspiración en cualquier documento literario de cualquier época que le ayude a confirmar sus búsquedas e inquietudes estéticas. Saer habla de Homero como de Joyce o de Juan L. Ortiz, de Sartre o de Adorno en la medida en que cada uno de estos escritores y pensadores le permite formular sus propias ideas sobre la literatura. Este último punto, por lo demás, es erróneo pues Saer perteneció a una generación de intelectuales que marcaron una pauta teórica y reinventaron el pensamiento de izquierda argentino, el cual estaba anquilosado desde los años 60 y 70. Pensadoras como Beatriz Sarlo, por ejemplo, introdujeron en la crítica literaria y cultural los nombres más modernos en su momento a través de la revista *Punto de Vista*, donde Saer de hecho publicó varios de sus ensayos.

Después, Catelli pone en orden los ensayos que componen *El concepto de ficción*, pero no interpreta de manera contextual cada uno de ellos, o sea no traza una correspondencia entre por ejemplo “Narrathon” de 1973 y la idea de escritor comprometido tan en boga en esos años. Asimismo, Catelli lo único que critica negativamente en este orden es que Saer falte a su propia lógica cronológica al acomodar algunos ensayos antes que otros, un elemento que no altera en absoluto su propuesta

global a final de cuentas. Finalmente, remata la autora: “Las ideas, en Saer, eran aprendidas, leídas, transcritas, y provenientes de unas fuentes muy clásicas, muy tradicionales, muy poco sorprendentes” (228). Sobre la idea de narración, “praxis narrativa” y *boom* latinoamericano no se repara en este prólogo enfocado, como se puede leer, en cuestiones superficiales de Saer como ensayista. El mismo autor, en su “Explicación” del libro, señala estas inconveniencias que Catelli cree descubrir: Saer no los llama ensayos, sino “textos”, “una serie de normas personales para ayudarme a escribir alguna narración que justifique tantas páginas borroneadas” (7), pero no por esto minimizadas pues él mismo acepta, al no respetar el orden cronológico que propone al principio, que son “como desplazamientos necesarios para hacer más evidentes las intenciones del conjunto y consolidar su coherencia” (8). Subyace en ellos una propuesta de poética o sistema crítico enfocado específicamente en la novela desde 1960 hasta entrado el nuevo siglo. De hecho, se podría explicar la historia moderna de la novela latinoamericana a través de *El concepto de ficción*, algo que Catelli pasa por alto completamente.

El segundo prólogo dentro del volumen editado por Premat está escrito por Alberto Giordano y en él aborda los otros dos libros de ensayos de Saer, *La narración-objeto* y *Trabajos*. Giordano sigue un camino distinto al otorgarle al ensayista la independencia total de su obra narrativa: “Cuando hace crítica, Saer no hace literatura, lo que él entiende por literatura; la ética del crítico, su relación con el lenguaje y el mundo, difiere casi por naturaleza la del narrador” (245). En vez de supeditar un género al otro, Giordano opta por nombrar a Saer un “conversador”: “Mientras el *narrador* necesita desprenderse de los saberes que lo rodean para poder actuar, el *conversador* cuenta con

ellos, instrumenta algunos, cuestiona otros” (245; cursivas del autor). Los ensayos de Saer no son fenomenales ni extraordinarios, pero esto no implica que carezcan de un rigor argumentativo; de esta forma, el autor argentino hace un repaso de sus obsesiones, pero siempre con un rigor histórico pormenorizado de la tradición argentina, una tradición en la que intenta situarse y separarse, es decir que busca fundar una zona privada. En este sentido, Giordano relaciona esta metodología de Saer con la de Borges, quien delinea su poética a través de una constante limpieza en la que algunos son enaltecidos y otros sobajados.

Tanto *La narración-objeto* como *Trabajos*, señala acertadamente Giordano, tiene una preocupación por el nuevo mercado editorial que ha contaminado y opacado tanto la producción como la recepción de la obra literaria. Si en *El concepto de ficción* el tema principal es el escritor confrontado por un contexto político y social exigente (el compromiso, la revolución), a partir de 1990 su peor enemigo es el mercado. Sin embargo, Giordano no ahonda más en el tema, sino que se extiende en la relación de los ensayos con sus narraciones, sus influencias y a veces errores de concepción o percepción. El error de Giordano radica en que quiere llegar a un punto definitivo y particular de la poética saerina sin tomar en cuenta el todo o el conjunto. Además de ello, Giordano como Catelli no contextualiza los ensayos pertenecientes a esos dos libros, los cuales fueron escritos en su mayoría para revistas o periódicos cuyas líneas editoriales abordaban temas sensibles para la época.

Quien tiene una perspectiva más justa de la ensayística de Saer es Clara Inés Polipovsky, quien le dedica un capítulo en su libro *Poética y representación: la narrativa de Juan José Saer* (2006). Polipovsky reconoce que el contexto de los ensayos es

determinante para entenderlos (152) y los sitúa dentro del pensamiento cercano al posmodernismo, cuando la filosofía y la literatura comenzaron a desconfiar de su relación con la realidad o el mundo en el sentido de la representación y la identificación de la palabra con el objeto que designa. Acertadamente, Polipovsky rastrea la influencia del *nouveau roman* y del escepticismo filosófico en las ideas de Saer para desarrollar una poética negativa que lo convierte en un escritor que “trabaja sobre la base de que todo es erróneo” (157). Aunque plantea lecturas relevantes, el problema con este capítulo es que es limitado porque se reduce a seguir la tesis de la autora acerca de toda la obra de Saer y no desarrolla bien las relaciones complejas del autor con teorías del lenguaje modernas que menciona.

Fuera de estos textos dedicados específicamente a la ensayística de Saer, la demás bibliografía se complementa con lo que se ha encontrado disperso en otros textos dedicados a la narrativa; sin embargo, el método utilizado por la mayoría de estos estudios es contrario al que se persigue en esta investigación. Los ensayos son suplementarios, es decir iluminan ciertos pasajes de la obra narrativa que sirven al crítico para afirmar o comprobar sus puntos o argumentos. No quiere decir esto que no coincidan ni mucho menos que sean equivocados, sino que los ensayos son citados para explicar la obra analizada y por tanto son despojados de su poder crítico. Lo que se intenta aquí es lo contrario: los ensayos representan una evaluación, un tanto extrema, del contexto que a Saer le tocó vivir como escritor, y por ende merecen ser atendidos con independencia.

En este sentido, la temática de los ensayos de Saer es también desatendida por la crítica porque se dan por sentadas las oposiciones del escritor a su contexto, pero no se

exploran realmente esas relaciones. Julio Premat en “Saer: un escritor del lugar” enlista —a la vez que resume el contenido de esta investigación— las principales ideas de Saer ensayista:

En su trayectoria intelectual se suceden así los escándalos contra las instituciones tradicionales y porteñas de la literatura argentina, contra los imperativos del regionalismo o del realismo (en los años sesenta); una oposición al *Boom*, al realismo mágico en tanto que identidad literaria para América Latina, a la integración de discursos mediáticos en la literatura, al exilio y el sufrimiento como pathos ineluctable del escritor rioplatense (en los setenta); se sucede la puesta en duda del culto a Borges y de ciertas operaciones literarias que integraría mercado y teoría literaria, como la de Umberto Eco (en los ochenta y los noventa), etc. [...] se protege del *Boom* gracias a la austeridad del *Nouveau Roman*, entra en los debates sobre el compromiso o sobre el realismo con ideas freudianas sobre la creación, ataca al canon establecido gracias a Juan L. Ortiz y a Antonio Di Benedetto, retoma la negatividad de Adorno frente a la poética positiva del realismo mágico, elude toda rigidez teórica gracias a Barthes y a su escritura del “cuerpo” y así sucesivamente. (194)

Todos estos temas, algunos con variaciones, aparecen en la ensayística de Saer, pero Premat no los desarrolla en ninguno de sus textos dedicados a Saer, ni siquiera en su libro —el más influyente sobre este autor— *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002). Como los demás críticos, toma los ensayos como algo suplementario de la “verdadera” obra, que es la narrativa. Este estudio no sigue este

procedimiento, sino que se retoman los ensayos como textos escritos dentro de un periodo histórico que ofrecen una lectura de éste, una forma de entenderlo y actuar, en tanto que escritor, dentro de él.

Los ensayos de Saer son abordados como textos independientes y como ejercicios críticos inseparables. Publicados en diferentes contextos y con diferentes propósitos, algunos como artículos de opinión, otros como conferencias o como meros apuntes, de lo que se trata es de darle una coherencia a los ensayos porque a través de ellos se configura una poética que, además de derramar luz sobre la narrativa misma de Saer, también funcionan como una explicación de la literatura en un sentido global. Este punto se puede ejemplificar en la fuerte crítica directa hacia el *boom* y que abre nuevas brechas para estudiar la literatura latinoamericana debido a la importancia de este movimiento no sólo en términos estéticos sino también políticos y sociales y cuyos efectos obligaron a dejar en la oscuridad otras poéticas y estéticas mucho más vanguardistas, pero que por esto mismo resultaron ilegibles dentro de un contexto interesado solamente en ciertos contenidos como lo político y la historia y ciertas formas como la novela.

Leídos desde esa perspectiva, aunque se retoman los ensayos en su contexto históricos, no se dividen temporalmente, antes bien lo que se pretende es amasar un sentido a partir de los cuatro libros de ensayos mencionados arriba. El objetivo es generar una poética negativa y al mismo tiempo una crítica de su contexto. Negativa porque Saer fue un autor que creó a partir de lo diferente; por ejemplo, en los años 60, cuando la literatura tuvo como tarea representar ciertos discursos y se le exigió ser contemporánea de las demandas sociales, Saer optó por un rechazo de todo discurso que se apropie de la literatura como instrumento de cambio social. Más tarde, cuando la ideas revolucionarias



se disipaban del panorama intelectual y el liberalismo comenzó a figurar como una “esperanza” para unificar un mundo antes dividido por lo ideológico, Saer se fue por lo contrario: negó el discurso comercial que hizo de la literatura un entretenimiento, como una fantasía cuya única tarea es hacerle pasar al lector un buen momento. Así, esta investigación está dividida en cuatro partes inseparables que podrían clasificarse como temáticas.

En el capítulo primero titulado “Saer en contexto” se delinea el contexto histórico en que se desarrolló Juan José Saer y está dividido por décadas que no pretenden ser fielmente históricas, sino trazos concisos de una época tanto política como literaria. Este capítulo trata del surgimiento de Saer como escritor en un contexto adverso para su poética porque comenzó a publicar en la década de 1960, una década ya saturada de escritores que llenaban las planas de los periódicos y revistas que no eran aptas para un joven autor con ambiciones vanguardistas ajenas a las validadas por un régimen estético bien establecido. Por esta razón, se sigue la propuesta de Dalmaroni, quien hace una crónica del ascenso de Saer en el canon argentino dominado, en los años 60 y 70, por Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Después, en la década de 1980, ya con una obra fundamentada de dos décadas, Saer comienza a tener relevancia en la vida cultural argentina, pasa de ser un escritor para escritores, o sea para un público selecto, a un escritor que se adhiere a la nueva novela histórica con *El entenado*, la obra que lo pone en el centro de atención. Para estos años, la realidad de Argentina era muy diferente: los escritores se enfrentan a la posdictadura y por tanto a las exigencias del nuevo orden político, el cual ahora no es sólo una cuestión nacional sino internacional. A partir de 1980 y ya entrada la última década de 1990, que es la de mayor éxito de Saer como autor,

el país se vuelca hacia el neoliberalismo, por tanto es necesario repensar el lugar de la literatura en las nuevas sociedades de consumo y de empresas transnacionales. En este capítulo, se hace un recuento de las diferentes posturas culturales que surgieron como respuesta precisamente a las demandas políticas y sociales.

En el segundo capítulo, “Hacia una teoría de la narración”, se entra definitivamente en los ensayos de Saer, principalmente en los contenidos en *El concepto de ficción*. Aquí se ambiciona formular una teoría de la narración un tanto laxa y que está constituida, por un lado, a partir de la negatividad y por otro de la propuesta. Saer blande sus duras críticas contra el *boom* latinoamericano y su errónea manera de entender y escribir novelas, pero también al mismo tiempo va detallando su propia teoría, historia e interpretación de la novela. Para empezar, el argentino comienza por negar precisamente de la palabra novela y propone ahora la “narración” como el último eslabón de esa tradición narrativa. Por tanto, Saer desestructura todos los elementos atribuidos a ese género que van desde el realismo, las funciones sociales y las relaciones políticas de la novela, la novela como género representativo de la realidad latinoamericana y el auge del subgénero llamado nueva novela histórica. Todos estos elementos, tan discutidos por la intelectualidad de su momentos, son desplazados por Saer para introducir nuevos conceptos o ideas como “lo real”, el rechazo de toda participación social del escritor y la imposibilidad de la novela histórica como una forma de recuperar o redimir el pasado latinoamericano.

“El tercer Borges: tradición y literatura argentina” es el capítulo tercero y en este se precisa el lugar de Saer dentro de la tradición argentina. De la misma forma, Saer desarrolla una contrapropuesta a través de la discusión de los temas más significativos de

la historia literaria argentina como el género del *Martín Fierro*, los orígenes de la propia literatura argentina, la persona de Borges y su influencia en la formación de un canon argentino y la sospechosa presencia de lo extranjero encarnada en Witold Gombrowicz. Borges es de quien se ocupa asiduamente a lo largo de sus cuatro libros de ensayos y es con quien, podría decirse, Saer se mide como escritor. De ahí el título del capítulo: Saer ofrece una lectura distinta de la propuesta por Borges acerca del canon argentino e incluso da una vuelta de tuerca a muchas de las ideas de aquel, entre ella la relación de la literatura argentina y el canon occidental. Asimismo, Saer arremete contra la llamada “literatura nacional” esgrimiendo una crítica contra las ambiciones del Estado por homogeneizar una serie de obras difíciles de clasificar en un género representativo de la “argentinidad”. Para contrarrestar el papel del Estado y la historia oficial, el santafesino recurre a la creación de la “zona”: un concepto que se opone a la idea de nacionalidad y que, más que tratarse de una zona geográfica definida y realista, se remonta a una cuestión de estilo gracias a la influencia de William Faulkner.

El último capítulo versa sobre las influencias del Saer crítico: ¿a partir de cuáles pensadores, filósofos y teóricos se formula la poética saerina? “Saer entre Adorno y Sartre: de la literatura comprometida a la praxis poética” intenta responder esa pregunta rescatando la influencia de la Escuela de Frankfurt en la historia intelectual argentina y en particular la del filósofo Theodor W. Adorno en Saer. Ya desde sus primeros ensayos se percibe la decisiva influencia de Adorno en la poética del escritor argentino desde el momento en que le ayudó a construir una camino diferente del de sus coetáneos, quienes en la década del 60 y todavía en la del 70 estaban imbuidos de las sartreanas acerca del compromiso de la literatura. En este apartado se confrontan ambas propuestas filosóficas

a través del lente de Saer, quien no rechazó por completo a Sartre, sino que, a diferencia de un primer Vargas Llosa por ejemplo, lo leyó más profusamente e intentó no limitarse a una sola obra del pensador francés. Fue a partir de Sartre que Saer formuló su concepto de “praxis poética” en contraposición de la literatura comprometida. Adorno, por otro lado, orientó a Saer sobre los riesgos de la literatura en la época del consumismo: una vez entrado el neoliberalismo, la literatura pasó a ser el botín de las nuevas editoriales transnacionales que desde finales de los años 80 fueron minando a las editoriales clásicas de Latinoamérica y convirtieron a la literatura en una extensión más de los *mass media* y la industria del entretenimiento.

De esta forma, en la medida que se confrontan las ideas de Saer con las de su contexto, se va segregando una teoría de la narración que no busca ser definitiva para entender su obra completa. Antes bien, se deja el camino trazado para una futura investigación sobre la teoría de la narración y su relación con la obra narrativa de este escritor debido a que en este estudio no se aborda ninguna novela o cuento en particular de manera profunda, sólo se retoman las que más ayudan a ejemplificar su crítica literaria. Se sigue, como se advierte al principio, un método contrario al de la crítica dedicada a Saer, pero esto no significa tampoco que se desdeñe esa crítica, al contrario, como es la más común en la bibliografía, se retoman asimismo algunos de sus puntos que derraman luz sobre la poética de Saer.

## Saer en contexto

Contextualizar a Juan José Saer y su obra, en específico sus ensayos, es una tarea que se ha llevado a cabo, hasta la fecha, fragmentariamente. Algunos críticos —como se expone a continuación— añaden o completan lo que otros críticos dijeron anteriormente y así sucesivamente. En este capítulo la tarea es ofrecer una unidad a ese magma histórico en el que Saer surgió como escritor para entender su obra no como un síntoma o fenómeno encajonado dentro de un contexto, sin ninguna repercusión futura, sino, retomando el concepto que él mismo propone, como una *pulsión*, un nervio sensible de todo lo que rodeó y asimismo incorporó en cada uno de sus libros de ficción y ensayos.

Nacido en 1937 en la localidad de Serodino, provincia de Santa Fe, hijo de migrantes de Damasco, de origen sirio católicos, Juan José Saer pasó su niñez en aquella pequeña localidad; luego en la década de 1950 vivió su juventud en Santa Fe, donde tuvo sus primeros contactos intelectuales con otros compañeros, que formarían más tarde el grupo Adverbio, y donde estudió la universidad. A partir de esta década, en los últimos estertores del peronismo y la entrada de los tumultuosos años 60, Saer es testigo de grandes cambios políticos, ideológicos y culturales en su país, pero siempre con una perspectiva desde la provincia. Este dato, más que ser una mera aseveración biográfica, tiene connotaciones literarias debido a que su formación intelectual no necesitó de Buenos Aires para validarse. Este factor tiene una importante relevancia para la vida intelectual en Argentina desde el siglo xix, cuando Buenos Aires se perfila como el lugar de la civilización, el progreso y las ideas, mientras que la provincia es el lugar de la barbarie, de la Naturaleza indómita y la escasez de cultura (véase Montaldo 1993).

Encarnadas esas ideas en la obra de Sarmiento, desde entonces el intelectual argentino debe poner su mirada en la capital, de ser posible en Europa, y olvidarse de los páramos y las llanuras. Con la generación, o mejor dicho, el grupo de Juan José Saer esta idea se trueca y los territorios y ciudades aledaños a Buenos Aires comienzan a figurar como territorios fértiles para la ficción y la poesía sin marcas localistas o regionalistas.

De hecho, su *viaje intelectual*, por nombrarlo así, pasa por alto totalmente la capital del país, pues de Santa Fe Saer voló a París en 1968 y, a partir de este año, con excepción del periodo dictatorial (1976-83), sólo volvió por periodos cortos, a visitas familiares, conferencias o presentaciones de sus libros. Estas dos peripecias geográficas, como anota Montaldo (1986), definen la obra saerina, pero al mismo tiempo la problematizan al momento de contextualizarla. La primera, su actividad intelectual en provincia, es “una colocación bastante ex-céntrica [sic] en el sistema literario argentino, ya que nunca estuvo efectivamente integrado a los centros de consagración ni a las instituciones y su ideología de escritor reivindica para el artista el lugar del ‘marginal’” (11). La segunda, es decir su vida en Francia, desde donde “produce un corte con la lengua y la tradición del país, para emerger en otro contexto”; esto en referencia a que su obra “a pesar de estar escrita en gran parte fuera de la Argentina, tiene un vinculación casi inmediata con referentes concretos de la zona del Litoral que constituyen, prácticamente, su única materia a representar” (11).

Para entender su ensayísticas es menester explorar la conexión directa entre las ideas que flotaban en la atmósfera intelectual y política argentina durante las décadas que van de 1950 al año 2000, cincuenta años de inmensa importancia no sólo biográfica, sino también nacional: desde el peronismo tardío, los golpes de estado, la dictadura, la vuelta

a la democracia y la entrada en el mercado global. Para lograrlo, se siguen principalmente dos caminos: el político-intelectual que Oscar Terán desarrolla en su *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980* (2008) y la literaria a partir de la cronología de Miguel Dalmaroni en su artículo “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” (2010). Los ensayos de Saer en la cronología de Dalmaroni no figuran; sin embargo, si se atiende a las fechas en que fueron publicados, cada uno de ellos participa de las discusiones en turno. *El río sin orillas* (1991), no obstante, es el ensayo donde Saer realmente aborda la historia de su país abiertamente y el que servirá de guía para este apartado, ofreciendo, de esta manera, una doble perspectiva: la del contexto de Saer visto desde fuera de su obra y la del contexto visto desde dentro de la obra.

### **La provincia letrada, 1950-1970**

Este periodo de juventud fue para Saer uno de espectador atento: tuvo sus primeros acercamientos intelectuales y el hecho de pertenecer a una generación de escritores que no radicaba en el centro intelectual del país, como bien apunta Dalmaroni y Prieto en “Escritura de la ‘zona’” (1999), fue un obstáculo para la recepción de los primeros libros de Saer y de compañeros suyos como Juan L. Ortiz, Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano y Hugo Gola. El principal muro que se encontraron era la temática: la provincia como tópico, el lugar del páramo intelectual y de lo estereotípico, ya no eran las preocupación de esos escritores. Ellos, como los escritores de *Sur*, entre los que se cuentan Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Láinez, José Bianco, así como de sus antagonistas como “David Viñas, Beatriz Guido, Andrés

Rivera, Enrique Wernicke, Alfredo Varela y otros” (Prieto 345), leían la vanguardia literaria de Francia, Inglaterra, Estados Unidos y el resto del mundo. De la misma manera, sus obras no hablaban de Buenos Aires ni de París (un topos literario que fue convertido en categoría estética por Cortázar y su novela *Rayuela*). No publicaban con el propósito de ser leídos exclusivamente en Buenos Aires tampoco: el primer libro de Saer, *En la zona*, fue publicado en 1960 por una editorial pequeña de Santa Fe.

Desde muy joven, Saer conoce a las figuras literarias de su ciudad y otras provincias colindantes, entre ellos los poetas Hugo Gola y Juan L. Ortiz; el primero más tarde formó parte del grupo “Adverbio” junto con José Luis Vittori y Hugo Mandón. Ligados al periódico local *El Litoral*, algunos de ellos fueron parte del equipo de la redacción y publicaron sus primeros textos en ese periódico. Saer trabajó oficialmente para el rotativo por un año, de 1956 a 1957, y se hizo cargo con Gola y Vittori —cuya amistad es efímera— del suplemento literario. El grupo Adverbio se logró en parte debido al prudente auge cultural de Santa Fe, una ciudad que Saer describe con sus propias palabras en una entrevista con Pilar de Castro: “Santa Fe, a finales de los años cincuenta, era una ciudad que tenía cuatro grandes librerías, cuatro cineclubs, como diez o doce teatros independientes, un salón de Bellas Artes [...] y tenía, además, una escuela de cine de proyección continental a la que acudía gente de Perú, de Chile, de Brasil, a estudiar” (94). La actividad cinematográfica era el principal atractivo y fue parte destacada de la vida artística de Saer.

Estos primeros pasos en la vida intelectual de provincia suceden durante el periodo del peronismo (1946-55) e inicio del movimiento Revolución Libertadora (1955-58); la primera fue una época en que el nacionalismo, el populismo, el movimiento



obrero eran bien vistos por el gobierno peronista, mientras que cualquier manifestación ajena a aquellos conceptos era desechado y vituperado. Con una política interna intervencionista en todos los ámbitos del país, como señala el historiador Williamson (458-63), el campo intelectual también se vio afectado; asimismo advierte Terán, “el gobierno peronista comenzó por delegar la educación en manos de la iglesia católica” y “carente de un programa estructurado para el área educativa, en este sector la gestión peronista se preocupó antes bien por expulsar toda voz disidente, por lo que contaminó la cuestión cultural con una actitud de control político” (261). Perspectiva muy similar ofrece el historiador Saborido, quien señala que la política cultural durante todo el peronismo fue insuficiente debido a su rechazo casi total de manifestaciones culturales ajenas a sus intereses (53). El primer sector donde se resintió esta política cultural fue en las instituciones de educación superior, de donde profesores con ideas liberales era cesados. Sin embargo, Terán advierte que el peronismo no fue tan maniqueo, pues tuvo sus logros ya que, si por un lado rechazaba todo lo que contradijera la propaganda política, fue generoso con otras manifestaciones culturales: toleró la organización de congresos de filosofía, la exposiciones de arte abstracto, la proyección de películas extranjeras —algunas sí con censura como *El gran dictador* de Chaplin— y la publicación de revistas como *Poesía Buenos Aires*, *Sur*, *Contorno* y *Centro* (263).

Para Saer el peronismo es la verdadera semilla del mal que sembró el fuego que décadas más tarde culminaría en la explosiva barbarie de la dictadura militar. Además de los militares, que desde antes formaron parte del poder político en el país, “Uno de los responsables principales de la catástrofe fue Juan Domingo Perón” (179) dice en *El río sin orillas*. Saer deposita en Perón características negativas como la “duplicidad”, su

habilidad para cambiar de rostro cuando le convenía, la “hipocresía” y la “avaricia”. Su política llamada justicialismo “no era ni comunista ni capitalista sino que representaba una ‘tercera posición’, pero en claro no se trataba más que de un menjunje paternalista y populista, con veleidades de fascismo, doctrina que había podido observar en Italia durante años como agregado militar en la embajada argentina de Roma” (180). Pero asimismo fue quien radicalizó las posiciones políticas en el país, confrontando más tarde por un lado a una derecha abiertamente anticomunista llamada Alianza Anticomunista Argentina, “un grupo parapolicial especializado en secuestros, exacciones, asesinatos políticos y toda clase de delitos comunes”, la cual estaba encabezada por el secretario de Perón y asesor de su esposa Isabel, José López Rega (182), y por otro lado la izquierda representada por los “monteneros” cuya ideología

era de lo más brumosa: muchos venían del nacionalismo de derecha, como el grupo Tacuara, nacionalista, ultracatólico, antisemita y pro nazi, otros eran tráfugas de los partidos de izquierda tradicional, a los que reprochaban su tibieza, otros procedían del trotskismo, o reivindicaban las teorías revolucionarias del Che Guevara (quien, a diferencia de estos nuevos ricos, las pagó con su vida) o del castrismo oficial. (184)

A finales de la década del 50, quienes dominaban la escena literaria eran autores nacidos a principios del siglo xx, como el grupo *Sur* integrado por Borges, las hermanas Ocampo, José Bianco y Eduardo Mallea —entre otros que llegaron a lo largo de la extensa vida de la revista—. Este grupo, sobre todo Borges y Victoria Ocampo, fue uno de los principales afectados por las políticas peronistas pues el arraigado nacionalismo chocaba con la apertura europeísta de *Sur*. En la primera mitad del siglo esa dicotomía

fue hondamente discutida por los intelectuales de la época que provenían de clase alta o burguesa y *Sur* se ubica precisamente dentro de ese dilema, entre lo nacional y lo extranjero, entre lo argentino y lo europeo y que Borges, en su famoso texto “El escritor argentino y la tradición” (1955), intentó clausurar de una vez por todas diciendo que la literatura argentina *era parte* de la tradición universal. Aunque Saer como espectador no aspiró a formar parte del grupo, reconoce en *El río sin orillas* que “la importancia de esa publicación en la cultura argentina es fundamental, y probablemente los miembros de mi generación hemos sido los más felices beneficiarios, ya que por sus páginas circularon — con no pocas exclusiones, hay que reconocerlo— muchos textos capitales de la literatura mundial” (151). No obstante, líneas más abajo, el santafesino aclara que durante su maduración como autor, *Sur* en realidad “en tanto que revista no era más que un soplo del pasado puesto que los grandes debates culturales y políticos ya no pasaban por sus páginas” (152).

Fue entonces cuando surge, con la caída de Perón en el año 1955, otro grupo que actualizó la escena intelectual y que además se opuso a *Sur*: la llamada generación del 55 —con reservas por algunos críticos como Sánchez, Stern y Zubieta (625)— que estuvo integrada por David Viñas, Beatriz Guido, Héctor A. Murena, Pedro Ogambide, Andrés Rivera y Marco Denevi. Esta generación, de acuerdo con José Luis de Diego (2001), es la inmediatamente anterior a la de Saer y el grupo Adverbio, pero que además definiría o anticiparía los principales debates de la siguiente década. Saer no comulgó con ninguno de ellos y en *El río sin orillas* los coloca —injustamente— dentro de la tradición nacionalista de la siguiente forma:

Durante la moda existencialista, por ejemplo, ciertos intelectuales, en lugar de hacer notar con justicia que muchos pretendían ser discípulos de Sartre porque se habían enterado de su existencia por los diarios, preferían blandir el argumento sorprendente de que la angustia era un concepto foráneo, de que la angustia no podía alcanzar a un argentino. (104)

Estas palabras, como se muestra más adelante, corroboran un reconocimiento intelectual del grupo *Sur* en cuanto a afinidades literarias, pero un rechazo total a la literatura comprometida enarbolada por los formadores de *Contorno*. Sin embargo, este grupo cambió realmente la interacción cultural en Argentina como señala de Diego: a) el brusco cambio político que inicia en los primeros años de los 60; b) “el paso de la ‘euforia’ a la ‘depresión’ y la consiguiente pérdida de la fe revolucionaria y del ‘compromiso’ literario”; c) y este punto es de importancia para Saer, el escritor “de ‘portavoz’ o ‘faro’ se transforma en el paciente artesano u orfebre de la palabra en algunos casos y, en otros, en sospechoso, subversivo o conspirador contra el Estado”; d) “la *lacionamericanización* de la mirada sobre los sesentas ‘a expensas de los propios autores argentinos’”; y e) “la preeminencia creciente de la novela como género en detrimento del cuento”.<sup>1</sup> Estas ideas serían debatidas durante toda la década del 60 y bien entrada la siguiente; Saer contribuyó con sus ensayos en varias de esas discusiones desde el momento en que su literatura, si se le compara con los puntos anotados por de Diego, confronta deliberadamente todos esos aspectos.

La década de 1960, en la que Saer debuta como escritor, no fue la más idónea para él, pues sus libros no llaman la atención del público lector ni de la crítica debido al

---

<sup>1</sup> Para una evaluación panorámica de *Contorno* en la cultura y política argentina, véase el estudio de Ktra, *Contorno. Literary Engagement in Post-Peronist Argentina* (1988).

debate entre los de *Contorno* y *Sur*, aunado a los aires revolucionarios que comenzaron a soplar desde el Caribe. Podría decirse que Saer queda fuera de ese debate totalmente, sin embargo representa una etapa de mucha actividad en su vida. De acuerdo con Julio Premat, en su “Cronología” biográfica, Saer trabajó como guionista de películas que no llegarían a rodarse y luego, en el año 1962, con ayuda de Gola, entró al Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral como profesor de Crítica y Estética (460), trabajo que mantendrá hasta su partida a Francia en 1968. En esos seis años participó con algunos directores como Raúl Beceyro y Nicolás Sarquís adaptando algunos cuentos tanto suyos como de otros autores al cine. “Gola y él”, asevera Premat, “formaban parte del grupo ‘antipopulista’ del Instituto, enfrentado teórica y estéticamente a la corriente representada por Fernando Birri” (460). Ese año es cuando Saer, adherido al Partido Comunista en 1961, rompió todo vínculo con la ideología comunista y sus derivados, pero no por eso dejó de preocuparse por la relación entre literatura, política y sociedad.

En esa década, 1960, ser escritor en Argentina —y el resto del mundo occidental— significaba tomar partido en las cuestiones políticas del momento pues fue una época dirigida por una agenda doble: la del escritor comprometido o la del escritor burgués, la del escritor de izquierda o de derecha, socialista o capitalista, anti yanqui o pro yanqui, pro Revolución Cubana o anti-Stalin: los términos medios no eran una opción. Esta encrucijada, lejos de parecer maniquea, dio pauta a la apertura si no política —pues los gobiernos, en su mayoría, no apelaron al diálogo sino a la censura—, sí intelectual debido al amplio debate que surgió en torno a la temática del arte y la política. En el campo intelectual nacional la crítica propositiva tampoco era mal vista debido a que el peronismo, a través del nuevo presidente Frondizi (periodo de 1958-1962), permitió el

ascenso de una generación de intelectuales que reavivaron y abrieron las puertas a las ideas europeas en boga. El grupo de *Contorno*, también llamado “denuncialistas”, recibió con optimismo el existencialismo francés, sobre todo Juan José Sebreli como indica Terán (265) y Saborido (119). Este grupo sostuvo también posturas heredadas del grupo *Sur* debido a que si bien estaban atentos a las ideas de vanguardia, no temían entrar en la arena pública del debate. El principal concepto que abrazan de los postulados sartreanos, y que tendrá influencia en el mismo Saer y todos los escritores de la época, es el del compromiso. Los denuncialistas, asevera Terán, guardarán “un mandato de compromiso con su situación histórica y político-social” que propone una posibilidad de cambio en el destino del país. Algunos de los miembros del grupo se ocuparán de reinterpretar el texto más influyente de la época, la *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, y debatirán con otros intelectuales como Mallea. El principal ataque contra el libro de Martínez Estrada es el determinismo que delega a la Argentina, incapaz de superar sus errores y por consiguiente condenada a volver a repetirlos. Los intelectuales se apegan a Sartre y creen que el ser humano es capaz de cambiar su destino como sociedad.

Así, la literatura de los años sesenta, cuando Saer debuta como escritor, “no constituye”, en palabras de Olguín y Zeiger, “una ‘literaturización’ de la vida, según la cual, por ejemplo, ser guerrillero, líder sindical o cazador de ballenas podrían llegar a ser términos intercambiables para ser un posible protagonista de un relato” (360). El modelo de escritor ya no era el borgeano, el del “hombre de letras” —que se abordará en el capítulo dedicado a la relación entre Borges y Saer—, del escritor que vive en y para la literatura. Sartre sacudió esa idea y puso los pies del escritor en la tierra, le endilgó

“responsabilidad” y compromiso con los otros. Por si fuera poco, los años sesenta fue la época del *boom* latinoamericano cuyo inicio estuvo muy ligado a la Revolución Cubana, la cual inyectó nuevas ideas al debate que se venía dando desde 1950 con *Contorno*. Una buena forma de entender estos debates es a través de las revistas literarias y políticas editoriales durante el periodo y entre las cuales ya figura el nombre de Saer.

Argentina tuvo un lugar decisivo en ese sentido porque las editoriales que lideraban la vanguardia y en las que publicaban y traducían los autores más destacados de la época eran las argentinas: Emecé —donde publicaba Borges—, Losada y la misma Sur —que además de la revista publicaba libros— y Sudamericana, la más importante porque fue la casa editora del *boom* local y porque, según Amelia Aguado, “ante la serias dificultades económicas, Sur cedió a Sudamericana parte de su fondo editorial” (140). Entre los autores de su catálogo se encontraban Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Antonio Skármeta, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Manuel Mújica Lainez, Silvina Bullrich y, por supuesto, García Márquez: *Cien años de soledad* (1967), la obra de mayor envergadura en ventas e influencia, fue editada en Argentina por Sudamericana. En suma, que este periodo analizado por Amelia Aguado que va de 1956, caída del peronismo, hasta 1975, inicio de la dictadura, representa, aun y con todos los avatares, la modernización de la industria editorial.

Varias de estas editoriales y revistas promocionarán a determinados autores y menoscabarán a otros, dependiendo de la dicotomía ideológica mencionada más arriba. Entre los desdeñados están, obviamente, Saer y varios integrantes de su grupo, porque no formaban parte de la estética en debate y no aparecían —a veces someramente— ni en

los índices de esas revistas ni mucho en los catálogos de las editoriales. Como asevera Dalmaroni en la cronología de la recepción de Saer en la crítica,

parecía ilegible o, por lo menos, insatisfactorio para casi todos: la nueva izquierda comprometida, los intelectuales revolucionarios, los entusiastas de la ‘nueva novela latinoamericana’ o del *Boom*, los partidarios de Julio Cortázar o de Gabriel García Márquez, los detractores de Borges primero o los nuevos lectores de Borges luego, los seguidores de Ernesto Sábato, el renovado mercado del libro, la prensa cultural en casi todas sus variantes.

(613)

La presencia de Saer, en este sentido, durante la década de 1960, es casi invisible a pesar de que publicó varios de sus libros: los de cuentos *En la zona* (1960) y *Palo hueso* (1965), y las novelas *Responso* (1964), *La vuelta completa* (1966) y *Cicatrices* (1969); dos publicados en provincia: *En la zona* en Santa Fe y *La vuelta completa* en Rosario y las demás en Buenos Aires curiosamente por editoriales importantes: Jorge Álvarez y Sudamericana. Esa temprana producción de Saer no pudo competir con las obras que se publicaron en los años 60: *El siglo de las luces* (1962), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Rayuela* (1963), *La ciudad y los perros* (1963), *Tres tristes tigres* (1967), *Paradiso* (1966) y *Cien años de soledad* (1967). La única relevancia que Saer alcanzó en esa década fue en el año de 1964, durante el V Congreso de Escritores Argentinos, organizado por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), celebrado en Paraná, Entre Ríos. Allí, en una mesa de debate presidida por Silvina Bullrich, Manuel Mujica Láinez y otros autores, Saer tomó la palabra desde su asiento y dijo: “*Los burgueses* [de Bullrich] no pasa de ser un *best-seller* y *Bomarzo* [de Mujica Láinez] podría estar fechada en 1760”



(citado por Dalmaroni 615). La repercusión de esta intervención tuvo una fuerte cobertura por los medios literarios del momento, entre ellos el diario *Clarín*, *Todo*, *Confirmado* y *El Escarabajo de oro*, una de las publicaciones más importantes. Sin embargo, aparte de esto, Saer no figuró en las páginas de esas revistas como un autor relevante y, cuando lo toman en cuenta, es para reseñar negativamente sus obras.

Siguiendo a Dalmaroni, la recepción temprana de Saer se dará en ambientes universitarios primero y luego al público general; en el caso del primero, que es el periodo que concierne en este punto, la lectura será desde una perspectiva realista debido a la calidad y estilo de esas primeras obras y debido a la lente social que dominaba la crítica. En el suplemento *HOY en la cultura*, de Corrientes, el crítico Carlos Altamirano, ligado al Partido Comunista, opina sobre *En la zona*: “nos indica que comienza a superarse cierto malentendido acerca de lo que debe ser una literatura nacional-popular, impensable sin la conquista de un lenguaje propio” (citado por Dalmaroni 630). *El escarabajo de oro* (1959-74) —continuación de *El grillo de papel*, ambas dirigidas por Abelardo Castillo—, por citar otro ejemplo, valoraba a nombres como Cortázar, Marechal y Sábato (Olguín y Zeiger 363) y promocionaba fuertemente a los demás autores del *boom*, pero puso poca atención en el santafesino. Para Olguín y Zeiger esta revista era una especie de continuación de *Contorno*, la revista de los denuncialistas, porque se declaraba abiertamente de izquierda. En sus páginas, advierten los académicos, “Ernesto Sábato escribía ensayos contra el *nouveau roman*” (370), movimiento al que Saer estuvo ligado y que el *boom* desdeñó abiertamente, como lo comprueba Carlos Fuentes en su ensayo *La nueva novela latinoamericana* de 1969, y que será contrastado más adelante con las propuestas de Saer. Terán por su lado coincide también al decir que

*El escarabajo de oro* concentrará el debate nacional sobre los temas más destacados durante las décadas del 60 y 70: “marxismo, humanismo y existencialismo sartreano” (278). En 1967, un crítico de esa revista —Dalmaroni, quien cita este texto, no ofrece el nombre del autor—, reseñó *La vuelta completa* negativamente a partir de las virtudes de algunos autores del *boom*: demandaba un ahondamiento en las acciones de los personajes, un abandono del detallismo —una característica que distingue toda la obra de Saer— y una dimensión reflexiva (637).

La poca atención que merece Saer en esas publicaciones, asevera Dalmaroni, no estuvo decidida solamente por su obra, sino también por su personalidad: “las actitudes públicas de Saer parecían completamente ajenas a la creciente demanda de una función política del escritor cada vez más directa y vinculada con la participación activa en la lucha revolucionaria” (631). No se pronunciaba en sus textos a favor de una ideología de forma abierta, como Cortázar, sino que se mantenía al margen del público. Otro medio que desdeñó la obra temprana de Saer fue *Primera Plana* —fundado por Jacobo Timmerman—, tal vez el más importante, junto con *El escarabajo de oro*, de la promoción de una literatura del *boom*. Adolfo Prieto en su artículo “Los años sesenta”, uno de los primeros críticos en apreciar a Saer, define *Primera Plana* con las siguientes palabras: “Imitación de las disposiciones gráficas y del estilo del *Time* y *L’Express*, tomó también de ellos la facultad —o la pretensión— de convertirse en un foro en el que pudieran coincidir los intereses de la política, la economía, la cultura, sin las reservas ideológicas y la limitación facciosa que habían caracterizado, hasta entonces, tanto la prensa general como especializada” (892). Activa desde 1962 hasta 1969, cuando el gobierno de Onganía la censuró —quien irónicamente fue apoyado por esta revista según

Aguado (127)—, el semanario tuvo un papel muy importante durante los años 60, y después de su segunda época, dice Prieto, “publica lo que tal vez pueda considerarse el primer anuncio del término boom, un fenómeno al que el semanario ayudó ostensiblemente a crecer” (892).

*Primera Plana* fue un semanario que no desairaba realmente nada, llenaba sus páginas de todo tipo de autores, aunque a algunos los elogiara y otros los vituperaba debido a que tenía una línea, más que comprometida con una ideología cerrada, de amplia apertura mercadotécnica. El concepto de *best-seller*, recién importando de los Estados Unidos, fue una constante en el semanario. Se definía a sí misma como un anaquel de la “actualidad” y coincidió con el desarrollo y modernización de la industria editorial hispana debido a que sus tirajes eran casi inéditos al alcanzar los 100 mil ejemplares semanales, según María Eugenia Mudrovic (295), quien más adelante señala: “vendió de todo —ideas, libros, autores, costumbres— movida acaso por la aspiración de consolidar un ‘mercado glotón’ con centro en esa clase media de extracción nacional que en los años sesenta pareció coincidir en sus perfiles con los de algunos sectores de la sociedad norteamericana” (298). Sacó provecho de las modernas técnicas de publicidad, de las listas (*rankings*), promociones, reportajes y algunas falsas asunciones. Sus portadas significaban ventas seguras y las editoriales pagaban por colocar a sus autores en ellas: “Borges, Cortázar, Sábato, Bioy Casares, Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez solían ser nota de tapa con fotos de primeros planos”, señala Dalmaroni (635) y añade que se “ocupó de liquidar sumariamente a Saer” en una reseña de *Responso* en la que sus herramientas críticas son abiertamente lenguaje mercadotécnico: “como si nada hubiera ocurrido desde entonces, como si una novela no

empezara a ser en este país un producto comercial bien terminado, que seduzca y retribuya a su comprador” (636).

Los temas de esta década seguirán todavía discutiendo en la siguiente, sin embargo las expectativas de las ideas revolucionarias que los intelectuales y escritores que van en ascenso, como Saer, se fueron desmoronando. Autores como Julio Cortázar, quien durante toda la década fue el modelo de escritor revolucionario, comienzan a ser cuestionados por el papel que juegan en sus países. Nuevos teóricos y nuevas lecturas sobre Marx y el papel de los intelectuales en la sociedad florecen en Francia y son importadas a Argentina por un grupo de pensadores que ven truncadas sus posibilidades con la llegada de la dictadura.

### **La nueva izquierda: 1970-1983**

Las tres revistas que abren el debate en esta década son *Nuevos Aires* (1970-73), *Crisis* (1973-76 en su primera etapa; actualmente sigue publicándose) y *Los libros* (1969-76). Las dos primeras, de acuerdo con José Luis de Diego (2001; véase el capítulo 2 de ese libro para una cronología más detallada), fueron las que concentraron el debate del escritor revolucionario y Cortázar ocupó el centro de la atención en sus páginas; de hecho, fue en *Nuevos Aires* donde Cortázar publicó su ensayo “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”. El debate principal en *Nuevos Aires*, señala de Diego, fue la figura del intelectual en la sociedad y esto coincide con el ascenso de los escritores que de la generación del *boom*, incluso aquellos que no pertenecieron a ella pero fueron contemporáneos, como Octavio Paz o David Viñas. *Crisis*, dirigida por Eduardo Galeano, fue más radical en sus posturas debido a que coincidió con el renacimiento político del

peronismo en Argentina y sostuvo un claro apoyo a la Revolución Cubana. Si en *Nuevos Aires* el papel del escritor como una posible figura intelectual pública era la discusión, en *Crisis* eso ya se da por descontado, dice de Diego: “si la izquierda reclamaba la necesidad de la proletarización de sus intelectuales y activistas, el imperativo en *Crisis* parece ser la popularización” (54), es decir, el escritor *sí es* un agente social, lo que falta por hacer es hacerlo popular y accesible entre la gente, por lo que sus atributos son *ad hominem*: “tiene que ver con las declaraciones y actitudes del escritor —su imagen de escritor— que con su obra, la que no necesariamente debe adscribirse a formulaciones estéticas más o menos populistas” (54). Este tema es de capital importancia en el pensamiento de Saer; tan sólo hay que recordar el título de de su primer libro de ensayos, *Una literatura sin atributos*, publicado primero en francés y adherido más tarde a *El concepto de ficción*.

El santafesino estuvo ligado a la tercera revista mencionada por de Diego en su estudio, que es *Los Libros*, donde aparecen textos elogiosos de dos amigas y críticas de por vida para Saer, María Teresa Gramuglio y Beatriz Sarlo. Esa publicación, como anota Dalmaroni,

fue constituyendo al correr de sus primeros años de vida en el proyecto de intervención cultural e ideológica de algunos intelectuales de izquierda con una posición política y estética vanguardista —Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, entre los más activos—, quienes luego, a partir de 1978, se convertirían en los agentes importantes del proceso de consagración crítica de la obra de Saer desde las páginas de *Punto de Vista*.

(628)

No obstante, Saer recibió este primer reconocimiento ya estando en París gracias a una beca que solicitó para estudiar el *nouveau roman*. Su primer viaje en 1968 fue breve, pero conoció a los principales exponentes del movimiento francés como Robbe-Grillet, Simon y Sarraute —de esta última tradujo sus *Tropismes*—, de acuerdo con la cronología de Premat (462). Al siguiente año, Saer se mudó definitivamente a Francia para trabajar en la Universidad de Rennes y a partir de ahí es que comienza a publicar sus libros más elogiados por la crítica. El “exilio” de Saer, en este sentido, no está ligado directamente a la dictadura que llega en 1976; fue de los pocos escritores que, según Sosnowski en su artículo “La dispersión de las palabras” sobre los novelistas de la década del 70, escogió un exilio cultural, es decir la búsqueda de la identidad intelectual. “El exilio como opción”, dice Sosnowski, “ha sido reemplazado en muchos casos por el exilio por necesidad. El viaje romántico de la adquisición de la cultura ha sido reemplazado por la salida penosa del que huye de la muerte” (962). En la década del 70, incluso antes con Onganía, la tolerancia se reduce, por que lo resulta sorprendente para algunos historiadores que la aparición de una revista como *Los libros y Punto de Vista* (1978-2008) en ese contexto hayan podido existir y, sobre todo, en el caso de la segunda, superar el tiempo oscuro.

*Los Libros* fue una plataforma importante para Saer, porque su obra al fin había coincidido con una nueva forma de leer la literatura fuera de los parámetros establecidos desde 1960. Para José Luis de Diego, esta revista representó la llegada de una nueva crítica literaria que, aunque se proclamaba como una publicación de izquierda, no lo hacía en base a las ideas previas de *Contorno*, *Nuevos Aires* ni muchos menos *Crisis*. En este sentido, *Los Libros* fue una crítica de la crítica. De Diego plantea en cuatro puntos

los cambios que hubo entre esta generación y las anteriores: “a) el origen y desarrollo de una nueva crítica, algunos de cuyos nombres ocuparán un lugar central en los ochentas y los noventas”, es decir los del grupo de *Punto de Vista*; “b) la presencia privilegiada —en tanto objeto de esta nueva crítica— de textos literarios de reciente aparición”, lo que conlleva un distinto enfoque en cuanto al estilo, la forma de escritura y no en el referente, es decir en el realismo social; “c) la actualización teórica —abierta a saberes diversos: marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, semiología, etc.”, o sea la atención en nuevos teóricos como Lucien Goldmann, Roland Barthes, Pierre Bordieu, entre otros; “d) la presencia en la revista de una suerte de crítica de control para mantener los instrumentos de análisis debidamente aceitados” (85-86), la actualización de los discursos antes que el anquilosamiento, como lo sucedido con la anterior generación. No obstante, este afán renovador fue detenido por la dictadura.

En 1976, cuando fue derrocado el gobierno peronista por las Fuerzas Armadas dirigidas por Jorge Videla, el país sufre una ruptura: hay un antes y un después. Sin embargo, a pesar del alto grado de represión que caracterizó al régimen, hubo manifestaciones culturales de las que Saer fue testigo desde el extranjero. La nueva crítica representada por *Los Libros* se vio mermada y la industria editorial sufrió graves censuras por los militares; las grandes editoriales, que desde los años 60 venían modernizándose y publicando a los autores más destacados, fueron perdiendo fuerza debido a que muchos de esos autores, como ya se explicó, comulgaban con ideas de izquierda y la Revolución Cubana. Varios de ellos pertenecientes al *boom*, como Mario Vargas Llosa —cuya novela *La tía Julia y el escribidor* (1977) fue prohibida— o Pablo Neruda. Sus catálogos fueron purgados de nombres, cuando no sus instalaciones

allanadas por el Estado. A algunos autores y editores locales que estaban en pleno ascenso, en vez de censurarlos, los desaparecieron, arrestaron o fueron obligados al exilio, como Haroldo Conti y Rodolfo Walsh —que fueron asesinados—, Antonio Di Benedetto y Daniel Moyano —de la generación o grupo de Saer, fueron arrestados—, y Manuel Puig, Héctor Tizón, David Viñas, Juan Gelman salieron al exilio.<sup>2</sup> Sudamericana, la editorial del *boom* en el continente, perdió a uno de sus mejores escritores: Julio Cortázar, *best-seller* y figura central de la discusión intelectual desde 1960. Es decir, si bien las editoras se mantuvieron a la vanguardia mercadotécnica, ahora solamente contaban sus pérdidas.

Dos de las revistas que surgieron en la dictadura fueron *El Ornitorrinco* (1977-1983) y *Punto de Vista*, pero ambos tuvieron propuestas muy distintas. La primera, un remanente de dos proyectos anteriores dirigidos por Abelardo Castillo, *El grillo de papel* y *El escarabajo de oro*, no representó un cambio de discurso de sus antecesoras; Castillo seguía imbuido en los postulados sesenteros y en su apego a Sartre; como dice de Diego (2001), “escribe para un tipo de lector —o mejor, postula un *lector modelo*— casi extinguido” (137). La publicación más destacada y surgida en pleno Proceso fue *Punto de Vista*, que imprimió dieciocho números durante toda la dictadura. El equipo, grosso modo, fue el mismo que animó la desaparecida *Los Libros*; no obstante, como en aquella propuesta, buscaba la actualización de los debates y asimismo una revisión. Como apunta Merbilhaá en “Juan José Saer en el sistema de lecturas de *Punto de Vista*”, esta publicación buscaba una continuidad o una evolución de las discusiones que se venían

---

<sup>2</sup> Véase de Diego (2001) para las listas completas de los exiliados antes y durante la dictadura así como de las obras censuradas y publicadas en el extranjero (pp. 156-58 y 184-86 respectivamente).



generando desde los años 60, es decir, “aniquilamiento de los espacios de discusión y reflexión y el retroceso que implicó la dictadura para el campo intelectual argentino no tuvo como consecuencia, en el caso de *Punto de Vista*, un intento de regresión de tipo residual a los debates de los '60 y '70 sino que se intentó continuar y desarrollar las lecturas previas al golpe” (109). Querían recuperar ese diálogo para al mismo tiempo formular una resistencia fuera de los conceptos sartreanos y más dentro de los estéticos y, sobre todo, una resistencia contra la dictadura. Comenzaron criticando, de entrada, la relación del mercado y la literatura heredada del *boom* y de las revistas como *El escarabajo de oro* y *Primera Plana*. Sus principales enfoques, anota Merbilhaá, eran “la revisión del canon realista, y la discusión en torno a la función social del arte, a las oposiciones entre la cultura popular y las vanguardias, entre el mercado de consumo de bienes culturales y los medios de comunicación masiva” (110). En suma, las mismas preocupaciones que Saer tenía y que expresa en sus ensayos, algunos de ellos publicados en esa revista.

*Punto de Vista* desempolvó y dio seguimiento a autores que habían sido poco atendidos en los años 60, además que se relacionó con el Centro Editor de América Latina —editorial creada en 1966—, en donde tenían encuentros clandestinos a partir de 1976 (Dalmaroni 639). Beatriz Sarlo (citada por de Diego 2001) cuenta que *Punto de Vista* surge gracias a las reuniones clandestinas en el Centro Editor, “lugar de resistencia por excelencia a la dictadura militar” (143). Entre los asistentes estaban los ya mencionados Sarlo, Gramuglio, Altamirano, Piglia y además Susana Zanetti, quien fue directora de *Capítulo* en su segunda etapa a partir de 1980. *Capítulo* estuvo ligada al Centro Editor de América Latina, creado en 1967 (Aguado 153) y fue una editorial de

circulación popular que editaba obras a bajo precio, entre ellas publicó una reedición de *El limonero real* en 1981. Este Centro fue duramente perseguido por el régimen militar; de acuerdo con de Diego (2006), sufrió el allanamiento de un depósito de libros en 1978, se procesó a Boris Spivacow, el director, en 1980, y se incineraron más de un millón de sus libros ese mismo año (171). De acuerdo con John King (también citado por de Diego en el mismo libro), *Punto de Vista* tuvo tres funciones durante la dictadura: “1) el replanteo de la función de la crítica, 2) las deliberaciones sobre el exilio, interno y externo, y 3) la incorporación de jóvenes críticos y lectores” (144). Algunos de estos críticos pusieron atención a la obra de Saer, tal es el caso de la joven Teresa Gramuglio.

En la década del 70 Saer publicó dos libros fundamentales de su nueva etapa narrativa: la novela *El limonero real* en 1974, editado por Planeta en Buenos Aires, su última publicación en territorio argentino, pues no volvería a publicar sino hasta pasada la dictadura; los cuentos y “argumentos” de *La mayor* en 1976, también por Planeta pero de Barcelona. En estos dos libros, Saer pone punto final al realismo y se integra totalmente a la corriente del *nouveau roman*. En 1977 también publica en Caracas *El arte de narrar*, su único libro de poesía, bajo el sello de Fundarte. Lo que más cautivó a la crítica de *Punto de Vista*, sobre todo de Sarlo y Gramuglio, es precisamente “el ejercicio de una poética antirrealista” (Merbilhaá 111), es decir todo lo contrario a la forma cómo se leía en los años 60 y principios de los 70. Esta “ascensión”, como Dalmaroni llama a la aceptación de Saer en el canon argentino, no se deberá a un cambio o mejoramiento en su obra a partir de los años 70, sino a “otra clase de razones, las relativas a cierta historia de los modos de leer y de sus alcances desiguales y variables (una historia ligada, claro está, a la historia cultural o social argentina, especialmente agitada y traumática durante los

años del ascenso de la figura de Saer)” (613). Esta nueva actitud permitió una relectura de autores como Saer que desde 1960 habían sido poco atendidos por la crítica literaria enfocada en la mera representación de la sociedad y el compromiso del escritor. No obstante, el verdadero ascenso de Saer como autor se dio pasada la dictadura.

### **1983-1990: la consagración de la novela y de Saer**

El fin de la dictadura acarreó muchos cambios de perspectiva en la sociedad argentina y sobre todo en la forma que los intelectuales y escritores debían abordar la nueva realidad del país. En términos globales, se podrían enumerar tres cambios básicos dados a partir de 1980: 1) el ascenso de la novela como género eminentemente latinoamericano, específicamente la novela histórica, que tuvo un auge durante todo el siglo xx, y es reinventada desde otros parámetros literarios; 2) el papel del escritor/intelectual en la sociedad es reconfigurado por la nueva generación de intelectuales —*Punto de Vista* a la cabeza—; 3) la llegada del neoliberalismo, el mercado y la industria cultural a Latinoamérica.

Para la década de 1980 se produce lo que el *boom* había anticipado, incluso fundado: la novela se erigió como el género preponderante para explorar la situación en que se encontraban los países latinoamericanos. Surge además, y Saer será partícipe de este fenómeno con las novelas que publica a partir de esta década, una nueva novela histórica donde el énfasis ya no se pone en los héroes o personajes tipológicos que dominaron la ficción durante casi todo el siglo XX, sino en otro tipo de personajes alternativos o marginados de la historia oficial. Conforme la dictadura perdía fuerza y la Guerra de las Malvinas ponía en duda su control, las discusiones intelectuales en

Argentina se fueron abriendo camino y una de las principales preocupaciones sería, en el caso relacionado a Saer, la recuperación y la reinterpretación de la historia argentina, sobre todo en *Nadie nada nunca* y *Glosa*. Dalmaroni cree que entre 1983 y 1987 por fin “el lector que una escritura como ésta se había anticipado en demandar parecía ahora estar allí, dispuesto a asociársele” (654). En 1987 gana el Premio Nadal con *La ocasión*. El santafesino comienza la década con *Nadie nada nunca* (1980), una obra que trata — oblicuamente— el tema de la dictadura en curso según la lectura que Sarlo propone en “La condición mortal”, aparecido en un número de *Punto de Vista* de 1993; esta novela fue publicada en México. Tres años más tarde, sale en Buenos Aires *El entenado* (1983), obra de temática histórica pero con motivos imaginarios, y en 1986 la novela más representativa de Saer, *Glosa*, donde retoma el tema de la dictadura, el exilio y las desapariciones, si nos atenemos a la misma lectura de Sarlo. Saer participará de esa estética histórica reciente que buscó esclarecer el periodo oscuro de la dictadura con *Nadie nada nunca* y *Glosa*, dejando en el limbo a *El entenado* debido a que la temática histórica fue algo sorprendente dentro de su obra, como anota Gramuglio en su reseña “La filosofía en el relato” —también en *Punto de Vista*—: “es probable que *El entenado* irrumpa, súbitamente, como un texto ajeno al conjunto anterior” (825).

Sin embargo, esta novela se añadirá más adelante al ciclo de obras con temática histórica<sup>3</sup> que continuarán con *La ocasión* (1988) y se extiende a lo largo de la siguiente década. De ese tríptico, debido a los intereses intelectuales del periodo, la más popular

---

<sup>3</sup> El hincapié en la frase “temática histórica” se debe a la concepción que Saer tenía de este subgénero y que fue muy importante a partir de 1980 en todo el continente hispano. Para él, en palabras definitivas que se explican en los próximos capítulos, *la novela histórica no existe*.

durante los años ochenta no es de extrañar que haya sido *El entenado*. Dalmaroni resume este cambio de actitud en la lectura que se hace de Saer:

la “narratividad” de *El entenado* y las incidencias del relato que podían tomarse como alusiones directas a la historia argentina reciente —la sentencias del narrador contra la noción de ‘patria’ y contra la guerra, los cadáveres de los colastinés, asesinados por los soldados españoles, flotando en la corriente del río Paraná— parecían una puerta de acceso, menos *resistente* que en los libros anteriores de Saer, a ciertas constantes de la obra que, tanto en la forma como en las disquisiciones del narrador, esta novela también prodigaba: la descomposición de los lazos entre sujeto y experiencia, percepción y “mundo”, lenguaje y referencia, escritura y representación, memoria presente y realidad del pasado. (655)

El crítico y traductor Nicolás Rosa incluyó inmediatamente este texto —y después *Glosa*— en las cátedras de literatura (Dalmaroni 645) mientras las universidades, por su lado, incorporaron textos que habían sido opacados durante el régimen. Saer, en ese sentido, comienza a ser tratado como un “escritor para escritores”, señala Dalmaroni, “para expertos o iniciados, ajeno a la representación de la experiencia y en cambio empeinado en formalizar su imposibilidad mediante una literatura experimentalista” (647). El autor mismo reconocería esta etiqueta y no la desdeñaría, ya que, más que ser una postura elitista deliberaba, formaba parte de su concepción de la literatura como agente social. En la entrevista con Pilar de Castro ya citada dice al respecto: “yo no corro detrás de un número infinito de lectores, no me interesan. No me interesan porque lo importante es lograr hacer lo que uno quiere hacer; después, que lo lean o no es otro

problema, pero tampoco pienso que los que son leídos por mucha gente son necesariamente malos, es otra cosa” (97). Saer desconfía de la presencia pública del escritor heredada del *boom* como un ente político comprometido y, contradictoriamente, omnipresente en la industria cultural, es decir en la cultura de consumo.

A partir del fin de la dictadura, el grupo de *Punto de Vista* se erige como una de las vanguardias del pensamiento en Argentina y, por ende, al ser valorado ampliamente dentro de las páginas de la revista, Saer comienza a ser estudiado generosamente bajo diferentes lentes. Beatriz Sarlo, en sus grupos de estudio, formó a nuevos lectores jóvenes, académicos y críticos que estudian y se aficionan a Saer. Además del historicismo, se pondrá atención también a las cuestiones técnicas y formales de su obra. Asimismo, ya casi a finales de la década del 80, Saer cuenta ya con algunos escritores que escriben bajo su influencia, es decir que no ignoraban lo que el santafesino venía haciendo desde 1960. Entre ellos, anota Dalmaroni, se encuentran autores aún activos como Alan Pauls y Sergio Chejfec (659).

Después de 1983, asevera José Luis de Diego (2001), el tema del escritor comprometido deja de sonar por completo en los círculos intelectuales. De acuerdo a su tesis, basada en Norberto Bobbio (233), el intelectual pasa de una situación de compromiso a una situación de responsabilidad, ya no tiene una carga política ni revolucionaria, sino ética. El centro de atención ya no sería Cortázar, sino Borges, lo que implica un siguiente desplazamiento, que es del cuento a la novela: “se pasa del sistema presidido por un autor que escribió la novela más celebrada e influyente de los sesentas al

sistema dominado por otro que jamás escribió una novela”, dice de Diego (255).<sup>4</sup> De hecho, esta tendencia se refleja en la propia obra de Saer; su último libro de cuentos fue de 1976, que fue *La mayor*, y no volvió a publicar este género hasta el año 2000 con *Lugar*. Borges, por otro lado, tuvo en la década de 1980 una revisión en la cual Saer participó con tres ensayos fundamentales: “Borges novelista” de 1981, “Borges francófono” de 1990 y uno más tardío, “Borges como problema” de 1999. Borges, de ahora en adelante, es un problema para Saer, pues contesta la pregunta que devela el estado actual de la literatura argentina: ¿cómo escribir novelas a partir del escritor más influyente de la época que, por lo demás, *no escribió novelas*? En este sentido, Borges es de gran importancia para desarrollar la teoría de la narración de Saer como se verá en el capítulo tres de esta investigación.

Asimismo, este desplazamiento en el cual coinciden Sarlo y José Luis de Diego, no solamente tuvo repercusiones en el género literario, sino también en cuestiones más sutiles, como por ejemplo la representación. Para la novela de esta época, lo novelesco pasa a un segundo plano y se pone énfasis en lo narrativo. La realidad ya no se representa, ya no es la inmutable fuente o cantera a la que el escritor recurre para narrar, sino que ahora, en palabras de Saer, sólo es un material; es decir, ya no es la realidad, sino “lo real” que se transforma a través de la narración. Esta poética, dice de Diego (2006), estuvo representada por tres narradores que dominaron la escena a partir de 1980 hasta el 2000: Ricardo Piglia, Juan José Saer y Manuel Puig (193). Desde este punto, se entiende la propuesta actual de la literatura escrita en Argentina, la cual ya no está dividida en

---

<sup>4</sup> En realidad, este punto de de Diego podría refutarse, pues Cortázar fue un cuentista prolífico antes que un novelista. Tal vez de Diego haga hincapié en la figura de Cortázar como un autor con más atención mediática que Borges debido a que *Rayuela*, al formar parte del *boom*, atrajo la atención de la crítica enfocada que ensalzó a la novela por encima de cualquier otro género.

poéticas realista o antirrealista, sino en *algo más*. Este es el origen, dice de Diego (2001), de “las variaciones del realismo” de César Aira, el realismo inseguro de Marcelo Cohen y el realismo delirante de Alberto Laiseca (265). Tema que será desarrollado en el próximo capítulo.

### **1990-2005: la llegada del neoliberalismo cultural**

Aunque desde Francia, el santafesino atendió los cambios económicos y sociales que la Argentina experimentó desde 1975, que es la tendencia a seguir los pasos de la economía global, es decir, el seguimiento del modelo neoliberal estadounidense. De acuerdo con Saborido, “la crisis del petróleo y de las economías emergentes en la década de 1970 y la cuestión de la deuda externa en la siguiente década condujeron a que el papel del Estado en la economía fuera objeto de un renovado y creciente cuestionamiento” (181). Una intervención menor del Estado en la economía llevaría, según la lógica neoliberal, al flujo rápido y equitativo de la riqueza, resolviendo así los problemas de los países latinoamericanos, los cuales, carentes de empresas transnacionales —y muchos de ellos recuperándose de dictaduras y entrando tardíamente a sistemas democráticos—, estaban supeditados a la mera exportación de materias primas. Los países no contaban con industrias modernas de telecomunicaciones, de energía, de servicios y de una clase media lo suficientemente fuerte como para consumir bienes de entretenimiento —televisión, cine, libros, discos, música y el ascendente internet—. Para resolver estas carencias, algunos países latinoamericanos siguieron el llamado “Consenso de Washington”: un conjunto de sugerencias que el gobierno de Estados Unidos hizo a los países latinoamericanos para mejorar la economía interna y los mercados externos a



través de la creación de conglomerados empresariales, los tratados de libre comercio y la inserción de empresas transnacionales en todos los sectores de la economía, desde los energéticos hasta los de entretenimiento. Esto conllevó una honda reforma del Estado y al mismo tiempo crisis económicas y sociales graves en algunos países como México, Colombia y por supuesto Argentina que en 1989 estrenaba a Carlos Menem como presidente.

La industria editorial, que venía enfrentando fuertes pérdidas desde la dictadura, lejos de recuperarse, tuvo que entrar en la lógica neoliberal para sobrevivir. Es, en palabras de Malena Botto (2006), la llegada de los grandes consorcios internacionales del libro, los cuales ya no tienen una preocupación intelectual o cultural, sino una muy diferente: “no pueden ser considerados agentes culturales en un sentido tradicional, al mismo tiempo que promueven políticas de producción y circulación de objeto libro que modifican considerablemente su comportamiento en términos de impacto cultural” (209). El libro pasó de ser una experiencia intelectual en el sentido que se le daba en los años 60 a ser un objeto de consumo, sobre todo los libros de literatura y, más específicamente, la novela. De acuerdo con datos de la Cámara de Argentina del Libro, los libros más editados en el periodo de 1992 a 2004 fueron los de literatura (23.8%), educación (13.8%) y derecho (11.6%) (Botta 211).

Estos consorcios, en su mayoría, provenían de España (hay que recordar que después de Sudamericana, las obras de los autores del *boom* como de otros grupos migran a sellos españoles bajo la égida de Carmen Balcells) y para 1997, dice Botta, llegaron a controlar el 75% del mercado argentino del libro a través de la compra de editoriales locales. Grupo Planeta fue —y sigue siendo— el principal comprador; a ella pertenecen

los sellos Seix Barral —la editorial de literatura más importante después de Sudamericana en Argentina—, Ariel, Crítica, Destino y Espasa Calpe entre otras. Sudamericana, la misma que publicó *Cien años de soledad*, pasó a manos de Random House Mondadori, que a su vez adquiere Lumen, Grijalbo y Plaza Janés. “La adquisición de Sudamericana implica la pérdida total de competitividad de la industria argentina frente a los conglomerados”, dice Botta (213). Además, el grupo español Prisa Santillana que compró Aguilar, Taurus y Alfaguara, esta última una de las editoriales más pujantes —junto a Seix Barral— de la literatura hispana.

Juan José Saer, a partir de este fenómeno extraliterario, comienza a sospechar sobre los dictados del canon contemporáneo: ya no provienen de la crítica, sino del mercado. Un autor trasciende por su presencia mediática, la venta de sus libros y sus casa editoriales. Sin embargo, paradójicamente, tanto su obra completa como la de autores más representativos —Piglia y Borges— desde 1983 hasta el 2000, pertenecen al Grupo Planeta; es decir, no escapan de la red neoliberal que él mismo critica. Por supuesto, esto le acarreó a él y a su grupo —*Punto de Vista*— críticas de jóvenes escritores que, como él en su juventud literaria, confrontaban este nuevo sistema literario ya no dictado por las reglas de la crítica, sino del mercado. Esta generación joven buscó refugio en las editoriales independientes, las cuales buscaron contrarrestar el agobiante monopolio cultural en manos de las editoriales transnacionales. La tendencia en el campo intelectual, como predijeron José Luis de Diego y Beatriz Sarlo, continuó: la novela se convirtió en el género de indiscutible relevancia desde esa década y se dividía, de acuerdo con Botta, entre poética mimética —no se confunda con realista— y antimimética, esta última influida fuertemente por los discursos posmodernos (233). Saer pertenece a la primera, es

decir su literatura aboga por una poética mimética, que habla de “lo real”, no de la realidad —véase el siguiente capítulo—; mientras que la antimimética viola el pacto de verosimilitud dentro de la propia ficción y sirva como ejemplo la obra de César Aira.

Nuevas revistas y suplementos se fundaron, como *Babel* (1988-91), bastión del grupo compuesto por Martín Caparrós —director de la revista—, Alan Pauls, Sergio Chejfec y Guillermo Saavedra entre otros, “y se postula”, dice Botta, “contra el mercado y contra la relación de la política con la literatura, contra la ‘literatura Roger Rabbit’ (es decir, aquella que vive la ilusión de intervenir en la realidad)” (233). Sus contrincantes, ligados al suplemento *Radar de Página 12* y Biblioteca del Sur de la editorial Planeta, son Juan Forn, Rodrigo Fresán, Marcelo Figueras y Osvaldo Soriano, quienes ven en el mercado y los medios masivos “sus canales de consagración y sostienen la necesidad de ese vínculo como una posición política que tiene que ver con la democratización y la llegada a los lectores” (233-34). Este grupo está más cerca de la propuesta de *McOndo*, quienes ven en los *mass media* una posibilidad creativa y contemporánea, es decir mimética. Por último, la revista *Con V de Vian* (1990-2000)—en honor al escritor francés Boris Vian—, dirigida por estudiantes de la Universidad de Buenos Aires, entre ellos Pedro Rey, Sergio Olguín, Karina Galperín y Claudio Zeiger, “marca su perfil antiacadémico, que los enfrenta claramente con el grupo de *Babel*”, dice Botta, y continúa en la misma página: buscan la “reivindicación de una literatura erótica en un sentido amplio que varias veces se esfuerzan por definir, y que resulta al cabo riguroso: el placer contra el vaciamiento de sentidos posmoderno, contra la rigidez (¿frigidez?) de los cánones universitarios y las distintas ‘capillitas’ en las que encierran a la literatura, contra

la solemnidad de o ante los maestros” (236). Estos ataques van dirigidos obviamente para el grupo de Saer y *Punto de Vista*, quienes ahora tiene el mote de “consagrados”.

Los años 90, hasta su muerte, son los mejores en la carrera de Saer. Publica en varios medios como *La Nación* de Argentina, *El País* de España y *Fohla de São Paulo* de Brasil, sin duda el país donde tuvo más repercusión que en cualquier otro de Latinoamérica debido a que su obra fue traducida al portugués ampliamente, sin olvidar que desde los 80 hasta finales de los 90 casi toda su obra fue vertida al francés, además de otros idiomas como alemán, italiano y griego. Recibe premios —ninguno de ellos de gran peso—, da conferencias en varios recintos universitarios de Latinoamérica, se hace un documental sobre su persona —*Retrato de Juan José Saer*, dirigido por Rafael Filipelli (1996)—, se hacen coloquios sobre su obra y ésta es reeditada por completo por su nueva casa editorial desde 1994, Seix Barral, y para 2004, reporta Premat en la “Cronología”, alcanzan las 161 mil copias vendidas. Finalmente, en 2005, *El entenado* y *Glosa* son editadas en la colección de Archivos, sin embargo el autor muere durante el proceso de edición. En resumen, Saer se convierte, para las nuevas generaciones, en la voz de una autoridad, de aquí que la crítica a su grupo y persona sean comprensibles.

Las obras que Saer publica en su última década de vida son de temas históricos a la vez que sigue publicando obras con cierto cariz experimental. Entre ellas el inclasificable *El río sin orillas* (1991) —sobre la historia del Río de la Plata—, *Lo imborrable* (1994) —que transcurre en el tiempo inmediato después de la dictadura—, *La pesquisa* (1994) —novela detectivesca situada en París— y *Las nubes* (1997) —de temática histórica que sucede en el siglo xix en Argentina. Todas estas novelas fueron publicadas por Seix Barral, una editorial que recupera toda la obra desperdigada del

santafesino que, hasta *Glosa* —primera novela editada bajo el sello barcelonés en 1986—, había aparecido, menciona Dalmaroni, en distintas ciudades y editoriales (660). Sus últimos libros de ficción, *Lugar* (2000), la reunión de *Cuentos completos* (2001) y la novela incompleta *La grande* tienen el sello Seix Barral. Por medio de la amistad con Alberto Díaz, un editor que estuvo al lado de Saer durante todas estas décadas, y cuyo trabajo lo llevó a varias ciudades y a varias empresas como siglo xx en Argentina —donde los militares cerraron la editorial y encarcelaron a Díaz—, en México y Colombia. A su regreso al país en 1984, Díaz fue fundador de Alianza Editorial hasta 1993, para luego, a partir de ese año, dirigir Grupo Planeta Editorial, sello afiliado a Seix Barral.

Este sello es el que publicó la reunión de ensayos de Saer: *El concepto de ficción* de 1997, *La narración-objeto* de 1999 y *Trabajos* de 2005 —año de la muerte del autor y también de la edición de Archivos, coordinada por Julio Premat, de *El entonado y Glosa*—. En la actualidad, tanto Premat como Seix Barral siguen publicando libros del santafesino a través del rescate de algunos documentos encontrados en su archivo, el cual fue comprado por la Universidad de Princeton; hasta el momento, han aparecido tres tomos de esos archivos, titulados *Papeles de trabajo* (2012, 2013, 2014, respectivamente), que reúnen bosquejos, versiones alternas de cuentos o novelas, poemas inéditos y reflexiones de diferente temática que Saer trazó a lo largo de su vida.<sup>5</sup> Ahora bien, si se atiende a una lectura en conjunto, es decir *de libro*, la trilogía de ensayos formales,

---

<sup>5</sup> Estos tres tomos no son tomados en cuenta para la mayoría de esta investigación debido a que carecen de una voluntad creativa, es decir reflejan más el interés del compilador o crítico que del escritor en sí. Premat, en el prólogo del primer volumen, lo reconoce: “No queda, en esa perspectiva, nada póstumo por publicar. La colección que aquí prologamos no se sitúa en el mismo nivel, no completa ni revela episodios ocultos; no se integra, sin estrépito pero con emoción, en una continuación de la obra ya publicada” (8).

compuesta por *El concepto de ficción*, *La narración-objeto* y *Trabajos* aparece en un momento determinante de la historia literaria latinoamericana de vuelta de siglo.

En 1990 el *boom*, ya desaparecido como estética desde mediados de los años 70 (Rama 266), se convirtió en un estereotipo, en una etiqueta de venta y todo lo producido en el continente hispano era leído bajo esa línea tanto en temas formales como de contenido. La academia extranjera, sobre todo en países de grande migración latinoamericana como España —sin duda, después de Buenos Aires, el epicentro del *boom* en el sentido mercadotécnico—, Estados Unidos y Francia —los dos grandes mercados extranjeros del libro hispano— exigía de los escritores apearse a un formulismo: el realismo mágico, los dictadores, los problemas sociales, el exilio, los mitos indígenas, el escritor comprometido, entre otros. Cualquier autor con curiosidades estéticas diferentes a esos tópicos era opacado o ignorado por las editoriales de gran envergadura. Sin embargo, si quería triunfar, el escritor latinoamericano no necesitaba otro motivo para escribir más que declararse “auténticamente” latinoamericano. Esta nueva propuesta tuvo su apogeo sobre todo cuando aparecieron en escena el *crack* mexicano y la antología de cuentos *McOndo*, ambos de 1996. En ese contexto, los ensayos de Saer, además de funcionar como precursores, afrontan el problema de los escritores que comenzaron a publicar en 1990: ¿cómo escribir sin la égida del realismo mágico, a pesar de las exigencias del mercado, y aun así ganar lectores?

Haciendo un recuento de las ideas que se discutían entre 1960 —año debut de Saer como autor— a 2005 —año de su muerte— se puede comparar la temática que sus ensayos guardan en relación con esas ideas:

1) la novela como género indefectiblemente latinoamericano en el que se exponen y resuelven las crisis sociales constantes de los países hispanos;

2) la identidad y compromiso del escritor latinoamericano y por consiguiente

3) el problema de la identidad nacional y el papel del Estado en la formación de un discurso nacionalista sustentado en determinadas obras literarias, tómesese como ejemplo la figura de Borges; y en esa misma línea, pero de cierta manera ligados a todos los puntos,

4) la novela histórica y

5) el mercado editorial y la industria cultural.

Estos puntos representan asimismo los capítulos de esta investigación.

## Hacia una teoría de la narración

*Hay tantos realismos como sujetos*

Juan José Saer

*My medium is prose, not the novel.*

W. G. Sebald

El contexto anteriormente delineado está íntimamente relacionado con las ideas que Saer tenía de la novela en el aspecto tanto histórico —su evolución como género— como formal —temas, técnicas narrativas, personajes, etc.— y sobre todo, y tal vez este sea su principal elemento, su concepto de novela se puede definir como todo lo contrario a los postulados políticos y estéticos de los escritores del *boom* latinoamericano, es decir contra los debates que definieron los años 60. Incluso, Saer ni siquiera habla ya de novela, sino de *narración* al considerar aquel concepto como una inadecuado para designar todo texto narrativo. En este apartado se intenta dar una cohesión a esa teoría o poética de la narración que se encuentra diseminada en los libros de ensayos,<sup>6</sup> los cuales abarcan varias décadas de creación. Esta poética se puede dividir en tres apartados:

1. La novela como un género caduco que perdió su soberanía frente a la realidad, sobre todo en Latinoamérica donde se convirtió en un estereotipo de la identidad y además donde se le conminó a meramente representar las crisis sociales; en

---

<sup>6</sup> Para indicar a cuál libro pertenecen los ensayos citados, se usan las siglas de los libros en paréntesis: para *El concepto de ficción* se usa ECF, para *La narración-objeto* N-O y para *Trabajos*, la letra T.



contraste con esto, Saer propone la narración como una nueva alternativa diferente ya no para representar la realidad, sino para crearla;

2. La novela histórica como un subgénero falso y abusado por los escritores latinoamericanos para reclamar una genealogía que supera los atributos de su obra;
3. La personalidad del escritor latinoamericano en la escena política y cultural; y
4. Los aportes del *nouveau roman* a la novela en ese contexto de crisis que Saer vislumbra para este género literario; los escritores del *boom* desdeñaron al grupo francés debido a que rechazaban el mimetismo y optaban por el estilo.

A partir de estas ideas expuestas sobre todo en sus primeros ensayos de *El concepto de ficción* —que abarcan tres décadas, de 1965 a 1996— Saer desglosa su teoría de la narración, no solamente en sus textos críticos, sino también en sus novelas por boca de algunos de sus personajes. Cada una de esas ideas se encuentran en diferentes ensayos, pero como se explica en la introducción, lo que intenta es sembrar una unidad constante a lo largo de todos esos años de producción debido a que el periodo que abarca *El concepto de ficción* es el más importante en la vida creativa del autor.

### **La novela y la crítica social**

Para Saer, apoyado en los filósofos Adorno y Lukács, la novela está intrínsecamente ligada a la sociedad moderna, sobre todo a partir del ascenso de los valores burgueses. No se puede explicar una sin la otra. No obstante, esta fusión no se dio de forma natural: no es que la novela haya sido diseñada para representar en específico a esa sociedad, sino que ella fue la que adoptó ese discurso novelístico como su principal

característica. De acuerdo con el argentino, es un error concebir los géneros literarios como un producto de las sociedades que representan. En una sociedad como la latinoamericana esta idea fue tomada *a priori*, sin ningún cuestionamiento. En Latinoamérica la novela fue uno de los principales temas de debate no de la burguesía, sino de la izquierda y el socialismo en los años 60 y 70 entre intelectuales y escritores influidos por las ideas de Sartre y la Revolución Cubana. El tema social y político definirían a la literatura sobre todo a partir de Sartre, quien delega en la prosa el compromiso del escritor con su sociedad y denigra a la poesía; es decir se invierte el papel que jugó la poesía a principios del siglo xx, cuando encabezó las vanguardias que se adhirieron a los partidos comunistas y a la Revolución Rusa: tal el caso del surrealismo, la vanguardia más influyente. Para Saer y la académica Claudia Gilman, los años 60 es el inicio del pleno dominio de la novela sobre el continente y que más tarde se convertirá en un producto de consumo.

Según Gilman, los críticos —que a veces eran los mismos escritores— jugaron un papel preponderante en este cambio de canon debido a que vieron que en la novela se “conjugaban privilegiadamente los dos valores supremos de la intelectualidad crítica en la época: la aspiración social y el impulso hacia lo nuevo” (310). La Revolución Cubana, como sucedió en la URSS, inyectó energías en la comunidad intelectual que promulgaban nuevas formas de arte más acordes con la nueva y promisoría realidad. En este sentido, la novela ocupó un lugar preponderante debido a que los escritores presintieron que ese tiempo de renovación coincidió con la modernización del género. Como señala Gilman, “al fin los autores encontraban un público y al fin los críticos podían dar por existente a la

literatura latinoamericana, pensada años antes sólo como horizonte, proyecto o voluntad histórica no realizada” (267).

Si bien la novela se regeneró hasta la entrada de la década de 1940, cuando Onetti comienza a publicar sus primeras obras, no fue sino hasta veinte años más tarde que se le empezó a considerar “como instrumento de conocimiento del mundo”. La diferencia entre esa novela de los años cuarenta surgió como una propuesta contraria a las teorías decimonónicas en las que la novela estaba atrapada. El realismo, el naturalismo, el indigenismo y el costumbrismo todavía seguían latiendo fuertemente en las páginas de las novelas de principios de siglo xx. “Quienes fundan la novela latinoamericana”, dice Rama en “La formación de la novela latinoamericana”, “echando mano de los recursos del naturalismo y el esteticismo finisecular, han de ser los realistas del comienzos del siglo xx” (23). Esto es lo que algunos críticos han llamado novela tradicional o “novela primitiva” de acuerdo a Vargas Llosa: “la novela está capturada en las redes de la realidad inmediata y sólo puede reflejarla” (14), advierte Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*. Es una novela que surge desde las fuentes mismas del caos sea revolucionario, de la crisis agraria, de la cultura indígena en lucha por sus derechos, de los problemas sociales que aquejan a la sociedad en que el escritor se mueve. Los personajes son tipológicos: la prostituta (*Santa* de Gamboa), el general o el caudillo (literatura de la revolución mexicana), el indígena (la novela costumbrista o romántica), el cacique o explotador (*La vorágine* de José Eustasio Rivera), e incluso la naturaleza misma encarnada en un personaje como *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. De esta forma, el escritor se concibe como un individuo que de alguna manera debe resolver la realidad de su país, o como señala Fuentes, “el de un liberador que desenvaina la pluma y

rompe cadenas de la tinta iracunda” (13). De acuerdo a Milián-Silveira, la novela tradicional, o de la primera mitad del siglo xx, se ha dividido en cuatro ramas: “novela gauchesca, novela indigenista, novela de la revolución mexicana y novela de la tierra — cuyo nombre genérico de novela rural o criollista— cada una de las cuales lleva en su nombre el tema que la significa, y la exposición detallada de la naturaleza americana” (25).

Una de las directivas de la nueva novelística —de ahora en adelante el adjetivo ‘nueva’ será importante— es la integración de otros temas, entre ellos la tecnología y la vida urbana, pero fuera de ellos las preocupaciones siguieron siendo las mismas. Según la puntual cronología de Gilman, se llega a la conclusión de que el cambio se dio en la forma, no en el contenido. Los escritores del *boom* seguían hablando de la naturaleza, de los indígenas, de la guerra y los caudillos, pero con otro tipo de estructuras vanguardistas y, en el caso de algunos, desde la perspectiva socialista. Como asevera Gilman, la novela representaba “aspiración revolucionaria y aspiración experimental” (313). Hay que aclarar sin embargo que esta postura fue sustentada de forma unitaria al inicio de la Revolución Cubana cuando la comunidad latinoamericana, desde España con Juan Goytisolo hasta Argentina con Cortázar, apoyó las políticas de Fidel Castro. Después, cuando los decretos del régimen causaron desacuerdos, sobre todo en torno al “caso Padilla” (véase el capítulo 6 de Gilman), “la familia intelectual” se dividió entre intelectuales y artistas que promulgaban una literatura con perspectiva social y apegada a la agenda de la Revolución y aquellos que proclamaban la libertad y la vanguardia crítica del arte. Esta divergencia tuvo como campos de batalla las páginas de las revistas *Casa de las Américas*, dirigida por intelectuales como Retamar, y *Libre*, encabezada por

Goytisolo, Fuentes y Vargas Llosa en sus distintos y pocos números. Otra forma de conceptualizar esta división, propuesta por Gilman y Rama, es entre Estado y mercado, es decir entre un arte financiado por el Estado y un arte financiado por el mercado. Una de las principales invectivas de los intelectuales cubanos a los autores del *boom* era que éstos perdían credibilidad al criticar Cuba desde Europa y desde las páginas de las editoriales más pujantes del mercado. Así, por primera vez en la historia literaria del continente hispano, se conjugaban palabras antípodas: revolución con mercado, socialismo con tiraje, compromiso social con derechos de autor, intelectuales con agentes literarios.

Juan José Saer no participó en el debate de manera directa porque en esos años, además de ser un escritor en ciernes, descubría al *nouveau roman* en Francia, un movimiento que era desdeñado por los dos grupos divididos. No obstante, su idea de novela del siglo xx en Latinoamérica parte del punto más sensible del debate: la novela no trata una cuestión de contenido, sino de forma, y en vez de actualizar los mismos temas con diferentes técnicas narrativas, lo que él propone es una división *sui generis*: entre novela corta y novela larga o lo que se dio en llamar “la gran novela de América”. No es coincidencia que plantee esa teoría en el ensayo dedicado a “Onetti y la novela breve” (T), o sea con el escritor considerado como uno de los precursores de la manida nueva novela latinoamericana. Ahí Saer hace la división: “Alrededor de 1960 entre los narradores jóvenes que se lanzaban al trabajo literario, la forma que encarnaba la máxima aspiración artística, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve” (243). Incluso su interpretación va más allá: “la creación narrativa latinoamericana de la primera mitad del siglo xx ha sido capaz de prescindir de

la novela” (243). Prueba de esto son algunas obras de Azuela, Quiroga, Arlt, Borges, Bioy, Silvina Ocampo, Rulfo, Onetti, Di Benedetto y Felisberto Hernández, cuyas ambiciones no estaban dictadas por la realidad y su representación, sino por una cuestión de estilo y dejaban espacio al lector para la interpretación:

presentaban la ventaja de ser suficientemente amplias como para dejarle a la imaginación muchas opciones constructivas y al mismo tiempo reducir al máximo la tiranía del género, cuya frecuentación, a decir verdad, estimula en los narradores cierta libertad formal no solamente con la novela breve, sino también con cualquier otro género por el que se aventuren. (244)

Además, la novela breve exigía otras habilidades distintas de la novela: “algunos atributos propiamente poéticos y retóricos, como el ritmo, el cuidado verbal, el laconismo, la sugestión, en contraste con la discursividad, el prosaísmo, las convenciones estructurales, el conceptualismo de la novela” (244). Aquí los preceptos críticos siguen una dirección muy distinta a los planteados por los historiadores de la literatura latinoamericana que han dejado de lado la novela breve en pos de esa idea de la nueva gran novela de América donde se cristalizan la identidad y los problemas sociales de un país. Para esta crítica, la novela era casi nula debido a “que, puesto que no habíamos hecho todavía la revolución democrático-burguesa, la novela, género ligado al ascenso y expansión de la burguesía, no podía existir”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> El concepto “gran novela latinoamericana” en realidad es importado de la tradición norteamericana y tuvo origen, de acuerdo con Buell en *The Dream of the Great American Novel* (2014), en el siglo xix. Los escritores anglosajones querían escribir una gran novela para una gran nación, para una gran raza en la época del expansionismo. En Latinoamérica este concepto se adoptó para hablar de la sociedad hispana en su conjunto, fue una ambición balzaciana que

A principios de siglo, remata Saer, la novela “era un poco el pariente pobre de la creación narrativa, y la tradición novelística latinoamericana sólo existía gracias a dos o tres excepciones” (244). Esas excepciones son las mencionadas más arriba: la novela gauchesca, indigenista, rural y de la revolución y que la crítica agrupó en un solo conjunto desde la mirada sociológica que estaba en boga, la cual, como se viene señalando, era parte de esa ambición por crear un arte coherente y nuevo. Gilman lo resume así:

*Lo nuevo fue la consagración de la novela como objeto de lectura y de cultivo: de 1960 a 1970, la narrativa mexicana, la argentina, la uruguaya, la colombiana, la chilena, etc., produjeron una ‘novelística latinoamericana’. Si hasta entonces, como se decía, había novelas pero no una novelística, a partir de 1967 ya no podría reiterarse ese reproche. (325; cursivas de la autora)*

Esta tradición novelística, instaurada al fin, permitía el análisis a partir de los nuevos conceptos teóricos que abarcaban no solamente formas y técnicas narrativas, sino también procesos sociales y culturales. Los años 60, hay que recordar, son la época del desarrollo de nuevas ciencias sociales que, apoyadas en la Escuela de Frankfurt, el estructuralismo y la sociología, permitían analizar no solamente los medios de producción o la economía de un país, sino también su cultura y sus productos como la literatura, el cine y la música popular por mencionar algunos ejemplos (Gilman 365; véase el artículo de Halperín Donghi 81).

---

pervivió incluso hasta la muerte de Fuentes cuyo último ensayo publicado en vida fue precisamente *La gran novela latinoamericana* (2011).

La novela, por esta razón, fue un tema de debate destacado: ¿hasta qué punto es una manifestación surgida del pueblo y para el pueblo y hasta qué punto es un objeto de consumo? El gobierno revolucionario cubano, al romper con los intelectuales que lo apoyaron, se dedicó a promocionar otro género: “No es casual”, dice Gilman, “que en 1970, *Casa de las Américas* inaugurara la modalidad de ‘testimonio’ como nuevo rubro de sus concursos literarios anuales” (343). Junto al testimonio también se erige la novela histórica —discutida más adelante— enfocada en momentos telúricos de la historia latinoamericana, como las colonias, las independencias, las revoluciones y en las figuras claves de esos movimientos: generales, caudillos, presidentes y dictadores contemporáneos. Ambos géneros, asevera Philip Swanson, “reinforce the impression of a greater emphasis on the direct representation of social reality” (92). El principal problema era precisamente ese: representar la realidad, en especial la realidad social, y la novela, a pesar de la evaluación negativa a la que se sometió sobre todo desde Cuba, fue el principal bastión de la realidad latinoamericana.

Saer, por supuesto, también difiere de ese encajonamiento sobre el género porque, según explica en “Una literatura sin atributos” (ECF), esa realidad latinoamericana se convierte en un cliché, en un estereotipo que determinó la creación narrativa y que funcionó muy bien para el público extranjero. En ese ensayo de 1980 dice:

Se le atribuye a la literatura latinoamericana la fuerza, la inocencia estética, el sano primitivismo, el compromiso político. La mayoría de los autores —a sabiendas o no— cae en la trampa de esta sobre determinación, actuando y escribiendo conforme a las expectativas del público (por no decir, más crudamente, del mercado). Como en la edad de



oro de la explotación colonial, la mayoría de los escritos latinoamericanos procura al lector europeo ciertos productos que, como pretenden los expertos, escasean en la metrópoli y recuerdan las materias primas y los frutos tropicales que el clima europeo no puede producir: exuberancia, frescura, fuerza, inocencia, retorno a las fuentes. (274)

Su “inocencia estética” lo condujo a la comodidad de la prosa como forma posible de la realidad latinoamericana. Y siendo así, “la literatura latinoamericana debe cumplir así, no una praxis iluminadora, sino una simple función ideológica” (275) que es la de representar determinados sectores de la sociedad: los desposeídos, los marginados, los indígenas. Gilman coincide con Saer en esta idea: lo importante, ya sea desde la perspectiva cubana o liberal, era mostrarse como latinoamericano en la novela: una historia, una identidad y una tradición. Saer opone a este tipo escritor y su literatura comprometidos con su realidad una literatura sin atributos: “un escritor en nuestra sociedad, sea cual fuere su nacionalidad, debe negarse a representar, como escritor, cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos, aun cuando eso lo condene a la marginalidad y la oscuridad” (275). Para Saer, el escritor no debe convertirse en un intelectual, en una figura pública y política, tampoco debe representar sociedades marginadas, sino que él es quien debe permanecer marginado de todos esos discursos; y, si acaso los aborda en su obra, deben ser pertinente de acuerdo a su búsqueda estética, no de acuerdo a mandatos y planos externos. “En un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guardián de lo posible” (276). En otras palabras, el escritor no debe apegarse a un formulismo, sino proveer la diferencia

desde fuera: “un hombre que no se llena como un espantapájaros con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social” (276).

Saer desnuda al escritor de todos los aparatos ideológicos de los que estaba investido en las décadas del 60 y 70, es decir fue capaz de avizorar el uso o juego que el Estado imponía a la literatura y al escritor. En “La novela y la crítica sociológica” (EFC), publicado en el telúrico año de 1967, Saer arremete contra esa crítica que se regocija bajo el ala de la novela. La crítica sociológica procede de acuerdo a dos vocablos que se constituyen universales, “uno negativo, *narración*, y otro positivo, *sociedad*” (232), en la cual la primera se supedita a la segunda, es decir una narración se redime sólo a través de la sociedad. Para un crítico de esta corriente su tarea consiste en simplemente encontrar los elementos realistas que se manifiestan en la obra y para el escritor de la época la sociedad —en este caso la latinoamericana— era una especie de categoría estética: “invierte los términos y simula que el dato estético es de naturaleza social, que la novela es una gran máscara encubridora bajo la cual se oculta el rostro único y verdadero: la sociedad” (233).

El método sociológico se enfoca en tres aspectos, de acuerdo con Saer en el mismo ensayo:

- a) Primero: “demostrar el condicionamiento histórico social de la forma específica, vinculando estrechamente el cambio de la estructura novelística al cambio de los condicionamientos sociales” (233). Aquí claramente Saer critica la visión del arte nuevo que se promulgó a partir de la Revolución Cubana, o sea condicionar el arte a la nueva sociedad. Para el argentino, sin embargo, la forma es extrínseca a la sociedad que representa. El poeta no elige una forma específica para cada

momento histórico, al contrario, es la sociedad misma la que enarbola determinados géneros en los que ella se reconoce a sí misma. El realismo, en este sentido, es una cuestión de reconocimiento, no de objetividad poética. No hay realismo sin una sociedad que reconozca como suyas ciertas imágenes; debe asimilarlas y después reproducirlas para amparar su discurso realista sobre otras realidades. Explica Saer en “La canción material” (ECF), un ensayo de 1973: “La caracterización lukasiana del héroe conflictivo como fundamento sociológico de la novela en la sociedad burguesa describe, no a la narración, sino a la sociedad burguesa. El relato no nació para reflejar esa sociedad; es más bien ella la que se refleja, por intromisión forzada, en el relato” (174). Si bien el realismo se fortaleció con la ascensión de la burguesía en Europa (Balzac, Flaubert), en Latinoamérica —como en la Unión Soviética— se intentaba lo contrario, pero con el mismo resultado: se pretendió crear una literatura en la que la nueva sociedad debía estar representada.

- b) Segundo: “destinado a desmontar las estructuras y concebirlas como reflejos o como formas encubridoras de los datos sociales” (233). Saer advierte que la narración no disimula ningún dato del contexto en que fue escrita: los representa en la medida en que los omite o condena. Todo cuestionamiento ya está inscrito en la propia estructura de la obra y no es necesario reducir sus atributos estéticos como una forma de encubrimiento contenidista. La crítica sociológica, sobre todo como la ejercía Lucien Goldmann, convierte a la literatura en un documento sin valor literario alguno: “los ejemplos son entresacados de los textos literarios más insignificantes” (239), y Saer pone como ejemplo a alguien con quien ya había

tenido una riña: “Probar que una escritora como Silvina Bullrich es una escritora reaccionaria, es una tarea fácil para el sociólogo; para el crítico literario será una tarea inútil, porque la incidencia de su obra cae fuera de la literatura” (240).

- c) Tercero: “más bien ingenuo o lineal, consiste en detectar y exigir contenidos sociales explícitos”. Se le exige a la literatura que cumpla con cierta agenda social en su contenido para poder validarla en cierta comunidad. Todo se reduce a un ejercicio de reconocimiento que ignora la otra parte de la historia y condena cualquier desliz contrario a los intereses ideológicos de cierto grupo, Estado o sector. La literatura se limita a un determinismo que opera en la obra desde antes de la lectura, es decir se comprueban teorías que funcionan como prejuicios para juzgar y evaluar la obra.

Y a final de cuentas, nada de esto importa cuando se discursa sobre literatura, porque ella misma se encarga de reciclar las ideas que genera: “la validez de una obra de arte no depende de esos fenómenos. Y yo diría que esa validez aumenta cuando la obra de arte es capaz de afirmar en mayor grado su independencia de ellos” (236). Saer concibe el verbo literario como una negación del lenguaje social y como una lucha contra los sistemas preestablecidos, es decir, lo social de la literatura es no someterse a lo social —véase el siguiente capítulo—.

### **El realismo contra lo real**

En este sentido, otro de los aspectos más discutidos en las décadas del 60 y 70 es algo inherente a la novela y la cuestión social: el realismo. En palabras de Gilman, hubo “un proceso de radical resemantización que conservaba la palabra (‘realismo’) pero la

separaba de la estética realista y su carga normativa” (316). Dentro de la lógica de la novedad —nueva novela—, había que rebautizar lo que se estaba produciendo. *Pedro Páramo*, *La muerte de Artemio Cruz*, por ejemplo, hablaban de la Revolución Mexicana, pero su realismo era muy diferente al de los novelistas mexicanos de principios de siglo, por lo que era necesario reformular ese “nuevo” realismo que “daba por supuesta la renovación técnica y el apartamiento del criollismo y el regionalismo” (323). Este nuevo realismo se pretendía ajeno al realismo socialista soviético, porque incorporó a las vanguardias modernistas norteamericanas (Dos Passos, Faulkner, Hemingway); los términos, dice Gilman, fueron variados: “nuevo realismo”, “realismo de hoy en día”, “zonas más hondas de la realidad”, “exploraciones de las capas de lo real” (317) e incluso realismo mágico. Fuentes confirma este nuevo realismo y su relación con la burguesía al que Saer, como se expuso anteriormente, se opone. “Lo que ha muerto no es la novela”, dice el escritor mexicano, “sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo, que supone un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en relaciones personales y sociales” (17). Lo que más les importaba a los escritores del *boom* es, en última instancia, representar de una forma distinta la sociedad.

En Argentina, de acuerdo con don Martínez Bermúdez, el realismo estaba bien afincado en la décadas del 50 y 60 gracias al grupo de *Contorno*, influido por Sartre y el compromiso político; ellos, como se mencionó en el anterior capítulo, se opusieron a un grupo de vanguardia de *Sur* (26) y se adhirieron por tanto al espíritu de la época. Sin embargo, a finales de los años 60, la obra de Macedonio Fernández comienza a divulgarse —*Museo de la novela de la Eterna* se publica en 1967— y la obra de Borges de la década de 1940 —*Ficciones* y *El Aleph*— comienza a ascender, lo que abre una

pauta para la crítica del realismo en la novela (25). Dentro de esta disputa entre realismo y lo que Martínez Bermúdez llama “anti-realismo”, Saer joven se va formando como escritor; sin embargo él tomará un bando, que es el de Borges y Macedonio, pero no al pie de la letra sino que, a través de la propuesta de ambos escritores, formulará su oposición al realismo.

Juan José Saer resume esta disputa en su ensayo de 1972, “La lingüística-ficción” (ECF), a una cuestión simplista porque el escritor latinoamericano —al menos el modelo de escritor en esas décadas— ha confundido la naturaleza del lenguaje literario: “el problema capital que se plantea la literatura es el de *cómo* representar. No el de *qué* representar, sino el *cómo*” (186). Representar es algo inherente en el lenguaje, no requiere trabajo alguno por parte del escritor y, desde el momento en que se habla o escribe ya se está representando, ya existe un ángulo verbal de la realidad. En el ejercicio literario, advierte Saer, lo de menos es representar. Su deber más bien es negarse a representar, es decir negarse a utilizar un lenguaje contaminado de cierta ideología que determina el resultado estético. Esta idea la desarrolla más adelante en uno de los principales ensayos de *El concepto de ficción*, “Narrathon” (1973). En él, Saer dice que la novela, al principio de su carrera, fue 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” (146). Lo que plantea en este texto, citando a filósofos y recurriendo a experiencias personales como las radionovelas que su madre y hermanas escuchaban, es la imposibilidad de abarcar la totalidad, o sea de guardar fe ciega en el medio sin conocer la totalidad de la realidad. Líneas más adelante, como acostumbra Saer a ironizar, dice:

“Ya no quedan más que nuestros tres o cuatro diminutos novelistas continentales que creen en la cómoda realidad” (149). Por supuesto, se refiere a los cuatro autores del *boom*: Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa.

El narrador, en lugar de abrazar las certezas de su tiempo, debe separarse de ellas y plantar la duda: “Más difícil es encontrar los medios de trabajar, no ya con el lenguaje, sino contra él, y a favor de la narración” (153). La narración responde a esa necesidad porque no utiliza conceptos preconcebidos, signos reconocibles por una masa que no es poseedora de una lengua propia, sino administrada. Por esto el narrador se opone a la “planificación paranoica”, es himen de la utopía: no la inventa, la hace viable.

No ha de tener, el narrador, ningún compromiso previo con nadie ni con nada, y sobre todo, con ninguna teoría. Lejos de significar esto que un narrador ha de cerrar los ojos a su tiempo, esto significa más bien que ha de tenerlos bien abiertos y que ha de ser capaz de juzgar, en los textos y no en las teorías, la pertinencia de la búsqueda a que se entregan sus contemporáneos. (152-3)

Porque para luchar con el lenguaje administrado es menester que lo conozca, que haga la radiografía de lo imposible de la literatura en el murmullo masificado. Para el narrador no preexisten más que normas negativas; de su “lengua privada” nace su postura política.

La lengua privada, es decir el lenguaje particular que utiliza el narrador en su obra, es algo que se opone a la planificación paranoica y Saer recurre en sus ensayos a las palabras de Gustave Flaubert para afirmar su teoría. Flaubert, cuando asevera que “Madame Bovary soy yo” y “Hay una Madame Bovary en cada pueblito de Francia”, “de

la oposición entre esos dos términos, lo particular y lo general, nace un tercero que los comprende: la narración” (174), dice Saer en la sección “Apuntes” de su libro *La narración objeto*. En “Borges novelista” (ECF) de 1981, de nuevo recurre a Flaubert para hablar del fin de la novela: “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 que comenzaría con *Don Quijote* y terminaría con *Bouvard y Pecuchet*. Ni antes ni después hay novelas”. Con *Bouvard et Pecuchet* el autor francés culmina todo un ciclo y a partir de esa masa informe “la novela, entonces, no tiene más vigencia: hay otra cosa” (289). Esa otra cosa es la narración.

En ese mismo ensayo sobre Borges Saer propone una pregunta sobre la novela de su época, pero no la pregunta lógica sobre ¿por qué escribimos novelas?, sino ¿para qué escribirlas? Aquí hace una diferencia entre narrador y novelista: el narrador es el que simplemente ya no escribe novelas porque es consciente que, después de *Bouvard y Pecuchet*, es imposible atenerse a una forma caduca. Benjamin, citado por Saer, asevera que el narrador es el que viaja, mientras que el novelista es el sedentario: “es decir el que instalado en formas que están ya vacías y que no tienen ningún sentido, persiste, por así decir, en permanecer en un lugar histórico que ya no tiene ningún dominio sobre lo real” (283). Pero, ¿qué diferencia, en esta lectura que se propone sobre el canon, una novela de una narración? Saer responde: la novela puede ser una narración, pero no toda narración puede ser una novela: “La novela no es más que un periodo histórico de la 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” (290). La narración ha renunciado a representar y a usar las formas establecidas del género, la ha



evolucionado, y así como la novela superó a la epopeya con su parodia en el *Quijote*, la narración hizo lo mismo con la novela.

En esta parte de la teoría de la narración hay varias cosas que desarrollar, como la oposición entre realismo y “lo real” en cuanto a la novela y las implicaciones teóricas dentro del contexto y sobre todo la idea de Benjamin sobre el narrador. José Luis de Diego (2001) interpreta este contexto retomando también a este filósofo alemán al hablar de narración y experiencia. Según de Diego, Benjamin propone en “El narrador” (1936) un ruptura que sucede con la Primera Guerra Mundial y que repercute en el acto de narrar, es decir, para Benjamin la narración —tal como lo cita Saer— es posterior al viaje o a la experiencia: el narrador viaja, después narra. Sin embargo, al terminar la guerra, Benjamin se pregunta: “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (de Diego 244). No había referentes ni experiencias que representar, porque “el narrador de Benjamin —fuertemente antirromántico—”, dice de Diego, “está aislado porque es una suerte de artesano que se ha quedado sin el *material* para su trabajo: la experiencia” (244). El narrador moderno —el viajero— entonces se dirime en la batalla por buscar su experiencia y además expresarla; la representación o el realismo del novelista —el sedentario— por consiguiente se ponen en crisis porque se ha roto una conexión subjetiva con el mundo. “Sin embargo”, advierte Diego, “la relación entre experiencia y narración que estamos planteando no es entre género y experiencia *representada* (por ejemplo, diferentes *formas* de presentar un crimen), sino entre experiencia *vivida* y modos de procesarla narrativamente” (248). El narrador, a diferencia del novelista, tiene una función crítica sobre el acto de narrar porque además de inventar

la experiencia o el material, cuestiona la forma misma en que lo presenta, no acepta predeterminaciones ni formalismo concretos.

Si se traslada este planteamiento de Benjamin, tal y como lo interpreta de Diego, al caso Argentino, relucen varias similitudes. En este país no hubo guerra, pero hubo dictadura y después de ella la experiencia y la narración sufrieron una ruptura. El mismo Saer, en *El río sin orillas*, lo comprueba: “En los abominables años setenta, sembraron no únicamente la ruina, el crimen, el oprobio, sino también *una especie de suspensión de lo real*; no quiero decir que las atrocidades que cometieron no lo fuesen, sino que, durante unos años, la mayoría de los argentinos no podíamos forjarnos una representación exacta de nosotros mismos” (192). Beatriz Sarlo y de Diego, como se apuntó en el capítulo anterior, prevén otro cambio en cuanto a la novela y la narración, que es la inversión que hubo en el campo literario argentino en cuanto a las presencias de Cortázar y Borges: el primero ocupó el centro de la discusión en los años sesenta mientras que a partir de los setenta Borges es releído con otros instrumentos teóricos y filosóficos. Borges en este sentido es el principal referente de la sospecha del realismo, asevera de Diego, porque en su obra se encuentra “la imposibilidad de representar *lo real*, la desconfianza en la lengua como *instrumento* de esa representación imposible, el abandono de motivaciones históricas o psicológicas como órdenes *previos* a su elaboración discursiva” (266). Además de Borges, Macedonio Fernández tal vez sea el primero y el principal crítico del realismo en la literatura argentina; el mismo Saer lo coloca como el precedente más importante en “La selva espesa de lo real” (1979) (ECF): “pienso que es imposible no tener en cuenta las objeciones fundamentales que Macedonio opone a la novela, porque su crítica de la novela no es otra cosa que una crítica de lo real” (268). Así, para el

momento en que Saer toma la pluma como escritor, el realismo ya estaba minado y otros escritores de su generación tomarán ventaja de ellos, como Ricardo Piglia. De Diego (2006), en otro artículo sobre el tema, dice que

*lo real ya no es un orden externo y previo al que la literatura puede —y debe— transformar en su objeto, ni tampoco un orden sólo discursivo, una construcción lingüística, de palabras, que, en el juego intertextual, no hace más que predicar su esterilidad para representar la radical alteridad de las cosas; lo real es, ahora, ‘un núcleo resistente y terrible’ (Sarlo), ‘un núcleo secreto’ (Piglia), ‘una selva espesa’ (Saer), una dimensión que es menester explorar, problematizar y densificar, exponiendo su carácter enigmático e irreductible. (186-87)*

“Todo ello hace pensar en una desconfianza radical frente a la narración ‘clásica’, advierte Sarlo, y “ se plantea una pregunta: ¿cómo seguir contando?” (8) Esta pregunta pone en crisis el realismo porque “ya no se cree en un relación tersa (que quizá no haya existido nunca) entre los textos y el mundo”; por tanto, dice Sarlo, el narrador ya “no trabaja *en* el género sino *sobre* el género” (9). Pero, si la brecha entre la obra y el referente, entre autor y experiencia se ha roto, no quiere decir que la realidad se ha suprimido, lo que el narrador decide hacer es simplemente trabajar con otro material o con concepto, que es “lo real”. Tampoco implica que se vuelve al antirrealismo vanguardista, sino que se instaura, mejor dicho, una *incertidumbre* sobre los discursos de la realidad tanto políticos como estéticos que gobernaron los años sesenta y setenta. La literatura ni es una herramienta de cambio social ni mucho menos puede emanciparse de la realidad, sino que plantea simplemente un interrogante y “el interrogante”, resume de

Diego, “no es previo a la representación, sino que el interrogante es el *principio constructivo* de la representación” (270). Se pasa de una escritura de la política a un *política de la escritura*: lo político no es lo representando, sino que el acto mismo de escribir *es* lo político. Saer, de esta forma, habla de una “praxis narrativa” y de una masa más densa: “la selva espesa de lo real”. Por esta razón es que los escritores del *boom* han confundido su material: no importa *qué* se representa, sino el *cómo* y, aun siendo más radical, la literatura no tiene una obligación de representar.

Su oposición al realismo se debe a que el realismo está fuertemente ligado a la novela, sobre todo a la novela decimonónica. El santafesino incluso, en la entrevista con Gerard de Cortanza (ECF) dice que “el realismo, en tanto que categoría estética, casi no existe” porque hay “tanto realismos como sujetos” (294). Independientemente del grado polémico de esta aseveración, se debe entender que lo que pelea Saer es el realismo como un concepto unívoco y comunitario en donde se depositan expectativas de determinados grupos sociales. El realismo sólo es la aplicación de un signo arbitrario sobre un individuo igual de arbitrario: convención e imposición de un discurso histórico. “Realismo significa”, dice en “La selva espesa de lo real” (ECF), “desde cierto punto de vista, adecuación de la escritura a una visión del hombre que se agota en la historicidad” (267), y como la novela tiene fecha de caducidad entonces ambos están agotados.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Lo real ha sido tratado también bajo la lupa del *nouveau roman* y la percepción en la obra narrativa de Saer. Véase el artículo de Dalmaroni y Merbilhaá, el de Moure y “Narrar la percepción” de Sarlo (1980).

### **La latinoamericanidad es una novela**

Como varios autores connacionales, entre ellos Lamborghini y el mismo Borges (véase el artículo de Horacio González sobre la presencia del *boom* en Argentina), Saer desconfiaba del latinoamericanismo, y el realismo mágico por ende. No fue del todo aceptado al principio a pesar de que Argentina, como se vio en el capítulo anterior, fue un epicentro del *boom*. En un diálogo llevado a cabo en la Universidad Nacional del Litoral,<sup>9</sup> donde se dieron cita Ricardo Piglia y Saer como invitados, este último reniega de ser parte de la literatura latinoamericana. Geográficamente sí es latinoamericano, dice, pero si se toma la palabra “como una categoría estética, lo cual a menudo ocurre, no” (24), porque asumirse como tal supondría una serie de requisitos de los cuales difiere. En cuanto al realismo mágico mucho menos porque “para hacer realismo mágico hay que respetar ciertas pautas de elaboración, del mismo modo que para escribir una novela de ciencia-ficción o una novela policial” (24-25). Saer se identifica con ciertos escritores del continente, como Vallejo, Neruda, Guimarães Rosa o Rulfo, pero no porque sean latinoamericanos, sino porque son grandes escritores y porque sus obras dialogan con otras tradiciones.

Para él no se trata de poner en escena una realidad latinoamericana, esencialista y casi inmutable, aceptada y filtrada por teorías sociológicas. La pretendida latinoamericanidad tan en boga en los años 60 y 70 que Fuentes delegaba en la novela: “Creo que se escriben y se seguirán escribiendo novelas en Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el

---

<sup>9</sup> En realidad hubo dos encuentros, uno en 1986 y otro en 1993, pero ambos están editados en el libro titulado *Diálogo* (1990), editado por Sergio Delgado. La cita de Saer pertenece al primer encuentro.

agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad” (98). Se puede comparar esa cita de Fuentes con esta otra de Saer en la que habla de *Zama* (ECF), la obra de di Benedetto:

no se rebaja a las demagogias de lo maravilloso ni a la ilustración de tesis sociológicas; no se obstina en repetirnos las viejas crónicas familiares que marchitan la novela burguesa desde fines del siglo xix; no divide la realidad, que es problemática, en naciones; no pretende ser la *summa* de ningún grupo o lugar; no da al lector lo que el lector espera de antemano, porque los prejuicios de la época hayan condicionado a su autor induciéndolo a escribir lo que su público impone; no honra revoluciones ni héroes de extracción dudosa. (53)

Cada uno de los puntos que señala Saer se resumen en *Cien años de soledad*: la crónica de una historia familiar como metáfora de una nación, la visión mágica de la realidad como exotismo vernáculo y, ulteriormente, como la obra fundamental de toda una estética prefabricada durante varias décadas en el continente y que desemboca, como más tarde apunta Saer, en la demanda de la industria cultural.

Así, el error más grave de la literatura latinoamericana dice en “La espesa selva de lo real” es “el de presentarse a priori como latinoamericana” (269). Saer ve en la literatura una limitación sociológica para poder representar a una nación (sobre todo si se trata de una tan fracturada como la latinoamericana) porque, por más que utilice las herramientas de otras disciplinas, su panorámica ya está determinada por su propósito ideológico: “Los problemas latinoamericanos son de orden político, económico y social y exigen soluciones precisas con instrumentos adecuados” (271) que la literatura, por una simple limitación técnica, *no puede resolver*. “El error más grande que puede cometer un

escritor es el de creer que el hecho de ser latinoamericano es una razón suficiente para ponerse a escribir. Lo que pueda haber de latinoamericano en su obra debe ser secundario y venir ‘por añadidura’. Su especificidad proviene, no del accidente geográfico de su nacimiento, sino de su trabajo de escritor” (269). Esto no quiere decir que el escritor debe renunciar a su nacionalidad o ciudadanía, porque estos accidentes geográficos le son inevitables y son inherentes tanto a su condición de sujeto y por consiguiente a su escritura. Para el santafesino, el escritor que se apega a los lineamientos de una tradición fuertemente ideológica del concepto “latinoamericano” en realidad no trabaja con la narración sino con la novela, es decir con puras certezas que no tienen nada que ver con el acto creativo. El escritor, en este sentido para Saer, es un individuo en exilio perpetuo: “Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real” (271) y representan a su época contradiciéndola. Su lengua no es el español argentino, mexicano o cubano, sino la narración. “No hablo como argentino sino como escritor” (268), es decir desde una lengua privada que inexorablemente está circunscrita en una lengua común, pero que se distingue de ella por un proceso estético.

La tarea del narrador, por el contrario, es poner en suspicacia esos discursos que se presentan como “lo real”.<sup>10</sup> El principal problema que ve Saer en la literatura hispana es precisamente en considerarla como una categoría estética que resulta peligrosa para las ideologías dominantes (el mercado, el estado). Cuando el narrador se propone resolver determinados problemas sociales con su literatura con la sencilla representación, ya no tiene como tarea crear una obra, sino una ejemplificación que, no por decorarse con un

---

<sup>10</sup> Aquí “lo real”, visto bajo la lupa de la filosofía de Adorno, se define como una mentira instaurada como verdad. En el capítulo cuatro se desarrolla esta relación entre “lo real” y la ideología.

lenguaje poético, deja de ser un problema de mayor envergadura. Esta especificación de la nacionalidad para Saer procrea dos características del canon latinoamericano, según explica en “La espesa selva de lo real” —este ensayo en realidad concentra toda la poética saerina—: la primera es el *vitalismo*, “verdadera ideología de colonizados, basada en un sofisma corriente que deduce de nuestro subdesarrollo económico una supuesta relación privilegiada con la naturaleza” y que el realismo mágico noveliza o romantiza en la figura de héroes que enaltecen al “buen salvaje”; la segunda característica, “consecuencia de nuestra miseria política y social, es el *voluntarismo*, que considera la literatura como un instrumento inmediato del cambio social y la emplea como ilustración de principios teóricos definidos de antemano” (270). La pobreza, la dictadura, el narcotráfico, la corrupción, las clases sociales, el indígena como problema, el machismo, el colonialismo, la discriminación sexual, el neoliberalismo, todos problemas presentes en Latinoamérica (mas no exclusivos de ella), no pueden resolverse en una novela que, cuando no los desarticula de su solución estructural, los ensalza como idiosincrasia. “La narración no es un documento etnográfico ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un término medio cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad” (268), dice Saer, y esto no implica que una narración no se pueda leer desde la perspectiva sociológica ni etnográfica, sino que la narración no tiene, como finalidad estética, esa tarea.

A partir de aquí, Saer define la narración como inasible, amorfa, es parte de la historia y la realidad de manera dialéctica: las niega en la medida en que las representa. La novela en este sentido es una forma de la narración —recuérdese que toda narración puede ser una novela, pero no toda novela puede ser una narración—, un momento o



periodo de su historia, mientras que la narración, afirma en un ensayo del año 73 titulado “La canción material” (ECF), “trabaja con un campo preciso: lo infinito” (174). Es decir, si la narración, a final de cuentas, tiene una manera de presentarse, entonces una de ellas fue la novela, y esto implica que no terminó ahí —Flaubert, hay que recordar, fue quien le puso punto final—, sino que continúa transformándose para no perder el dominio sobre lo real. Por esto es amorfa e infinita. Asimismo, este periodo de la novela se relaciona con la representación, el realismo y las ideas latinoamericanas/nacionalistas que se endilgaban al género, pues si la novela, como forma, ya es algo caduco, lo mismo sucede con esos temas. La narración, dice Saer, no es un capítulo más dentro de la historia de un país, y la novela, que es un periodo histórico de la narración universal (mítica, filosófica, lírica o cómica), ya cumplió esa tarea y escribió, hasta donde le fue posible, la historia de las naciones americanas. Su legado literario consiste no en perpetuarla como forma, sino en desvirtuarla como narración: evolucionarla.

### **La narración-objeto**

Hasta aquí, el método para definir la narración ha sido la comparación negativa con la novela, en específico la novela concebida bajo los parámetros de *boom*, pero hay elementos en los que el argentino repara para inferir la coherencia de su teoría y que llevan a la narración a un nivel todavía más extremo, que es la narración-objeto. Si la narración no es un documento sociológico, si no tiene un función social inherente y si el escritor debe renunciar a todos los discursos que lo rodean y atraviesan, entonces ¿qué tipo de objeto es eso que Saer llama narración? La narración, dice en “La narración-objeto” —conferencia de 1999 que da título al segundo libro de ensayos—, es

precisamente eso, un objeto, un objeto como cualquier otro en el mundo. La narraciones para Saer

Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándose allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada. (29)

La narración, desde el momento en que no se limita a la representación, es independiente del mundo, pero esto no significa que ella no sea parte del mundo —más adelante se expone cómo, al estar en el mundo, la narración corre peligro de convertirse en un objeto de consumo—. Está ahí, no para reflejar lo exterior, sino para darle un sentido que no necesariamente es fiel al referente. Cuando Saer dice que el escritor es el guardián de lo posible, se refiere precisamente a que es un creador en constante duda de la realidad y por eso debe verla con suspicacia. Asimismo, la reglas de composición de la narración, al ser un objeto autónomo, no coinciden con la de otras realidades, sean estas políticas o culturales, por lo tanto cada narración es —o debe ser— única en su propósito estético. En término lingüísticos, la narración no se rige por la relación entre signo y significante.

Conviene apuntar que “signo” tiene un sentido interesante para Saer tal y como lo explica en “La canción material”, uno de los ensayos más densos y conceptuales del autor. En este, dice que la literatura debe “desembarazarse” de los signos porque ella no admite preexistencias: el *caballo real*, lo llega a poner de ejemplo, no es el mismo

caballo de Faulkner, ni mucho menos el caballo del psicoanálisis. El de Faulkner es uno que deviene con la narración, lo estiliza, cabalga en otra estepa y por lo tanto es distinto del caballo de José Hernández en *Martín Fierro*: “Cada uno parte de un caballo neutro que, atrapado en la tela elocuente de la nueva estructura narrativa, comenzará a significar, para cada vez pero para siempre, de un modo diferente en cada caso” (176). El caballo o cualquier otro objeto comienza a cobrar sentido o significado conforme se va desarrollando en la narración y no llega preñado de sentido desde antes, es decir su existencia no es “preverbal” al acto de escritura.

Para entender mejor la condensada propuesta de “La canción material”, Saer propone una distinción ahora entre “lo real” —no hay que olvidar que este concepto suplanta el realismo de la novela— y el material. Lo real es una construcción social, cultural y política, no es una realidad dada como una totalidad inapelable, por eso el narrador no trabaja con el realismo, sino con lo real —líneas más arriba se señaló que Adorno considera “lo real” como una mentira—. Pero esto no significa que le sea fiel a eso que convencionalmente es “lo real” porque hacerlo es apegarse inocentemente a un discurso que tiñe a la narración y la convierte en un documento ajeno a su lógica interna, es decir en mera ideología. “Todo relato es construcción, no discurso”, dice en “La narración-objeto” (18); en el discurso se persigue lo universal y la convención, mientras que en el relato o narración lo particular. Y cuando la narración simula una realidad no lo hace en pos de un discurso ajeno a su formación intrínseca, sino “de objeto, o sea una organización singular de atributos particulares” (20). Por tanto, remata en “La canción material” “que esos señores que dicen, con inocencia lucrativa, narrar, son, en rigor de verdad, narrados” (174), forman parte de un conjunto de certezas —“universales”—

previas a su labor de narrador. Al contrario, la narración debe abordar lo que se impone como “lo real” desde la sospecha. Siendo así, ¿con qué herramientas trabaja el narrador entonces? A eso Saer lo llama “el material” o “lo material” y este material “ha de suplantar, como objeto de búsqueda, a lo real” (174). Lo material no tiene signos —convenciones— “y es a partir de esa ausencia de signo, que la narración construye una nueva ‘realidad’ —provisoria, operatoria, temporaria”. Saer incluso lleva su exposición incluso a un grado formalista al decir que la narración suplanta las técnicas narrativas — el diálogo, el monólogo, la descripción y la perspectiva de las que la novela sacó provecho— con formas nuevas a través de la organización que el material exige. En literatura los signos son los géneros que, una vez reconocidos como tales —como el mito— dejan de cumplir, a parte de una función social, un reto estético. Lo que un día Lawrence Sterne concibió como vanguardista y lo que Joyce pensó como ruptura hoy sobrevive como técnica. Esto sería lo novelesco. En cambio la narración, en vez de utilizarlos para su construcción, los critica o los desvirtúa. No es un producto manufacturado con una estructura discernible; es una construcción que deja, en su naturaleza irresuelta, la impronta de un proceso: “La narración no es terminable; queda siempre inconclusa” (163), dice en el ensayo sobre Freud (ECF).

“La narración consiste, por tanto, en hacer cantar lo material —o sea el material”, pero esta materia —“ese magma neutro”—, advierte una vez más, solamente cobra sentido dentro de la narración, porque narrar “no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al

fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar” (175).<sup>11</sup> Aquí yace el nudo de la narración-objeto: es objeto en cuanto que es independiente de los signos y convenciones exteriores, pero al mismo tiempo es capaz de generar nuevos significados y, porque es capaz de lograrlo, es una máquina de significantes que escapan a las exigencias del mundo. A final de cuentas, todo este regodeo en “La canción material” le sirve a Saer para llegar a la misma conclusión sobre el debate del latinoamericanismo y la nacionalidad en la literatura de los años 70 desde que el ensayo comienza con dos párrafos donde critica esas presunciones. Al final, concluye con estas palabras: “Que nadie pretenda, entonces, que narra ya sea los cuentos que decían contarles sus abuelos, ya sea una supuesta realidad, mejicana, o peruana, o argentina, porque la narración comienza a ser posible, justamente, donde esas irrazonables realidades preexistentes dejan de existir” (176).

La narración es un objeto no inacabado, sino inacabable, es decir que no se vende como un producto para satisfacer alguna necesidad concreta —más adelante Umberto Eco será el ejemplo—. Los grandes narradores han optado por esta idea porque fueron narradores que no se apegaron a la novela, sino a otra cosa, se arriesgaron. En “La novela” (ECF) —ensayo de 1981 donde habla del *nouveau roman*— enlista a los narradores modernos, Kafka, Woolf, Joyce, Beckett, Faulkner, Svevo, Rulfo, incluso Borges, que escribieron novelas en la medida en que rechazaron lo novelístico y novelesco: “un puñado de hombres aislados, menos sabios, sin nada especial que comunicar ni misión histórica alguna que cumplir explora la lengua, con incertidumbre y rigor, para elaborar en ella una construcción cuyo sentido es su forma misma” (130-31).

---

<sup>11</sup> Más adelante, se explica cómo esta idea de Saer se opone y al mismo tiempo reinterpreta las propuestas de Sartre en cuanto a la literatura comprometida.

Así, la única forma de que un escritor escriba eso que todavía se llama novela, es no escribiéndolas y, aun así, no sentirse inferior.

### **El *nouveau roman* y la novela**

El concepto de narración-objeto es probable que Saer lo haya concebido a través del *nouveau roman* porque concuerda con la mayoría de las propuestas del grupo de escritores franceses. Además que la palabra objeto en sí misma sugiere la ligazón: en Latinoamérica como en Francia también se le conocía a aquel movimiento como objetivismo, *chosisme* en francés.<sup>12</sup> Sin embargo, esa no es su fuente última de inspiración, sino que comparte con ese grupo otra influencia precedente que atraviesa toda su literatura y cuyos ecos se escucharon en la narrativa latinoamericana, desde Onetti hasta Rulfo y todos los autores del *boom*: William Faulkner.<sup>13</sup> Así como la teoría de la narración saerina no se puede entender sin el *nouveau roman*, tampoco éste se puede entender sin Faulkner. A pesar de que existe una triangulación de influencias —Faulkner-*boom*, Faulkner-*nouveau roman* y Faulkner-*nouveau roman*-Saer— el *boom* latinoamericano —al menos varios escritores relacionados a éste como Fuentes, Sábato y Eloy Martínez— rechazó el *nouveau roman* porque representaba toda lo contrario de sus

---

<sup>12</sup> Los mote con que la crítica se ha referido al *nouveau roman* han sido variados: *école de Minuit* —la editorial que publicó a la mayoría de los escritores de esta corriente—, *école du regard*, *anti-roman* (Kramer 3), *roman blanc*, *anté-roman*, *pré-roman* (Heath 40), *roman du refus* e incluso fue tildada de *alittérature* por Claude Mauriac (Morrisette 155). El término, como señala Benítez Pezzolano (2000), fue nacido de una confusión: el primero en utilizar “objetivismo” para hablar de la obra de Robbe-Grillet —el principal representante del grupo— fue Barthes, pero no hablaba de un objetivismo como técnica ni como filosofía, sino de óptica: “la propuesta de Robbe-Grillet sería la de una literatura que, como la lente de una cámara fotográfica, estuviera orientada hacia el objeto, con prescindencia del ojo” (145). En la crítica hispana se adoptó la palabra “objetivismo”.

<sup>13</sup> El siguiente capítulo trata sobre la influencia de Faulkner en Saer y el continente hispano.

propósitos. De hecho, en su mismo lugar de origen, el *nouveau roman* confrontó a Sartre y el marxismo precisamente porque se oponían a la normatividad que le endilgaban a la novela el filósofo existencialista y otros teóricos como Goldmann. Esta confrontación traza otra similitud con las ideas de Saer. La principal objeción contra Robbe-Grillet, Sarraute, Butor y compañía era, según el crítico Stephen Heath, que no representaban las contradicciones de la sociedad burguesa (31). Sartre llegó a decir que era imposible leer a Robbe-Grillet en un país subdesarrollado (31).

Así como Saer impugnó el realismo en la tradición hispana, el *nouveau roman* lo hizo con la tradición de Balzac en cuanto a contenido y composición —personajes, psicología, contenido—, es decir iba contra la novela realista total donde se ventilan los secretos de la sociedad burguesa y que alcanzó su apogeo teórico con *Qu'est-ce que la littérature?* (1948).<sup>14</sup> Como lo explica Kramer, los *nouveaux romanciers* “sought to reinvigorate a genre they saw as stultified by its failure to develop new formal techniques” (4). Uno de sus aportes fue integrar la vanguardia cinematográfica y pictórica en sus obras para poder revitalizar la novela francesa; varios de ellos incluso estuvieron inmersos en el cine de la época —la *nouvelle vague*, siendo Robbe-Gillet el más destacado— de la misma manera que Saer en su juventud. En Latinoamérica lo seguidores de Sartre y simpatizantes de la revolución discreparon de este experimentalismo un tanto extremo por ser el último respiro de la novela burguesa. Fuentes, en su libro citado, dice:

---

<sup>14</sup> No se pretende en este apartado explicar los planteamientos teóricos del *nouveau roman* por ser un tema con una bibliografía numerosa. Para los detalles sobre el movimiento, véanse los estudios clásicos de Jean Ricardou (1971 y 1973) y de Robbe-Grillet (1963).

sólo dos escuelas literarias se han empeñado en prolongar la vida del realismo burgués y sus procedimientos: el llamado realismo socialista de la época stalinista y sus derivaciones, que pretendía crear una literatura revolucionaria con métodos académicos y sólo producía solemnes caricaturas, y la antinovela francesa, que lleva los procedimientos realistas a su expresión final: la de un mundo descriptivo de objetos vistos por personajes en la etapa sicologista más fragmentada: el *nouveau roman* francés bien podría llamarse la novela del realismo neocapitalista. (19)

Por su parte, Eloy Martínez, uno de los promotores del *boom* en Argentina y quien se adhirió a él deliberadamente, opina en una entrevista de 1988 (citada por de Diego 2001):

Yo soy escéptico respecto de los caminos que están siguiendo ahora la novela argentina. Creo que está asfixiada por la desesperación de responder a un reclamo crítico que no es un reclamo narrativo. Esto está angostando la novela. Aun narradores de muchísimo talento están cayendo e la tentación de escribir novelas para que se las elogie la crítica, y después se molestan mucho cuando el lector no las lee. Marcaría una línea muy clara, cuya cabeza visible es Saer y cuyas perversiones se están dando en las imitaciones de Thomas Bernhard y del *nouveau roman* [...] Es en gran medida el terror referente concreto, a la identificación con la realidad. Creo que por el contrario, el conflicto historia-ficción se está dando en forma acentuada en toda la narrativa latinoamericana. García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Roa Bastos, los peruanos, los brasileños,



están trabajando en eso. Los únicos que estamos fuera de esa onda seríamos nosotros (...) Aquí hay un trabajo centrado en la autorreferencialidad y en vez de pensar qué somos, se trata de pensar qué es la novela. (276)

En esta párrafo de Martínez ya coexisten varios elementos anteriormente discutidos, como la realidad frente a lo real y la identidad y la novela —el siguiente apartado discute la relación de la ficción y la historia—, pero lo que resulta elocuente es el ataque directo contra Saer y la negación a aceptar la novela como un género preestablecido. Por su parte, también Sabato en 1963 opinó negativamente sobre el *nouveau roman* al comentar las teorías de Robbe-Grillet:

Fuera de estos caracteres no creo que se pueda agregar nada importante, sino bizantinas y arrogantes definiciones a la manera de Robbe-Grillet. Según las cuales no podríamos considerar como verdaderas o buenas novelas ni las de Tolstoi, ni las de Cervantes, ni las de Dostoievsky, ni las de Thomas Hardy, ni las de Melville, ni las de Proust, ni las de Joyce, ni las de Faulkner, ni las de Malraux, ni las de Kafka. En cuyo caso, aunque resulte un poco duro para este autoritario escritor francés, debemos decirle que preferimos quedarnos con esas novelas culpables y no con las impolutas que él construye. (67)

Vargas Llosa opinará más o menos lo mismo (Kramer 21) de los escritores franceses, pues le parecen aburridos. El *nouveau roman* representó, en última instancia, un antípoda del *boom* y su poética y, aunque la experimentación de ambos grupos en algunos casos sea muy similar, su correspondencia es más cercana a Faulkner que a

Robbe-Grillet o Sarraute porque ninguna novela del *boom* llevó la experimentación al grado de los franceses, sino que se apegaron, tomando elementos del modernismo norteamericano, a la ambición balzaciana: mapear toda la demografía de un país o una región geográfica específica. Macondo, Santa María, los personajes estereotípicos, las perspectivas múltiples y la fragmentación son más faulknerianas que del *nouveau roman* en Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez. El caso más cercano en cuanto a técnica narrativa tal vez sea Cortázar y *Rayuela*, sin embargo el argentino discreparía con los franceses en cuanto a la función de la literatura.<sup>15</sup> No obstante, el *nouveau roman* no fue tan mal recibido por algunos escritores latinoamericanos de acuerdo con Jitrik (1978) y Benítez Pezzolano; México fue donde el *nouveau roman* hizo raíces más profundas que en otros países del continente, por ejemplo Salvador Elizondo, algunas obras de Pacheco, Leñero, Juan Vicente Melo, Julieta Campos y Gustavo Sáinz. Estos pocos nombres fueron totalmente marginales en su momento porque su obra fue escrita y publicada durante los años del *boom*. En Argentina fue más o menos asimilado gracias al precedente de vena vanguardista representada por Macedonio Fernández, cuyas novelas desencarnadas de todo los elementos realistas y balzacianos lo ligan indudablemente con la corriente francesa, pero el representante más emblemático fue sin duda Juan José Saer. Él mismo clasificaría otras obras precursoras del *nouveau roman*, entre ellas *Zama* (1956), a la cual Benítez Pezzola también incluye en esta corriente junto con Alberto Vanasco (148-50).

---

<sup>15</sup> Carmen Lugo Fillippi propone una lectura un tanto exagerada al otorgar la total influencia del *nouveau roman* en el *boom*; véase su artículo “Le nouveau roman français et le nouveau roman hispano-américain” (1978).

Dentro de la obra de Saer, el *nouveau roman* no fue algo prematuro, sino que se presentó después de su viaje a París en 1968 y el siguiente año con la publicación de *Cicatrices*, novela donde ya se perciben las influencias objetivistas, así como su traducción de *Trospismos* de Sarraute; y trabaja, en esos mismos años, en *La mayor*, textos y fragmentos totalmente inmersos en esa poética (véase el artículo de Solotorrevsky, quien analiza los puntos en común de ese libro con el *nouveau roman*). En 1974 *El limonero real* ya es estudiado bajo los parámetros objetivistas (véase el citado texto de Jitrik, 1978) y le seguirían narraciones como *Nadie nada nunca* y *Glosa*. La década del 70 es la época de mayor experimentación si se compara con su obra previa, mayormente cuentística, de 1960. En 1972<sup>16</sup> publica además su ensayo sobre el *nouveau roman*, en el cual diagrama su lectura e interpretación totalmente distinta a las posturas citadas más arriba.

Saer plantea directamente su defensa del grupo francés en “La novela” (ECF) diciendo que los “escritores que han comenzado a escribir después de 1960, son inconcebibles sin el aporte teórico del Nouveau Roman [sic]” (128). El *nouveau roman* parte de la idea de que la novela, o lo que se le llama ‘novela’ a lo que se escribe hoy, no es precisamente una novela en el sentido histórico que existía desde Cervantes hasta Flaubert: “se ha transformado en otra cosa y que los malos hábitos de una crítica perezosa siguen confundiendo con novela” (128). Para Robbe-Grillet y compañía, explica Saer en “Vanguardia y tradición” (T), la novela era el único género literario que no había dado el giro vanguardista como la poesía y el teatro a principios de siglo XX, ni mucho menos como el cine o la pintura (23). No obstante, no significa que no hubiera habido escritores

---

<sup>16</sup> En el libro (ECF) el ensayo aparece fechado de 1972, pero en el primer párrafo habla de la situación teórica del *nouveau roman* hasta el años 1973.

que llevaron la novela a un grado liminar ni que aquellos no hubieran cuestionado sus atributos. En este sentido Saer corrige a Sábato, pues el *nouveau roman* no es una *tabula rasa*, sino que se inserta dentro de la única tradición novelística que pone en el límite lo novelesco. Nunca pretendieron superar algo, sino continuar una tradición iniciada por Cervantes, pasando por Sterne, Dostoievsky, Flaubert y por supuesto Joyce; por el contrario, dice Saer de nuevo en “La novela”, “trataron, varias veces de fundar su propio trabajo descubriendo los rastros en el pasado a través de esas obras mayores” (127).

El segundo aspecto que Saer desmitifica en sus “Notas sobre el *nouveau roman*” (ECF) es la orientación hiper-modernista del que fueron acusados, y para eso recurre a la idea de modernidad borgiana: “la modernidad no se vive más que subjetivamente” (177) porque es un concepto movible a partir del Renacimiento. Balzac en su momento se declaró moderno de la misma manera que Walter Scott. Saer —parafraseando a Borges— dice que “no se puede no ser moderno: se está fatalmente condenado a serlo” (177). El *nouveau roman* simplemente entró en ese discurso de la modernidad por selección natural, no por impostura, en la misma medida que Joyce o Kafka o Woolf entraron por sus renovaciones en la narrativa. De hecho, “cada novela es, a su modo, una Nouveau Roman, y que el Nouveau Roman no es más que consecuencia, deliberada o no, de toda la experimentación narrativa de nuestro siglo” (184). Lo que Saer argumenta, como el mismo Robbe-Grillet en *Pour une nouveau roman* (1963), es que el mote *objetivista* es realmente equivocado, porque lo real —que no es definitivo— es igual de subjetivo, y el *nouveau roman*, dice el mismo Robbe-Grillet (2010), “sólo pretende a la subjetividad total” (824).

Así, lo primero que Saer aprendió de los franceses fue que “el Nouveau Roman, tal y como se manifiesta teóricamente hasta 1973 [...] no quiere saber nada con representar” (178). La representación y el realismo son similares a la modernidad porque son categorías subjetivas: en literatura cada época enarbola cierto tiempo de realismo, o sea de representación de la realidad. Tan realistas fueron Cervantes y Melville cada uno en su época porque abrieron nuevas formas de percibir lo real, y como cada estilo se deslava y pierde dominio sobre lo real, lo mismo sucede con la modernidad y el realismo. Lo que fue real para los románticos ya no lo es para nuestros contemporáneos. La segunda característica del *nouveau roman*, por consiguiente, es que no existe nada anterior al acto de la escritura, sino después de ella. No hay una etapa “preverbal” de la creación. La idea romántica de la expresión de un fenómeno es nula; Saer busca una expresión en sí misma que, aunque hace eco de un referente, no es el referente el objetivo de la expresión, ni siquiera un medio, sino una invención —recuérdese el caballo de Faulkner—. Narrar, una vez más lo define Saer en “La canción material”, “no consiste en copiar lo real sino en inventarlo” (175). El mundo, en literatura, siempre es una contingencia fetal: muere o nace como expresión, no como mundo concluso. “La representación es inherente al lenguaje, no al acto de escribir” (181).

Finalmente, lo que Saer intenta demostrar en sus ensayos dedicados al *nouveau roman* es desmentir las lecturas que el *boom* le endilgó categorizándolo como un movimiento totalmente aburguesado y lejano de las discusiones imperativas de la década del 60 y 70. Al contrario, como Saer, las propuestas del grupo francés fueron precisamente una respuesta a toda esa polémica, pero no tomando partido por una u otra ideología, sino por una vanguardia que renovara realmente la novela. Saer lo califica

como “el último gran movimiento literario significativo de las letras francesas” (116) en “La doble longevidad del narrador Robbe-Grillet” (T), pero, advierte al final de sus “Notas”, el *nouveau roman*, como la novela decimonónica, es un periodo de la narración solamente (185), no es su apoteosis y ni mucho menos el final de una tradición.

### **La novela histórica**

El último aspecto que Saer delinea sobre la novela y la narración trata del subgénero más común desde la llegada del *boom*, que es la novela histórica. Este fenómeno, según el estudio de Menton sobre la nueva novela histórica, fue casi exclusivo de Latinoamérica —aunque reconoce que en Europa y Estados Unidos también tuvieron una producción considerable— y Saer no escapó de escribir narraciones con temática histórica; de hecho, sus últimos libros de ficción caben dentro de este género. Lo que Menton llama “nueva novela histórica” pertenece al periodo post-*boom* porque comienza a tener auge a partir de 1979 (14), sin embargo esta nueva novela —el término “nuevo” vuelve a fulgir— se aprovecha de las conquistas estéticas de los autores del *boom*, entre ellas “the 1960s muralistic scope, exuberant eroticism, and complex, neo-baroque (albeit hermetic) structural and linguistic experimentation” (14). De hecho, a pesar de la dificultad para definir estas nuevas novelas históricas,<sup>17</sup> se puede trazar una línea paralela con las propuestas del *boom* en cuanto a la novela en general, pues si la novela histórica tradicional se enfocaba en la fidelidad de los documentos para narrar eventos

---

<sup>17</sup> En este capítulo no se aborda detalladamente la novela histórica, su evolución y características por ser demasiada la bibliografía al respecto; solamente se toman las lecturas que ayudan a comprender las propuestas de Saer en cuanto al género. Véase el primer capítulo del estudio de María Cristina Pons (1996), quien ofrece una perspectiva teórica e histórica más elaborada que Menton.

preponderantes, la nueva novela sacó provecho de las técnicas narrativas modernas, como las múltiples perspectivas —Menton cita la influencia de los conceptos de Bajtin, recién descubierto por la teoría europea gracias a Julia Kristeva y luego importado al continente americano: intertextualidad, dialogismo, heteroglosia y carnavalismo—, el cuestionamiento de una verdad única y, por supuesto, el enfoque en personajes marginales, personajes que se mueven a la sombra de los grandes protagonistas de la historia (22-25).

Y no sólo eso: la nueva novela histórica además es una sospecha epistemológica sobre la versión de la historia como una totalidad lineal, es decir va contra los basamentos de las grandes narrativas. En el caso de los escritores latinoamericanos, contra lo basamentos de la Revolución Cubana y su ambición por moldear la historia y el destino de los individuos. María Pons resalta esta característica como un antecedente de la nueva novela histórica porque fue resultado —o al menos así puede leerse— de la ruptura de los intelectuales y los escritores con el régimen castrista en la década de 1970 (20). A más de ello, la siguiente década no fue menos promisorio: los años ochenta es cuando se instala —permanentemente— la crisis económica en el continente hispano. Por último, la llegada de las filosofía posmoderna dejó una huella también en la novela histórica. Bajo este contexto, Pons agrega las siguientes características, bajo las cuales entran las narraciones de Saer:

la novela histórica contemporánea cuestiona la verdad, los héroes y los valores abanderados por la Historia oficial, al mismo tiempo que presenta una visión degradada e irreverente de la Historia. Cuestiona, además, la capacidad del discurso de aprehender una realidad histórica y plasmarla

fielmente en el texto, y problematiza no sólo el papel que desempeña el documento en la novela histórica sino también la relación entre la ficción y la historia. (17)

En este sentido, no se pueden olvidar por su puesto las nuevas teorías de la historia, donde la ficción y la historia se entrecruzan y son analizadas bajo los mismos términos retóricos. Menton señala puntualmente que Hayden White publicó su libro más influyente, *Metahistory*, en 1973, en la víspera de la nueva novela histórica (31). “Ahora”, dice Pons, “White propone exactamente lo contrario: es el historiador el que imita al novelista” (28). Sin embargo, a pesar de estos datos contextuales, Menton advierte que las características de la nueva novela histórica ya se encuentran en dos novelas anteriores a 1979, que son *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, publicadas en 1949 y 1962 respectivamente. Esta última novela es un antecedente importante para las obras consecuentes como *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, *El mundo alucinante* de Arenas y *El general en su laberinto* de García Márquez —sólo por mencionar algunas— porque cuenta una historia alternativa de la formación de América. De hecho, una de las principales características de esta nueva novela, además de cuestionar la historia oficial, es la de reescribir la historia, es decir que aunque la novela niegue los documentos oficiales de la historia no significa que ella no se convierta al mismo tiempo en un documento de la historia. Esto sobre todo en el contexto del fin del milenio, o sea en la celebración del descubrimiento de América. Para Menton este aniversario es una de las principales razones de la proliferación del género histórico (27) pues muchos de los temas tienen que ver con la Conquista, la Colonia o la Independencia.



El propio Saer, aunque siempre queriendo poner límites con sus contemporáneos, pertenece a este ciclo de la nueva novela histórica porque tres de sus narraciones publicadas en este periodo tienen motivos históricos: *El entenado*, *Las nubes* y *La ocasión* cuentan historias que acontecen en tres momentos imperativos de Argentina: la llegada de los españoles, los años posteriores a la Independencia y la inmigración europea masiva a finales del siglo XIX. El paisaje de la literatura argentina de igual modo vio una cuantiosa producción de novelas históricas sobre todo después de la dictadura. La revisión de un pasado para comprender el pasado reciente o el presente fue imperioso, según Pons (2000) en otro de sus textos acerca del tema, pues hubo una necesidad de reformular los discursos políticos y nacionalistas —característicos de la novela histórica clásica o anterior a la denominada nueva— que excluían pasajes de la época colonial, a los indígenas y la cultura diversa de los migrantes. Las nuevas novelas históricas en Argentina, dice Pons, “no sólo tratan de incluir lo excluido, silenciado, olvidado y reprimido por y en la historia sino que esa recuperación se hace desde los márgenes, los límites o la exclusión misma” (113). Estas palabras de Pons se aplican a *El entenado* (1983), tal vez la obra más estudiada del autor argentino, debido a que aborda la historia desde dos ángulos totalmente marginales: la de un grumete que fue parte de la expedición de Juan Díaz de Solís, descubridor del Río de la Plata, y su estadía por diez años en la etnia de los indígenas colastiné. *El entenado*, dice Pons, “trata de recoger la historia ‘de abajo’, si se piensa en lo representado y ‘desde abajo’, si se piensa en el punto de vista desde donde se narra” (108). Dalmaroni, como se apuntó en el capítulo anterior, considera esta narración histórica de Saer como el parte aguas en su carrera: al mismo

tiempo que fue una irrupción abrupta dentro de la propia obra saerina, también fue reveladora por la forma en que abordó el tema.

Pero definir la obra tardía de Saer bajo el lente histórico implicaría reducir todo lo dicho anteriormente sobre la narración. Una vez más, la distinción entre novela y narración vuelve a marcar una pauta: Saer *no escribe* novelas, por lo tanto *tampoco* escribe novelas históricas, sino narraciones con temática histórica. Sarlo en “La política, la devastación”, dedicado a *Glosa*, dice que la historia como tema en la ficción tiene un sentido musical: es “un conjunto de notas, que forman una unidad de sentido, que se entrelazan con otros temas, que vuelven lentamente modificadas o, incluso, casi irreconocibles”; la historia no es un argumento, un escenario sobre el cual se desarrolla la ficción, “ni siquiera una hipótesis sobre el pasado; es, más bien, una fuerza que *presiona*, sin ser siempre visible, sobre el curso del relato y sus personajes” (771). Ya está montada dentro de la obra, porque no podemos escapar de la historia, nacemos a ella. Con esta distinción Saer erige una distancia de las prácticas literarias de sus coetáneos, él pertenece al auge de la nueva novela histórica porque recurre a las mismas estrategias que los demás escritores; en su caso se trata más bien de una pertenencia limitada por la historia misma y no por elección. Esta disyuntiva lo obligó a sostener opiniones acerca de la novela histórica que de nuevo ofrecen una salida o una vuelta de tuerca a lo que los críticos dicen y sobre todo a lo que los escritores proponen.

Para empezar, Saer niega rotundamente la existencia del género cuando habla de *Zama*, una de las novelas históricas más importantes: “No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada” (48). Esto lo escribió en 1973 y lo

repetirá en varias ocasiones tanto en otros ensayos como en conferencias. En 1994, en el encuentro “La política y la historia en la ficción argentina” llevado a cabo en la Universidad Nacional del Litoral,<sup>18</sup> lo vuelve a decir contundentemente: “Creo que no hay novela histórica” (49). Esta aseveración es dramática, pero es un *tour de force* con el que Saer cierra su crítica de la novela, en especial contra la novela del *boom* —ambos fenómenos, como explicó Menton, estuvieron ligados fuertemente—, y que se explica a través de la concepción que él mismo tenía de la historia. Concepción que está ligada con cada uno de los elementos estudiados más arriba.

En “Sobre la poesía” (ECF) —ensayo que junto con “La canción material” es de los más densos por su brevedad— el narrador argentino afirma: “Nacemos a la historia” (228).<sup>19</sup> No nacemos *en* la historia, sino *a* ella, vamos *hacia* ella. El individuo está destinado a la historia, deviene con su transcurso o su estancamiento e independientemente de su quehacer o de su trabajo, está determinado por su historicidad, por su engranaje en el mecanismo de la historia. No puede escapar de la historia más que por una vía, según Saer: la poesía. La historia para Saer es “lo real”, lo que se inculca como real y es menester aceptarlo como tal por convenciones sociales y políticas. Por eso nacemos a ella. La poesía, por el contrario, es la que nos extrae de lo real, es decir nos devela algo que se esconde en la historia: la naturaleza, y la naturaleza “es nuestra primera prohibición” (228) porque se opone a la historia. Sin embargo, la poesía sólo nos es accesible a través del lenguaje y el lenguaje —si se recuerda— es ya un mecanismo de

---

<sup>18</sup> Entre los escritores que participaron en el diálogo estuvieron Lamborghini, Andrés Rivera, Belgrano Rawson, Conti, Miguel Russo y Saer.

<sup>19</sup> A partir de aquí y en los dos siguientes capítulos la poesía comienza a perfilarse como una de las principales preocupaciones de Saer. Este breve apartado entre poesía e historia es muy similar a los argumentos de Adorno acerca de la poesía y la sociedad y al mismo tiempo lo que Saer propone es una relectura de Sartre.

la historia porque está condenado a la representación. “La poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión. Cuando despertamos a la poesía, ya estamos dentro del lenguaje” (228), es decir cuando entramos en contacto con la poesía ya es demasiado tarde, porque la vuelta a la naturaleza se ha convertido en un pasado mítico. La poesía abre esos resquicios por los que se accede a la naturaleza y nos escapamos de la historia, pero lejos de servir como un escapismo, el lenguaje de la poesía es responsable de su mecanismo porque no se impone como “lo real” ni mucho menos niega la historia, sino que confirma “la realidad de esa suplantación”. Así, la poesía, al ser parte del mundo, se escapa del mundo al igual que la narración: es historia, pero mina la historia.

La poesía se relaciona íntimamente con la narración porque tienen las mismas características, se salen de los moldes y no se apegan a los modelos exteriores. Juan José Saer, al negar la novela histórica, *paradójicamente escribiendo novelas históricas*, no apunta al uso de la historia como algo didáctico. La narración que intenta reconstruir un pasado o un presente histórico como motor creativo es errada, porque la historia, como “lo real”, es un discurso. La diferencia entre Saer y los demás autores tanto del *boom* como de la nueva generación que comienzan a publicar novelas históricas en la década de 1980, es que el santafesino no quiere redimir ningún pasado. El pasado es como “lo real”, pero no es el material, sólo es un concentrado de signos. “La dialéctica histórica”, continúa en “Narrathon” (ECF), “no es otra cosa que el conflicto entre el ser y el signo, entre lo legible y lo existente que debe romper la camisa de fuerza de los signos para pasar a ser histórico” (154), o en otras palabras, la narración lucha contra el signo que representa la convención social; si el individuo es signo predecible, la narración —es decir, la poesía— lo libera y le muestra la naturaleza. “Su modo de formar parte consiste

justamente en tomar partido por la exploración del ser antes que por la del signo, en tratar de desembarazarse en la medida posible de la prisión de los signos” (154).

Saer se percató de que los novelistas latinoamericanos vieron en la novela histórica una forma más de exotización y de justificación del ejercicio literario como mero pretexto para continuar hablando de política y de sociedad como fines últimos de la narración. Florencia Abatte anota que la escritura de la historia en Saer es opuesta a la de los autores del *boom* que “consideraron que, ante un Viejo Mundo en crisis y para algunos agotado, Latinoamérica debía gestar una literatura nueva y totalmente diferente, singularizada” (667). Saer lo expresa de la siguiente manera: “Al hacer más evidente ese pasado, al convertirlo en pasado crudo nítidamente alejado de la experiencia narrativa, el narrador no quiere sino sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas” (49), dice en el mismo ensayo sobre *Zama* (ECF); dicho en otras palabras, la novela siguió concibiéndose como un género al servicio de la crítica sociológica. Fuentes, en *La nueva novela latinoamericana*, así lo sugiere cuando dice que la tarea del escritor contemporáneo —el de principios de los años 70— “emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje” que dé crédito de lo oculto y negado en Latinoamérica, “de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas”; y concluye: “Inventar un nuevo lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (30). Esto es completamente opuesto a Saer porque el pasado no se recupera para una memoria colectiva fehaciente, sino que su propósito es ahistórico, porque está escrita en un tiempo presente y su única herramienta es la imaginación: “No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no

corresponde a ningún hecho histórico preciso” (48). Saer marca una diferencia tajante entre lo facticio, en este caso las personas históricas, y lo ficticio, los personajes dentro de la novela. En el encuentro acerca de “Política e historia” al comentar la novela *La revolución es un sueño eterno* de Rivera, dice que si él quisiera averiguar algo sobre Juan José Castelli —personaje de esa novela— no acudiría a la obra de Rivera, sino a los documentos históricos: no le exigiría a la novela lo que no puede ofrecer porque la obra literaria se rige por normas diferentes que las del relato histórico y la postura del lector ante ambos textos es igualmente distinta. Narrar el pasado, dice Saer, conlleva la misma complicación que narrar el presente, son complejos en sí mismos, y el historiador y el escritor no tienen la misma obligación: uno persigue la verdad histórica, por muy imposible que se conciba, y el otro la verosimilitud de la narración que escribe.

La historia es un motivo imaginario igual de válido que la traición, el viaje o la amistad para la narración: “El pasado no es más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo que ya ha perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que la lectura, en el presente”. El problema no es trazar la genealogía de un presente para poder dispensarlo: la narración no salva el presente, antes bien, como el presente es histórico y nacemos a la historia, lo viable sería luchar contra él: el presente es mucho más histórico que el pasado. Ni pasado ni presente, para la narración, son posibles como material concreto, sino imaginario. Saer no niega lo histórico de una narración más que como algo extrínseco a ella y confirma su idea en “Sobre la cultura europea” (ECF): “Es inevitable que el arte pertenezca a un momento histórico, a un lugar, pero en lo que tiene de irreductiblemente artístico es condición necesaria que esa pertenencia se borre, pase a

segundo plano” (93). La historia como la latinoamericanidad entonces son elementos secundarios de la narración, porque lo histórico de la narración es discursivo, pertenece a ella en la medida en que simplemente representa, pero como ya dijo Saer, el propósito de la literatura no es representar, por lo tanto no le corresponde a ella justificarse, sino a la crítica que aboga precisamente por lo histórico. La crítica es histórica porque ella sí se acoge a conceptos perecederos. Por el contrario —asevera en el ensayo sobre los *Viajes de Sarmiento* (ECF)— “a pesar de tantos devaneos historicistas o sociológicos, toda buena página de literatura es intemporal” (68).

La narración intemporal, contraria a la novela histórica, está más cerca del mito que de la historia porque trasciende su propia historicidad. En el citado encuentro de “Política e historia” Saer es donde mejor explica la relación de lo intemporal y el mito. La ficción tiene más que ver con el mito que con la historia, la ficción es anterior a la historia porque es intemporal, su lectura y recibimiento traspasan las limitaciones temporales.<sup>20</sup> La ficción o la narración deben apuntar al mito en ese sentido, zafarse de la historia al igual que el mito porque éste cuenta una historia anterior a la historia, es decir que es independiente de los mandatos exteriores a su composición. Por supuesto, esto es otra forma de llamar a la narración-objeto. Para ejemplarizar su idea, Saer en su diálogo cita la famosa frase de James Joyce “la historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar” (Delgado 77). Esta frase contiene una interpretación “más radical” en la cual el escritor intenta despertarse, salirse de la historia y dedicarse a una contemplación “del ser del mundo como una totalidad a través de una experiencia mucho más personal y

---

<sup>20</sup> Es probable que Saer haya formulado esta idea a partir de ciertos estudios antropológicos sobre el mito y el tiempo; coincide mucho, por ejemplo, con lo que Mircea Eliade desarrolla en su libro *The Sacred and the Profane*, sobre todo en el capítulo cuatro que habla del tiempo sagrado, el mito y la historia (pp. 68-113).

profunda que la del mero cronista” (77). Joyce llamaba a esta experiencia una “epifanía”, un concepto religioso relacionado con la teofanía, que es la manifestación de un Dios — en el caso cristiano la revelación que Cristo es hijo de Dios— en el tiempo histórico, o sea la irrupción de lo divino en lo humano, el mito en la historia. Saer realmente apunta hacia este objetivo: el escritor sin atributos es el que se despoja de la historia para “contemplar” y experimentar la epifanía; sólo así puede escribir una narración que se acerca al mito. Y más aún: “En esa combinación de elementos, entre lo que es historia y lo que es mito, encuentra su lugar el relato, o la poesía. El objetivo nunca es histórico. El objetivo no es restituir o interpretar la historia sino crear una dimensión mítica que tenga valor en todo tiempo y lugar” ( Delgado 78).<sup>21</sup> Hay que recordar que la poesía como el mito, a final de cuentas, son los medios que nos raptan de la historia, son la manifestación de esa naturaleza perdida.

Bajo esta luz, retomando las narraciones con temática histórica de Saer, en especial *El entenado*, no se leen como documentos que desentierran una versión oculta de la historia, sino como meras experiencias de la escritura. Saer no tuvo como propósito una verdad, ni siquiera un cuestionamiento de la verdad oficial. Todo es una invención y la historia sólo es un motivo, no una finalidad. Pons (1996), en el capítulo de su libro dedicado a *El entenado*, dice que las referencias son simplemente cardinales porque sitúan al lector en un tiempo —el descubrimiento del Río de la Plata— y espacio específicos —las costas del río Paraná—, pero no reconstruye ninguno de estos eventos

---

<sup>21</sup> Si se lleva a un grado liminar la interpretación, la epifanía y la teofanía son la causa de una hierofanía, que Eliade define como “an irruption of the sacred that results in detaching a territory from the surroundings cosmic milieu and making it qualitatively different” (27). La hierofanía a final de cuentas tiene como resultado la fundación de un lugar, en el caso religioso una templo, pero en el caso de Saer una “zona”. El siguiente capítulo desarrolla este concepto de zona.



acuciosamente, sólo se enfoca en el momento en que el único sobreviviente de la expedición de Solís, el grumete —que existió históricamente— Francisco del Puerto recuerda su cautiverio en la tribu de los colastinés durante diez años, hasta que es, según los documentos históricos, rescatado por Sebastián Gaboto (Pons 216). En varias entrevistas, Saer dijo que la idea de la novela le vino cuando leyó solamente esa anécdota:

un día, leyendo la Historia argentina de Busaniche, me topé con las catorce líneas que le dedicaba a Francisco del Puerto, el grumete de la expedición de Solís que los indios retuvieron durante diez años y libraron cuando una nueva expedición llegó a la región. La historia me sedujo de inmediato y decidí no leer más nada sobre el caso. (Citado por Abatte 670)

Todo fue producto de la invención artística. De hecho, la tribu de los colastinés es de dudosa existencia; algunos críticos la afirman y otros la niegan argumentando que sólo hace referencia a los lugares colindantes de Santa Fe (véase la nota 6 del libro de Pons 216). Este grumete en el libro se enfoca no sólo en su pasado, sino en la forma en que ese pasado se va esclareciendo en su memoria conforme lo escribe. Saer no trabaja dentro o en el género histórico, sino *sobre* el género: pone en duda la representación misma del pasado, no lo asume completamente para construir su narración. Para lograr el efecto, Saer recurre a la metaficción, tanto en *El entenado* como en *Las nubes* y otros cuentos, señala Martín Kohan (2000), pues en ambas novelas hay

una memoria escrita *a posteriori*, un documento que resulta a su vez anotado desde la actualidad del presente por el personaje que lo rescata de un archivo. Al introducir este texto, sin embargo, la novela plantea un

dilema: un personaje considera que se trata de un documento auténtico y el otro que se trata de un texto de ficción, y la sola formulación del dilema desactiva toda pretensión de verosimilitud histórica: son materiales de los que la literatura se apropia para construir su propio sistema de representación. (255-56)

Para Saer, en este sentido, la narración, sea histórica o no, no tiene que ver con lo falso ni mucho menos con lo verdadero. Así lo explica en “El concepto de ficción” — ensayo que da título a su libro de ensayos más importante— de 1989. En este, comienza hablando de la biografía de Joyce para sustentar que la independencia de la ficción, su desarraigo histórico, también se desliga de la verdad. La ficción no está obligada, como la narración, a indexar un referente para validarse en la misma medida en que el “rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad” (10). Pero esto no emparenta a la ficción con lo falso, y “aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado —fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera—, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (12). Aquí caben de ejemplo algunos cuentos de Borges en los que manipula los datos históricos o los mezcla o los inventa para construir sus cuentos. Lo falso y la verdad son sólo herramientas que la narración toma “para aumentar su credibilidad”, por eso no puede exigírsele rigurosidad histórica: “la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción” (12). Esto, al mismo tiempo que la exime a la ficción, le otorga responsabilidades para desembarazarse de cualidades ajenas a su *objetividad*.

Como ejemplos, Saer nombra a dos escritores totalmente distantes en su contexto y ambiciones estéticas: Aleksandr Solienitsin y Umberto Eco. A pesar de sus diferencias, ambos autores cometen el mismo error, según el santafesino, pues uno pone su obra a la orden de la verdad y otro a la orden de lo falso. En el caso del ruso, “difiere con la literatura oficial del estalinismo en su concepción de la verdad, pero coincide con ella en la de la ficción como sirvienta de la ideología” (13); esto se puede aplicar a lo mismos autores del *boom*, primero simpatizantes de la Revolución y luego disidentes del fascismo posterior a ella: su literatura pasó de un bando a otro, pero nunca abandonó la ideología explícita, fue su realidad “preverbal”. En el caso de Eco —con quien es implacable en su ironía—, apropiándose de los dispositivos borgianos, lo que hace es poner la ficción al servicio de un *ars combinatoria* que sus títulos académicos le otorgan para poner manipular el contenido narrativo, es decir, porque una persona con tales grados lo escribe, entonces la obra o ficción es falsa y es producto de una maestría técnica que deviene en mero entretenimiento. Eco no cuestiona sus medios, simplemente los manipula para crear un producto —en este caso una novela— agradable para el público. En la obra de los grandes narradores, por el contrario, “está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura” (16). No se inclinan ni por una ni por otra, sino por el punto crítico, tal y como Borges lo hizo con sus cuentos. Saer propone, por último, la definición del concepto de ficción como una *antropología especulativa* (16) que no busca la verdad histórica o realista anterior al acto de escribir y que no ensalza lo falso como un mero entretenimiento novelesco.

Hasta aquí Saer termina su primer acercamiento, procesado por un método negativo y comparativo con el *boom* y las ideas sobre la literatura de los años 60, 70 y 80, sin embargo en sus ensayos aborda otros temas relativos a la novela de forma más particular, es decir en relación con la tradición de su país. Si la literatura latinoamericana fue el principal objeto de su crítica, no significa esto que su lectura pase por alto una tradición tan complicada, en cuanto al género de la novela, como la argentina. El próximo capítulo desarrolla esta cuestión.

## El tercer Borges: tradición y literatura argentina

Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo. También imaginaron que nuestros actos proyectan un reflejo invertido, de suerte que si velamos, el otro duerme, si fornicamos, el otro es casto, si robamos, el otro es generoso. Muertos, nos uniremos a él y seremos él.

Jorge Luis Borges, "Los teólogos"  
(56)

La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; *el Estado narra*. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad.

Ricardo Piglia (43)

Después de trazar una poética negativa de la novela contraria a la estética generada en escala continental y proponer la narración como el lugar neutro de la literatura en una época donde ésta estaba dividida por ideologías, Saer en sus ensayos discute otro de los temas más controvertidos en su propio país, que es el de la tradición literaria nacional. Aunque Argentina cuenta con ciertas características que son similares a los demás países

latinoamericanos en cuanto a su fundación, independencia e histórica política, su caso es peculiar en el sentido poblacional: los grupos migratorios y las políticas del gobierno fueron muy distintos, por lo que existe un elemento en la cultura argentina que la forjó lazos más fuertes con Europa no sólo en el plano social, también cultural e intelectual. El elemento europeo influirá en las discusiones intelectuales del país, desde sus textos fundacionales como el *Facundo* (1845) de Sarmiento pasando por Borges y llegando a Saer. En este capítulo, se desarrolla este tema de la tradición argentina y su relación con la cultura nacional y la cultura europea, así como la relación que guarda la novela con la idea de Estado.

El caso paradigmático para Saer, el caso que resume y explica mejor las cuestiones anteriores es Jorge Luis Borges, el escritor que en su época colmó los libros de los principales escritores e intelectuales durante la segunda mitad del siglo XX. El Borges de Saer, aunque original por su lectura crítica, coincide con el Borges de otros grupos intelectuales, tanto jóvenes como de su propia generación e incluso anterior, como la del grupo *Contorno*. De hecho, la perspectiva de Saer sobre Borges coincide grandemente con la de los integrantes de *Contorno*, en específico la lectura política que hace tanto de la obra como de la persona pública de Borges. Borges, de hecho, sirve a Saer para fundar precisamente esa poética negativa de la novela contraria ya no tanto al *boom*, sino al ambiente literario nacional, y la cual, aunque influida por los rasgos estéticos continentales, sigue su propio curso debido a la cualidad intrínseca de Argentina como una nación que se define a partir de su relación con Europa. Asimismo, Borges, al ser el autor más importante y que vivió su fama y celebridad, para Saer se convierte por un lado en el caso paradigmático del escritor moderno que ve de frente la naciente industria

cultural, y por otro lado Borges encarna los valores de lo que el santafesino llama la “literatura oficial”, es decir ese conjunto de obras que el Estado expropia para sí mismo con el propósito de auto-justificarse y fundarse.

La lectura que Saer hace en sus ensayos de la tradición argentina se divide en tres rubros de acuerdo a lo anterior: 1) la figura de Borges como el fundador de esa tradición, o sea como el estado *cero* por el que se filtra tanto el pasado de la literatura argentina — desde el momento en que él ofrece una lectura de sus antecesores— como el futuro —al ser el escritor más influyente en las generaciones posteriores—; 2) la inserción de los escritores europeos o extranjeros en el canon argentino que, para Saer, fueron realmente los fundadores de la literatura “nacional” debido a que ellos fueron los primeros en dar cuenta de la gran diversidad cultural y natural del país, desde Darwin hasta Gombrowicz, y que escribieron en lengua extranjera; y 3) la amenaza del Estado por cooptar una tradición que fluye libre, ajena a los compromisos políticos, nacionalistas y tradicionalistas que esa institución impone sobre los individuos y sobre los escritores para crear obras que sigan su línea oficialista.

### **El tercer Borges**

La relación Saer-Borges se ha abordado por la crítica, pero de la misma forma que toda la obra de Saer: mayoritariamente sólo en sus diferencias y similitudes de la narrativa. La ensayística, que es donde realmente Saer expone sus opiniones, no ha sido tomada en cuenta extensamente. Desde esa perspectiva, la crítica se ha enfocado en someter la obra saerina a la de Borges en términos de influencia, donde el segundo queda como el maestro y el primero como alumno, lo cual no está del todo errado, sin embargo

se deja de lado la fuerte crítica que Saer sostenía contra Borges; aunque lo reconocía como un escritor imposible de ignorar en el panorama argentino, también marcaba una distancia tanto en términos literarios y sobre todo políticos. Jorgelina Corbatta (2005) sugiere estas diferencias en uno de los capítulos (165-81) de su libro dedicado a Saer al citar el *Diálogo* (1995) con Piglia, donde Saer lo reconoce: “Borges es el maestro de todos los escritores argentinos que le son posteriores”(33), sin embargo esta cita ha sido tomada literalmente y olvidado las siguientes líneas más abajo: “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” (33). Corbatta no se extiende demasiado en la cuestión parricida que menciona Saer, ni mucho menos aborda ampliamente los ensayos; su texto se enfoca en las coincidencias, en gustos y formas que los escritores comparten. No sigue ese “camino propio” del que habló Saer.

De la misma forma que Corbatta, Bermúdez Martínez (2005) se ocupa de la dupla Saer-Borges en el capítulo cinco de su libro (95-109), otorgándole a este último el papel de precursor de la poética del primero; el mérito de Bermúdez es que se enfoca en los ensayos de Saer, pero no los interpreta, sino que se limita a describir sus argumentos para luego relacionarlos con citas de Borges. En su estudio se deja de lado la cuestión política, que es uno de los puntos más críticos de la lectura de Saer. Por otro lado, Marcos Mayer (1999), en su artículo “Borges por Borges. Relecturas”, coloca a Saer también bajo la influencia de Borges al decir que “Saer parece elegir de Borges sobre todo un tono y lo que define como una ‘zona’” (85), una idea en la que coinciden con Corbatta y Bermúdez. Mayer, no obstante, no desarrolla realmente la relación de ambos escritores y tampoco habla de los ensayos de Saer, sino que compara las breves páginas que dedica a *La mayor*



con algunas temáticas de Borges.<sup>22</sup> Estos textos arrojan luz sobre algunos aspectos cruciales entre la obra borgiana y saerina, pero no se enfocan en los aspectos más relevantes de esa relación: si Saer ya mencionó que Borges es importante en su concepción de la literatura, resulta fácil la tarea de encontrar esa influencia porque el autor mismo ya la señaló, por lo que el trabajo crítico se reduce a la mera descripción, no a la interpretación, que es a donde se apunta este capítulo. Además, siguiendo las palabras de Saer, lo que merece destacarse es precisamente en la cuestión parricida, es decir no un concepto crítico en sí, sino en las diferencias de ambas poéticas porque para Saer, antes que otra cosa, Borges representa un “problema”, no una solución ni un origen de la literatura argentina.

Así, la primera lección que Saer toma de Borges, y que se analizó anteriormente, es su negación a escribir novelas: en eso radica principalmente la influencia de Borges en el santafesino, en fundar una poética no sólo temática, formalista ni contenidista, sino radical del ejercicio literario. Al no escribir novelas, *y no sentirse inferior*, Borges sustenta de hecho la teoría de la narración desarrollada en el capítulo anterior. Saer en el ensayo de título irónico “Borges novelista” (ECF) plantea estas preguntas: ¿por qué un escritor está forzosamente obligado a escribir novela? ¿qué se confirma con esa asunción? Y más importante aún, ¿por qué un escritor como Borges, el más importante del siglo XX argentino, no se sometió a ese mandato de la novela? De acuerdo a su ensayo, son dos influencias las que sustentan la negativa borgiana a la novela: el desprecio que Valéry sentía por la novela y las parodias que Macedonio Fernández hizo del género (283). En el caso de Macedonio, la relación de ambos está más documentada

---

<sup>22</sup> El artículo de Mayer ni si quiera recuerda el título del libro de ensayos de Saer, pues el cambia el nombre a *El arte de la ficción* (86).

además que sus experimentos con la novela que no llega nunca, la que se anuncia, como el *Museo de la novela de la Eterna*, es una parodia del género tal como se concebía hasta la mitad del siglo XX. En cuanto a Valéry y su relación con Borges todavía hay algunas intrigas. Valéry fue como un antecedente contrario de Sartre en cuanto a las diferencias entre poesía y novela debido a que el poeta, por supuesto, daba prioridad a la poesía mientras denigraba a la novela. De hecho, Sartre tomará todas las negativas que Valéry endilga a la novela como lo más positivo del género, entre ellas la capacidad para engañar al lector, situándolo en una ilusión que no coincide con la realidad, la descripción, la referencialidad y el abandono del cuerpo; la poesía por el contrario apela directamente a los sentidos, no engaña, sino que apela constantemente a la reflexión del lector. “Le roman répond à un besoin plus naïf que le poème — car il demande croyance, crédulité, abstention de soi — et le poème demande collaboration active” (citado por Combe 67; véase su texto sobre la diferencia entre poesía y novela según Valéry).

Sin embargo, la relación de Borges con los franceses es problemática, tal y como lo señala Saer en su ensayo “Borges francófono” (ECF), pues éste no guardaba el mismo respeto por la tradición francesa de la misma forma que lo hacía por ejemplo con la inglesa o alemana. Esto genera un choque obvio entre ambos argentinos: mientras las principales lecturas saerinas son de origen francés, las de Borges son casi estrictamente anglosajonas. “Una sola pasión puede compararse en intensidad a la anglofilia de Borges: su francofobia” (33), dice Saer. Valéry es uno de los pocos franceses con quien Borges mantuvo una relación ambivalente: no se sabe cuándo le fue atribuido una burla o un encomio. A pesar de esto, para Saer la influencia de Valéry sobre Borges resulta evidente: sin él “Pierre Menard autor del *Quijote*” no hubiera sido posible debido a que es

una parodia de esa literatura “hiperintelectual” que inició con Mallarmé y se perfeccionó con Valéry: “su cuento es una sátira de ‘las normas parisinas en materia de sentimiento’ [frase de De Quincey] y el personaje principal una caricatura, o una reducción al absurdo, de Paul Valéry” (34).<sup>23</sup>

El segundo argumento de Borges para no escribir novelas, es decir su segunda influencia de acuerdo a Saer en “Borges novelista”, es el apego estético a la epopeya, la que quizá fue “el origen de la novela o que la novela es la forma tardía de la epopeya” (285). Borges se coloca en esa frontera: narró épicas metafísicas no en novelas monolíticas, sino en breves cuentos. Además, “hay en Borges un gusto muy pronunciado por los generales [...] las espadas, los ejércitos”, pero más que ser esto un despertar intelectual de Borges, Saer ve una nostalgia: “hay una imposibilidad histórica para escribir epopeyas, imposibilidad expresada por Borges a través de la nostalgia, que hay una cierta manera borgiana de pertenecer a la modernidad” (287). Existe un gusto nostálgico por una milicia pretérita en la obra de Borges propia de la epopeya: los guerreros (gauchos), la guerra, la traición, la premonición metafísica y el sueño del universo. Pero como todo esto pertenece al pasado, Borges lo modernizó en el cuento.

De acuerdo con Borges, continúa Saer “Borges novelista”, existen dos formas de escribir una narración: “una en la que se cree en una causalidad directa, natural, y después la otra en la que una causalidad exagerada, una especie de exacerbación de la causalidad como en la magia” (288). Borges, retomando las ideas de Frazer, explica que la magia no se opone a la causalidad directa, sino que es su exageración; por ejemplo, un

---

<sup>23</sup> Véase el artículo de Bianciotti (1996) “Entre la épica y el sentimiento”, donde compara a Valéry con Borges y además a Funes con Monsieur Teste, el personaje de Valéry que, como Funes, posee un conocimiento pleno de todo.

médico moderno piensa que una enfermedad tiene origen en un ser microscópico, por lo tanto su propósito será atacar directamente esta semilla: traza una causalidad natural; por otro lado, el mago no ve un solo origen, sino una vegetación causal: su método será más complejo que el del médico. Así, dice Borges (citado por Saer) en “El arte narrativo y la magia”, “la causalidad natural se adecua perfectamente a la simulación psicológica (es decir a las novelas), y la causalidad generalizada, en la que los detalles ordenan todo, y transforman todo, es favorable a la práctica narrativa” (289). Más adelante, Saer retoma otro ensayo de Borges para complementar su propia teoría de la narración y su crítica del realismo, que es “De las alegorías a las novelas”. En este texto Borges dirime de una vez por todas la trasnochada disputa entre realistas y nominalistas de la Edad Media, pues ya nadie es realista porque todos somos nominalistas. “Borges dice que se pasa de la alegoría a la novela cuando se pasa del realismo, en el sentido medieval del término, al nominalismo”, pues ya nadie es platónico sino aristotélico y siendo así todos somos realistas y todos escriben novelas realistas. Saer cambia las palabras: “se pasa de un cierto no-realismo a un cierto realismo” (289) que era practicado hasta antes de *Bouvard et Pecuchet* (1881), la obra que, hay que recordar, pone un punto final a la novela.

La influencia de Borges en Saer no sólo se da en la cuestión narrativa, sino en un nivel crítico de la literatura: como Borges, Saer rechaza la novela y aprende de él a no escribirlas y aún así a no sentirse inferior como autor. Pero esta influencia de Borges, que para la crítica se había dado sólo en la cuestión del contenido y no de forma conceptual en cuando a la práctica literaria, es de menor importancia desde el momento en que Borges creó no sólo a sus precursores, sino también a sus sucesores. En la tradición argentina todo es borgiano, incluso aquello que lo niega, porque su negación

precisamente es el anti-modelo de lo borgiano; sin lo borgiano no podría existir. Para Saer representa un problema inexcusablemente por esta razón. Su nombre nomina todo: el pasado y el futuro de la literatura argentina. Uno, porque Borges ofrece una lectura del pasado literario, una perspectiva que sustenta una forma de entender la tradición, y dos, porque la tradición misma que lucha contra esa visión tiene como tarea clausurar lo borgiano de su condición. Hay que recordar que esta es la propuesta de Borges en “Kafka y sus precursores”: todo escritor inventa su tradición. Esta famosa idea primero la enuncia en la conferencia que imparte sobre “Nathaniel Hawthorne” en 1949 y más tarde en “Kafka y sus precursores”, publicado en *La Nación* en 1951. Ambos aparecen en *Otras inquisiciones* en el año 1952 (se cita aquí de las *Obras*). Borges, que parafrasea a Eliot en la segunda oración, sustenta su propia influencia sobre la tradición argentina: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, *como ha de modificar el futuro*” (81; cursivas mías). De esta forma, Saer dialoga con ese precursor y sus visiones del pasado —por ejemplo cuando comenta la lectura borgiana del *Martín Fierro*—; la influencia para Saer tiene que ver más con la interpretación, el cuestionamiento y el diálogo que con la imitación o la escisión. Esta interpretación saerina se puede dividir en tres puntos: el Borges crítico, el Borges autor y el Borges como personaje cultural y político.<sup>24</sup>

Y el primer ataque que Saer acomete contra su precursor es precisamente sobre esa lectura borgiana de la tradición, o sea su papel de crítico literario. Saer lo nombra en

---

<sup>24</sup> Por supuesto, Saer no es el único de su generación que esgrime estas críticas hacia Borges, ya antes el grupo *Contorno* hace un balance de su figura en la cultura argentina y varios otros autores coincidirían, sobre todo en la década de 1980, pasada la dictadura, con Saer en esas críticas. Véase por ejemplo el tomo de Martín Lafforgue *Antiborges* (1999), que reúne una serie de ensayos contra Borges desde sus inicios como escritor hasta 1990.

“Borges como problema” (NO), antes que crítico, polemista: “Aunque a veces su mal humor es justificado, y sus argumentos pueden llegar a ser pertinentes, sentimos que hay una agresividad estructural en su temperamento, que su modo de afirmarse consiste en atacar, y que es cuando piensa estar oponiendo razones justas a algún adversario, real o fantasmal, que mejor funcionan sus genuinas dotes retóricas” (116). Los autores que Borges ensalzó no pueden existir sin la comparación con otros autores que el consideró menores, “y cuando se leen sus ensayos, se puede comprobar que a menudo la argumentación borgiana es fragmentaria, sostenida más por el temperamento del autor que por la lógica de la exposición”, de tal forma que “proyecta una luz viva sobre ciertos autores y deja al resto en la oscuridad” (130). Por medio de este descabezamiento es que Borges construyó un canon que se manifestó no solamente en sus ensayos, reseñas y traducciones, sino también en su influencia pública:

Desde muy joven trabajó como fundador, director o redactor de revistas literarias, o como miembro de movimientos de vanguardia, fue modelándolo según un tipo definido de personalidad literaria, producto general de los grandes centros urbanos, una mezcla periodística, de intelectual, de creador, de difusor y de agitador cultural y de crítico, esas diversas actividades que, hasta hace poco, solía englobar la denominación un poco gris de “hombre de letras”. (118)

Borges se fue cimentando como lo que hoy se nombra con su nombre: una institución. La escueta metodología de la disertación borgiana de la que habla Saer es un elemento irónico desde el momento en que se le respeta cualquier punto o gusto necio. La crítica es capaz de aceptar tales juicios estéticos sin ningún resquemor. Al ser un “hombre

de letras”, Borges se convierte en un oráculo, un antiguo ciego que devela la fabulación del mundo a través de la literatura y de sus autores preferidos; pero esa erudición, al carecer de logística, “es dudosa” para Saer. En sus “Apuntes” (NO) la sabiduría borgiana es un problema y tiene fecha de caducidad: “se diría que dejan de funcionar, cuando mucho, alrededor de 1940” (181), es decir después de esa década Broges es incapaz de comprender y valorar los siguientes años de tradición literaria. A más de ello, la erudición borgiana se vuelve un botín para la crítica debido precisamente a que la toman como un argumento: “la crítica literaria que brega por consolidar las instituciones —guardianes de los cementerios según Sartre— ha hecho de Borges una institución y de su saber, un coto de caza” (181). Basta leerlo varias veces para escapar del laberinto de su disquisición. Borges no leyó todo, sólo pretendió haberlo hecho por medio de la catalogación de ciertos escritores en detrimento de otros. Un ejemplo: en la charla sobre “La pesadilla” compilada en *Siete noches* (1980), al quejarse de la carencia de estudios que satisfagan su gusto sobre el tema, jamás cita a Freud como fuente imprescindible tan sólo porque la psicología no era una de sus pasiones.

La apropiación de Borges por la academia y otras instituciones hace de él una figura que poco a poco va devorando a su obra y ya no es posible separarlo sin cometer alguna acción no bien vista al grado de que un comentario, a favor o en contra de Borges, ya denotaba la filiación política de quien lo pronunciara. Y Borges mismo, desde el momento en que pretendió construir una imagen despolitizada en una América y una Europa cada vez más polarizadas, ya se había politizado al forjar una participación cultural “un poco oprimente”. No es hasta el año 1960 cuando la escisión de ambos Borges comienza a sentirse: se perfila el hombre público del hombre que escribe. Para

Saer de hecho 1960 significa el final de la maestría borgiana. Sin balbuceos, asevera en “Borges como problema” que “dos fechas cómodas podrían enmarcarla, 1930 y 1960, y dos libros clave, *Evaristo Carriego* y *El hacedor*”. De hecho, Saer dedica un ensayo de 1971 en *El concepto de ficción a El hacedor*, ese libro que culmina con la maestría de Borges, y lo que más le sorprende al compararlo con la obra anterior es “cierta simplicidad” (190) debido al apego y confianza que el autor pone en el clasicismo. Si bien este elemento es constante en Borges, la diferencia es que “deja de ser una simple tendencia para convertirse en práctica voluntaria (que más tarde, en sus peores momentos, se volverá voluntarista)” (191). En *El hacedor* ese clasicismo se antoja aún como una “búsqueda”, es decir como un experimento, pero que posteriormente se agotaría en sus siguientes dos libros que son *Elogio de la sombra* y *El informe de Brodie* (1970) “donde, aparte del excelente relato que da título al volumen, todo es imprecisión, inconsistencia narrativa, banalidad” (192). Saer, con tono irónico, no está seguro de relacionar esta decadencia literaria con su gradual apego al conservadurismo político, el cual prefiere achacárselo a su edad: “el tartamudeo político y literario es uno de los derechos, o de los inevitables estragos, que debemos reconocerle a la ancianidad” (193).

Siendo así, a partir de 1960 Borges columbrara el campo cultural a partir de la fama de los textos producidos en el periodo anterior y no de los posteriores. En un texto sobre “Roberto Arlt” (ECF) datado de 1985, un año antes de la muerte de Borges, Saer dijo que, si no hubiese muerto, Arlt tuviese la misma edad de aquél en ese entonces, pero no lo imaginaba recibiendo condecoraciones, almorzando en televisión, conferenciando en universidades europeas y anglosajonas. Y después concluye: “Si un escritor es escritor es solamente escritor cuando escribe, podemos decir que Borges, que en otros tiempos



escribió textos de primer orden, hoy los sobrevive y no es más que un anciano que hace chistes en los diarios” (94). En una palabra, Borges dejó de ser contemporáneo de su obra y sobrevivió a ella, mientras que el nombre de Arlt es imposible separarlo de todos sus libros. Distanciado de la grandeza de sus libros, la figura de Borges, desnuda como la de cualquier hombre, se tornó más política en este sentido: “En este dominio podemos decir que, a pesar de sus declaraciones sobre el escaso interés que despertaba en él la política, Borges fue un verdadero militante” (119) desde el momento en que se suma, a su omnipresencia cultural, su humor polemista, dice Saer en “Borges como problema”. Además que este interés no parecía tan inocente: una traducción que Borges hizo de Whitman fue dedicada, dice Saer en su reseña de *El hacedor*, “al gendarme del universo, Richard Nixon” (193). Y en la medida que las ideologías se colapsaban en Europa (comunismo, capitalismo, nacionalismo, nazismo) Borges consideró apto hablar sobre estos temas con palabras en doble sentido, en donde no sé sabe de cuál lado estaba, “ya que trató de atenuar el alcance por medio de su ironía o de una supuesta indiferencia” (123). Esto se agudizó más cuando Argentina siente los embates europeos y estadounidenses; Borges pasó de publicar en diarios como *Crítica*, *La Prensa*, *La Nación*, o revistas como *Sur*, *Proa* y *Anales de Buenos Aires*, a “*Selecciones del Reader’s Digest* o en los *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*” (123). Es decir, en “una América latina atormentada por la violencia, en el marco de los últimos conflictos de la guerra fría [sic], eligió su campo con total lucidez, pero sin el coraje ni la energía intelectual que nos hubiera inducido a respetarlo” (123).

Juan José Saer en este punto coincide con los argumentos que su generación anterior esgrimía contra Borges en la cuestión política. Juan José Sebrelli, miembro de

*Contorno*, asevera en su ensayo “Borges: el nihilismo débil” que “*Contorno*, la revista juvenil que se oponía a *Sur*, aunque con ciertas concordancias con Murena, se había propuesto revisar críticamente a las generaciones anteriores de escritores, pero les parecía más útil atacar a Eduardo Mallea, que era entonces más leído e influyente que Borges” (337-78). Curiosamente, fue Adolfo Prieto, también de *Contorno*, quien dedicó el primer libro enteramente dedicado a Borges y donde sostenía más o menos la misma postura de Sebrelí y Saer. La literatura preferida de Borges, la fantástica “se había convertido en los años cuarenta y cincuenta en el género preferido de algunos miembros del grupo *Sur* alrededor de Borges, Adolfo Bioy Casares y sus seguidores, nos dejaba indiferentes a quienes éramos partidarios del realismo” (342) y hay que añadir de la literatura comprometida. A partir de la década del 60 conforme la política argentina continuó agitándose, el rechazo hacia las posiciones políticas de Borges se acrecentó, por lo que Saer se unió a esa crítica que venía cocinándose desde el grupo *Contorno*. Borges, más tarde, achaca a su ceguera sus errores políticos y apoyos a la dictadura (a la que llamó “gobierno de caballeros” según Sebrelí). Gelman cita esa palabras de 1981, donde en una entrevista Borges dice: “Al ser ciego y no leer los diarios, yo era muy ignorante” (335). No obstante, Saer arremete no contra la ceguera de Borges (la cual fue anterior a la biológica), sino contra la de los críticos o lectores que se niegan aceptar a este Borges. Contra ese Borges pasivo, condescendiente de su posición política, incluso permisivo de sí mismo, consciente de su realidad pero conforme con ella.

Esta ceguera, continúa Saer, también ha ofuscado la lectura de su obra en términos literarios, y este es precisamente el tema de “Borges como problema”. “Una tarde de 1967 o 68 me dijo mientras paseábamos por una calle de Sante Fe, que un escritor debe

ser juzgado por lo mejor que ha escrito” (125), por lo tanto Saer, al catalogar su obra, hace una distinción tajante entre lo mejor y lo peor de Borges; desde esta postura, ya existe una rebeldía escandalosa para la crítica: no hay un peor Borges: “Es como si el solo hecho de ser textos de Borges los transformase mágicamente en literatura, y se empieza a explicarlo” (126), es decir le incomodan tanto las “irregularidades” del corpus borgiano como “la naturalidad” con que la academia las acepta. “Para esta horda de profesores”, dice Saer en sus “Apuntes”, “Borges representa no solamente la literatura, sino el horizonte cultural entero” (181). El tercer Borges, por consiguiente, no es el escritor Borges ni el Borges público, sino la Institución. Para lograr esa fusión, los malos textos de Borges brillan ya no por su felicidad estética, sino por sus elementos nacionalistas o lo que Saer llama criollismo y que atraviesa toda la obra borgiana. Cuando la academia ve limitada sus opciones intelectuales apela a la exaltación de motivos que no develan ningún aspecto trascendental y dejan de lado la experiencia estética.

Al no (querer) encontrar puntos débiles en Borges, se recurre a la simbología tradicionalista que, aunque aparece en los mejores textos como *El Aleph*, *Funes el memorioso*, “El muerto” y “Sur”, “ese contexto es superado por una visión poética y filosófica más rica y profunda que en los meros melodramas arrabaleros como *Hombre de la esquina rosada* o *La intrusa*” (129). Incluso antes de los años 30, Saer rastrea ese coqueteo de Borges con la cultura popular en su ensayo “Las letras de tango en el contexto de la poesía argentina” (NO), en donde coloca a Borges dentro de la misma disyuntiva que divide la tradición argentina desde sus inicios en el siglo XIX: el vaivén entre lo popular y lo culto, el campo y la ciudad, el lenguaje criollo y lenguaje literario

que se resumen en la llamada poesía gauchesca. Como Estanislao del Campo, José Hernández y Leopoldo Lugones, Borges tuvo acercamientos sinceros con este tipo de poesía en donde buscaba reflejar el habla popular de los barrios al grado de “modificar la ortografía para adecuarla a lo que podríamos llamar una estética criollista” (145). Poco a poco, conforme escribía su obra, se fue desprendiendo de este elemento “para alcanzar recién a mediados de los años treinta, y sobre todo en los cuarenta y cincuenta, la exactitud clásica, mechada de esporádicos sobresaltos manieristas, y no exenta desde luego de un matiz coloquial” (145). Sin embargo, para 1969, año en que se reeditan sus poesías completas, Borges se atreve a renegar de ese criollismo sustituyendo palabras en los poemas; lo que antes era, según Saer, honesto en su momento lo convirtió después en una lengua impostada, poco original e incluso neoclásica. Como ejemplos, el santafesino ofrece un verso del poema “El general Quiroga va en coche a la muerte”: “sables a filo y punta menudearon sobre él”, el cual fue cambiado por Borges (tal vez por sugerencia, dice Saer, de su editor español) a “hierros que no perdonan arreciaron sobre él” (146). A eso se refería Saer cuando hablaba de su clasicismo voluntarista.

No obstante, esta tendencia de Borges hacia los aspectos tradicionales de la cultura argentina, aunado a su interés por la epopeya, fue vista negativamente por Saer en *El río sin orillas*, pues su “nostalgia” por las batallas, además de provenir de su herencia militar, contribuyó a la idealización de una cierta violencia constante en Argentina —analizada en el capítulo “Invierno” de ese libro—. “Por nostalgia”, dice Saer, “se ha pasado a la exaltación” (175). Este “culto del coraje” y de los compadritos, para el autor santafesino son rescoldos de la cultura nacionalista: “un prolongamiento xenófobo de una actitud que, antes las transformaciones sociales producidas por la inmigración, finge atribuir un valor

mitológico, con connotaciones éticas superiores, a la violencia sórdida y banal de la época patriarcal” (176). Curiosamente, Saer coloca a Borges dentro de lo que llama la “época patriarcal” que se manifestó en la segunda mitad del siglo XIX con el ascenso de la burguesía argentina y se extendió hasta entrado el siglo XX y que se caracteriza por un fuerte rasgo nacionalista. Y no sólo eso: “Borges añoraba en tono elegíaco esos duelos a cuchillo supuestamente caballerescos que representan para él una serie de valores que la nueva sociedad había perdido como consecuencia de la inmigración” (176).

Este es el tercer Borges de Juan José Saer: una influencia que solamente acepta y existe dentro de la obra saerina en forma crítica. No lo homenajea, ni lo acepta más que como pliegue prudente. Saer ataca, más que al Borges de carne y hueso, al Borges de la tradición, al “espantapájaros cultural”. Se revela contra el catequismo literario de su palabra. Consciente de que es imposible crear sin su firma fantasmal, lo recicla introduciéndolo en sus libros como un cuestionamiento; no se desmaya ante a la poética borgiana, antes bien despierta del cloroformo de su retórica. Pero como todo profanación implica un nuevo orden, Saer, en la medida que destruye, construye también una visión literaria nacional y occidental, es decir que en la medida que desmonta los entramados críticos de Borges al mismo tiempo propone otra forma de entender la tradición argentina. Este Borges es el que seduce a lo que Saer llama el discurso oficialista, es decir esa crítica que se apega al nacionalismo para validar su propio discurso y el cual, hasta un punto crítico, coincide con el discurso de Estado y problematiza aún más la obra de Borges.

### La “zona” sin orillas

Saer comienza a desarrollar su lectura de la literatura argentina a partir de lo local para luego hablar de lo nacional. Siendo un escritor que salió de provincia, inmediatamente se sacude cualquier encajonamiento localista o pintoresco, se despoja de su condición regionalista; una vez logrado esto, renuncia a su nacionalidad para poder, ahora sí, construirse como escritor. Sin embargo, en la narrativa de Saer la crítica ha encontrado nuevos argumentos para distintos tópicos constantes de la literatura argentina y uno de los más discutidos es el de la provincia, la relación campo ciudad y la formación de una literatura nacional compuesta de esos dos elementos. Con el mismo Saer, pero también con otros escritores de segunda mitad del siglo xx, como Juan L. Ortiz y Héctor Tizón, por nombrar a algunos,<sup>25</sup> el regionalismo deja de pensarse como una alternativa de lo argentino o definido a partir de su relación con Buenos Aires. El regionalismo pierde asimismo su característica natural y el lenguaje distintivo como una forma de exploración estética, es decir es un concepto que se desvanece poco a poco para adquirir simplemente el mote de *literatura argentina*. Como señala Sarlo (2007) en un texto sobre Ortiz, es “un regionalismo no regionalista, una poesía de la región que carece de los atributos costumbristas, folklóricos tanto en el léxico como en el tono” (273). Ya no se lee con una curiosidad antropológica o étnica, por ponerlo de alguna manera, sino que se amplía la perspectiva de lecturas sobre la literatura producida fuera de la Capital.

Foffani y Mancini (2000), además de estar de acuerdo con Sarlo, señalan que la obra saerina es una de superación del regionalismo, pero de nuevo colocan a Borges como la principal influencia para este desprendimiento de la región: “ahora el escritor

---

<sup>25</sup> Para una sucinta presentación de escritores de provincia de la misma generación de Saer, véase el artículo de Martín Prieto, “Escrituras de la ‘zona’” (1999).

puede pasar del localismo al universo sin atenerse a las supersticiones y el determinismo de los temas obligadamente autóctonos” (269). El lugar del escritor argentino no es Argentina, sino el universo, y su tema no es sólo lo argentino sino lo europeo también: su patrimonio es la cultura universal. Así, mientras “Borges termina corroyendo el determinismo del color local mediante la no-determinación referencial del espacio, Saer critica el esencialismo” (269). Si Saer minó la esencia latinoamericanista, lo mismo hará con la tradición argentina, con su inmanencia como discurso único y completo de un corpus de obras que conforman la llamada literatura argentina.

En este sentido, en lugar de apelar a un tradición nacionalista o regionalista, Saer optó por crear un zona en la que sitúa toda su obra, desde el primer libro de cuentos titulado precisamente *En la zona* hasta su última novela. Esa zona, que se identifica realmente con la ciudad de Santa Fe y sus alrededores, es independiente y totalmente secundaria, no es una cartografía realista sino un simple dispositivo narrativo. De hecho, dice en una entrevista, “el ubicar mis narraciones en el mismo lugar es más bien una negación del regionalismo” (citado por Bermúdez 138). Una zona que es más una cuestión de estilo que de fidelidad o sentimentalidad por el lugar de origen, una zona más cercana al Yoknapatawpha de Faulkner que a la ciudad real de Santa Fe y por consiguiente de la Santa María de Onetti y, todavía más allá, una zona cercana a la Mancha de Cervantes pues lo que éste hace, al no acordarse del lugar exacto donde comienza su ficción, es fundar la independencia de la ficción de las referencias realistas y geográficas. Pero no al Macondo de García Márquez. En esto es categórico en el *Diálogo con Piglia*: “las familias numerosas de García Márquez, que parecen esos patricios numerosos que ahora por suerte tienen ya de qué vivir, son una especie de visión

superficial de Faulkner” (50). Lo que el colombiano hizo en su saga de Macondo fue apropiarse de la estética de Faulkner de forma contenidista.

Faulkner es uno de los temas más recurrentes en los ensayos de Saer y sirve para entender que la creación de su zona, más que una influencia —del tipo contenidista—, fue una interpretación de la obra de Faulkner. En el ensayo dedicado a *Santuario* (ECF) asevera precisamente eso: “Toda lectura es interpretación, no en el sentido hermenéutico, sino más bien musical del término. Lo que el lector ha vivido le da al texto su horizonte, su cadencia, su *tempo* y su temperatura” (42). Faulkner es de los pocos autores que Saer reconoce como un maestro y de hecho lo ensalza como el escritor más influyente del siglo XX en cuanto a la novela, pues no solamente tuvo una repercusión en autores como Robbe-Grillet, Butor o Serrate, sino también en sus opuestos, como Sartre y Camus. Para el crítico Jean Alter de hecho Sartre fue el introductor (1966) de Faulkner en Francia y por consiguiente quien lo presentó a la nueva generación de novelistas franceses, es decir a los del *nouveau roman*: Saer en este sentido leyó a Faulkner a través del lente objetivista. Las primeras líneas del artículo de Sartre sobre *The Sound and the Fury*, dice Alter, se enfocaban sobre todo en los “bizarre aspects of technique” y esto representa “A somewhat uncharitable view of the ‘nouveau roman’ could indeed define it as the fiction of bizarre techniques par excellence, the ‘device novel’ or the ‘trick novel’” (102). Y en Latinoamérica, dice Saer en “El mundo transfigurado” (NO), “sólo veo tres grandes escritores en quienes la influencia de Faulkner me parece evidente: Borges, Rulfo y Onetti”. Estos tres, a diferencia del colombiano, supieron leer y adaptar de la mejor manera las características de Faulkner; no lo imitaron, antes bien tomaron los elementos necesarios para construir una obra propia y original. Su apropiación fue técnica, no



contenidista, por lo que el término zona es realmente no la ambición nostálgica de un lugar, sino una mera técnica narrativa del escritor. El crítico mexicano Gerardo Piña, en su *Estación Faulkner* (2013), propone una lectura similar a la de Saer: “Yoknapatawpha no es sólo una región inventada por William Faulkner, es un modelo narrativo al que muchos han aspirado” (47). Esa región no es, una vez más, un lugar para ser trasplantado en Latinoamérica, sino un modelo de lectura y a su vez un dispositivo narrativo.

De hecho, el propósito de Piña es precisamente desmitificar esa supuesta influencia del norteamericano en la obra de autores como Onetti, García Márquez, Rulfo, Vargas Llosa y Fuentes. En el ensayo “Sobre Onetti y la *La vida breve*” (T) Saer toma la misma posición al hablar de la influencia de Faulkner en Onetti, donde resulta evidente que el uruguayo tomó la idea de Santa María después del Yoknapatawpha de Faulkner, “pero a diferencia de uno y otro, esos elementos constitutivos de su narrativa son únicamente puntos de partida en ella” (239), no finalidades. Lo que Saer quiere es fundar un universo a partir de un espacio concreto, pero no en el sentido balzaciano, es decir del escritor como un cartógrafo o un sociólogo que se dé a la tarea de registrar su entorno. Premat (2010) cuenta un anécdota al respecto donde Saer responde a la sugerencia de un académico de hacer un mapa de la zona donde suceden las historias del escritor: “la respuesta del escritor fue un gesto en tres etapas que se asemeja a su propia escritura: desplegar un mapa de Santa Fe, borrar el nombre de la ciudad y sólo entonces situar en él los principales lugares de los relatos ya escritos, convirtiendo al espacio existente en espacio ficticio” (189).

No es que el escritor ignore todo esos elementos; le son inevitables desde el momento en que pertenece a una comunidad, pero —dice en “Sobre la cultura europea”

(ECF) — “en lo que tiene de irreductiblemente artístico es condición necesaria que esa pertenencia se borre, pase a segundo plano”, o en otras palabras, que no se convierta en el fin del proceso creativo. Bermúdez advierte que lo que se niega es el matiz localista, “que no el ‘localizable’ o ‘localizado’ de una escritura que no por ello quiere ser ‘regional’ o ‘nacional’” (163). “Lo esencial de Joyce”, continúa Saer en “Sobre la cultura europea”, “no es que hable de Dublín, es que *habla de mí*” (93; cursivas del autor). Bermúdez señala asimismo que la ambición de Saer, en el sentido borgiano, es que “cada lector podrá descubrir el universo entero, la condición universal del hombre; de la misma manera que Tim Finnegan soñaba la historia del universo y encontraba todas las lenguas del mundo en una taberna irlandesa” (162). Retomando el caso de García Márquez, se infiere que lo que Saer critica es su apego a un motivo extraliterario con el cual el colombiano —o cualquier novelista del *boom*— intenta fundar la historia de una comunidad, sea esta región o nación, y no una zona universal.

### **La violencia y las tradiciones argentina y europea**

Una vez establecido el distanciamiento, Saer ahora intenta socavar su literatura nacional cuestionando algunas ideas de Borges en cuanto a la relación de la tradición argentina y la cultura europea. Para empezar, si es inútil que un autor latinoamericano se esfuerce por serlo y más aun que tome su latinoamericanidad como un pre-texto o una realidad preverbal para ponerse a escribir, lo mismo aplica para el autor argentino. Yendo más allá, este juicio no es exclusivo de lo argentino —o lo latinoamericano—, sino que aplica también para lo europeo porque ambas condiciones son azarosas o estereotípicas: “Lo mejor de la cultura europea”, recalca en “Sobre la cultura europea”, “sólo por azar es

europeo” (93). Los más altos momentos de su pensamiento y literatura son cuestionamientos de su propia europeidad, pues no hay que olvidar que un escritor sólo representa a su sociedad contradiciéndola. Su riqueza cultural es utópica para los países pobres, pero una vez más advierte Saer que no hay que confundir los procesos económicos con la calidad literaria; no son proporcionales. Al ser de una generación más joven que Borges o Reyes, quienes escribieron ensayos sobre la relación Europa-América Latina, Saer ya no ve al Viejo Continente como un modelo incuestionable, como una cultura unívoca que representa una aristocracia artística, sino como un continente con los mismos problemas que América: el fascismo, el sistema económico, “el liberalismo, que sólo un gángster podría aplicar al pie de la letra” (91). En cuanto a su cultura, esa que Borges y Reyes veían como una apropiación legítima, ahora es “una superstición, una serie de residuos filológicos y arqueológicos, o un esquema reductor destinado a nivelar la diversidad mediante un sistema de apropiaciones y de exclusiones igualmente arbitrarias o pasajeras” (91).

A esa Europa los grandes escritores “respondieron con el silencio desdeñoso (Beckett), el insulto (Baudelaire), la fuga (Rimbaud), la locura (Nietzsche), el enclaustramiento (Proust y Kafka), el suicidio (Pavese o Celan)” (92). Por decirlo así, no abrazaron su cultura ni su identidad de la misma manera que los latinoamericanos, sino que la criticaron, fueron guardianes de lo posible en esa planificación paranoica. Por ende, la “literatura europea” es un adjetivo como cualquier otro, “una corriente, por no decir un género, como la novela o el film colonial” (93). La continuación que Saer propone de “El escritor argentino y la tradición” de Borges radica también en un sutil cambio de preposición como en los anteriores casos (“Nacemos *a* la historia” no “nacemos *en* la

historia”). En “El escritor argentino en su tradición”, ensayo perteneciente a *Trabajos*, se enfoca en un aspecto más humano y universal que el de Borges, quien reduce la relación entre ambos continentes a una diferenciación temática. En esta línea, Saer no intenta añadir nada a la discusión, sino que, como heredero de eso mismo que argumenta Borges en “El escritor argentino y la tradición”, no se coloca en medio de dos tradiciones ni reclama su lugar en una o otra, sino que habla desde la plena tradición universal, de ahí que su ensayo se distinga por ese *en*: ya está instalado de una vez y por todas *en* la tradición. Esto se debe por un lado a que la discusión sobre el nacionalismo estaba superada desde antes de la generación de Saer y, por otro lado, el “texto de Borges ampliamente conocido es una contribución tardía al debate sobre la esencia nacional, en boga en los años treinta” (65). En lo que coinciden es en que ambos exigen a los escritores que renuncien a su localismo colorista sea este inspirado por una visión turística o exótica o sea inspirado por una visión nacionalista. Esos elementos ya están montados en la naturaleza de su estilo y son inherentes, por lo que esforzarse en demostrarlo resta valor a la obra. Lo que se objeta, sin embargo, es que la visión de Borges es “incompleta porque parece ignorar las transformaciones que el elemento propiamente local le impone a las influencias que recibe” (66). Este problema Saer lo resolverá —más adelante— cuando habla de escribir “desde un lugar”.

Aún así, aunque Saer se coloca fuera de ese debate, ofrece un argumento para anular la diferencia entre América y Europa. Borges en su ensayo menciona que los acontecimientos terribles que atormentaron Europa, de una u otra forma, terminan afectando a la Argentina, pero no dice por qué exactamente; Saer se atreve a responder en “El escritor argentino en su tradición”: la literatura latinoamericana, al estar

indefectiblemente ligada a la cultura europea debido a debacles históricos, “desde Alaska hasta Tierra del Fuego, donde el elemento europeo haya penetrado” (66), no tiene como tarea demostrar su linaje ni mucho menos reclamar un nicho en el canon llamado occidental porque lo que los une rebasa la mera cuestión estética; su comunión se debe más a una condición humana. Además de la lengua, el continente americano comparte con Europa un sistema económico cuyas crisis, “como lo eran en otros tiempos las epidemias, son inevitables y frecuentes” (62); sin embargo, “en los países subdesarrollados”, como Argentina, México o Colombia, “la crisis es endémica: un estado febril permanente que, de tanto en tanto, atraviesa una fase aguda”. Debido a estos breves económicos y de contingencia política, “la sociedad argentina, desde sus orígenes, a causa de lo que podríamos llamar, paradójicamente, un estado de transición, de desequilibrios estructurales demasiado visibles, que se ahondan y se perpetúan, se ve obligada a administrar continuamente la violencia, sin lograrlo nunca del todo” (63).

Esta idea Saer ya la había ensayado antes de “El escritor argentino en la tradición” en *El río sin orillas* cuando habla, en el capítulo “Invierno”, de los avatares históricos de Argentina durante el siglo xx. Allí comienza citando las trágicas escenas que describen los historiadores Tácito y Suetonio:

Si en Roma se cometían esos crímenes, ¿qué se puede esperar de las provincias remotas donde imperan, no el linaje de los Césares, sino la impunidad y la barbarie?” (161). Latinoamérica y sobre todo Argentina, ve a Europa como una civilización donde las injusticias son menos terribles porque “comparada con la historia de las grandes naciones ‘civilizadas’

[sic] durante el siglo xx, nuestra brutalidad es, cuantitativamente al menos, deleznable. (161)

Esto no quiere decir que el europeo deba sentirse cómodo en referencia a los países subdesarrollados, pues el origen de esa violencia que el Estado debe “administrar” continuamente es la “indigencia”. Pero tampoco justifica de ninguna manera que Latinoamérica ejerza esa violencia con el pretexto de su pobreza económica; Saer apela, en lugar de una explicación determinista, a un motivo más humano: la violencia es inherente en toda civilización porque esa civilidad fue producto de una violencia previa —un argumento un tanto freudiano—. El problema es que “la historiografía estriba en destacar la edad de oro de las diferentes naciones, tal vez por considerar que, a causa de un carácter excepcional, esa edad de oro merece más atención que el escarnio endémico y rutinario” (162).

Y esa indigencia, lejos de representar una inocencia o una victimización, no implica que los países latinoamericanos se sientan cómodos tampoco:

Si nuestras guerras civiles no dejaron el saldo de 500 mil muertos como la Guerra de Secesión, era porque carecíamos del suficiente número de habitantes; si nunca tiramos ninguna bomba atómica sobre Hiroshima o Nagasaki, la razón no está en nuestro humanismo sino en nuestro déficit tecnológico; y si no desencadenamos, por brumosos motivos raciales y geopolíticos, la Segunda Guerra Mundial, es porque nos convenía mucho más vender nuestros excedentes de trigo y de carne congelada a los beligerantes. (Por otra parte, nuestro ejército estaba tan infiltrado de

elementos nazis, que se decía que si los alemanes ganaban la guerra, la Argentina sería anexada por teléfono.) (161-62)

Este juicio recorre toda la organización de *El río sin orillas*: la violencia es inevitable en cualquier civilización y esto une todas las tradiciones. Europa entró a Latinoamérica por un acto violento y fueron echados del territorio con igual violencia. La fundación de las capitales funcionó de igual manera: “Buenos Aires”, dice páginas más adelante, “comenzó con un asesinato en la costa de Brasil y se dispersó después de una masacre generalizada” (171). De esta forma, lo que Saer logra sutilmente —pues no lo dice literalmente— es deconstruir esa tradición de civilización y barbarie tan constante en Argentina: no son dos realidades distintas, sino que se complementan: ningún país está eximido de esa dicotomía, al contrario, la integran en su historia y la procesan en su vida intelectual.

Por último, volviendo a Borges, él fue uno de los últimos residuos de ese debate debido a su cariño por la epopeya. De hecho, esa violencia, incluso tan rutinaria en la cultura, representada en actos como el de matar ganado o indígenas, el duelo entre compadritos o de la dictadura que Saer describe vivamente en *El río sin orillas*, fue romantizada. Además de achacarlo como parte de la xenofobia, el “culto del coraje” protagonizado por los compadritos y el cuchillo,

esos héroes del suburbio que sociológicamente representaron a finales del siglo XIX la urbanización de los últimos gauchos, matarifes, carreros, empleados de frigoríficos, a medida que iban especializándose en el ejercicio del *coraje*, se fueron transformando en tanto que profesionales de

la violencia, en proxenetas, en guardaespaldas, en *racketters*, en matones electorales, en rompehuelgas. (176)

Además de esa herencia violenta que comparten Argentina y Europa, existe otro tipo de conexión entre ambas, que es la herencia intelectual, sus vasos comunicantes, pues el viaje de ideas en la perspectiva saerina ha sido en ambas direcciones: los intelectuales argentinos han viajado, sí, por motivos culturales o políticos como el exilio, pero también los europeos han llegado a América por la misma razón. En este punto, de nuevo Saer ataca otro elemento de esa concepción.

### **El exilio y la perspectiva exterior**

La universalidad que Saer propone de la literatura, apoyada en la creación de la “zona”, en la violencia como característica humana y no sólo exclusiva de una nación, la ejemplificó a través de escritores extranjeros que precisamente adoptaron el territorio argentino como el lugar idóneo para escribir. A este fenómeno de escritores migrantes lo llama la “perspectiva exterior”, es decir una visión que se expande desde dentro de la tradición argentina pero que no pertenece a ella totalmente sea esto por una razón de lengua o de desapego cultural. Escritores que, como él en Francia, escriben dentro de otra tradición, en otra lengua y desde esa marginalidad —no necesariamente voluntaria— que reinterpretan o minan esa tradición en la que actúan pero que no los acoge abiertamente. Cuando Saer habla de Argentina en *El río sin orillas*, sea de política, de cultura, de orografía o de su fauna, no cita a ningún autor connacional y cuando lo hace es para evaluar la pertinencia de su verosimilitud o de sus juicios. Los extranjeros y los inmigrantes son los que mejor describen la naturaleza e idiosincrasia de su país desde el



momento en que su preocupación, en vez de nacionalista, es universal: pertenece al orden de la narración. Tan argentino es Darwin como Sarmiento, y tan europeo es Borges como Gombrowicz.

*El río sin orillas* en ese sentido es un ensayo complejo porque a pesar de ser un compendio histórico que podría clasificarse como el más nacionalista —temáticamente— de toda la obra, es un híbrido inclasificable; el subtítulo del libro cuestiona precisamente todo su contenido e intención: *Tratado imaginario*. A través de esa renuncia por validar la pertinencia —o verosimilitud— del ensayo, Saer opta por dar una visión personal de su país no con un documento que diagnóstica la situación nacional, sino para cuestionarla y compararla, antes que con aquello que sus connacionales han escrito, con lo que otros escritores extranjeros han dicho de ella. A diferencia de otros ensayos que han abordado la identidad argentina o latinoamericana, Saer comete un exilio temático y acepta que su libro es un trabajo por encargo, no una investigación estética ni sociológica de la historia argentina. Gerbaudo, en su “prólogo” al libro, afirma que lo inclasificable de *El río sin orillas* lo acerca a *Glas* (1974) de Derrida porque “si bien recurre a procedimientos de varios géneros, no se deja enmarcar en ninguno” (175), y cita que algunos lo han leído como “crónica”, otros como Dalmaroni “como el ‘des-ensayo’ del no-ser nacional; por Raúl Berceyro como un ‘libro documental’ que es a la vez un ensayo cuya narrativa compone un modelo cinematográfico” (175). Premat (2002) por su lado, analiza las consecuencias de mezclar lo autobiográfico con lo histórico y lo funcional, poniendo en duda la referencialidad; el subtítulo “borra de antemano, en un gesto cuyo sentido se ha vuelto familiar a lo largo de este trabajo, la dimensión afirmativa, referencial y autobiográfica que el libro podría introducir en el resto de la obra saeriana” (290).

Bracamonte (2000), por último, propone una lectura autobiográfica del libro al decir que lo que Saer intenta es aprehender el territorio a través del lenguaje, donde “el ensayo se vuelve la memoria personal y colectiva de un territorio, a partir del cual se cuenta de otra manera la historia y los modos en que ese sujeto ha vivido y percibido esa historia territorial” (89).

Sin embargo, es el mismo Saer quien define mejor su libro, de acuerdo a la poética que se propone en este estudio: no tiene la lógica “del reportaje, ni el del estudio, ni el de la autobiografía, sino el que me parece más cercano a mis afectos y a mis inclinaciones artísticas: un híbrido sin género definido, del que existe, me parece, una tradición constante en la literatura argentina —o en mi modo de interpretarla” (18). *El río sin orillas*, además que intenta desmitificar algunos debates de la tradición intelectual argentina, también es una propuesta en cuanto a la forma que esos debates han tomado para hacerlo, o sea el género mismo, que es lo que él llama un “híbrido” cuyos ejemplos van desde “El matadero”, *Civilización y barbarie*, el *Martín Fierro* —cuyo género es discutido más adelante—, *Museo de la novela de la Eterna* hasta la propia obra de Borges que se mueve entre el cuento y el ensayo filosófico. Asimismo, Saer no se propone explicar la identidad argentina, él mismo renuncia a esa identidad y se coloca en un plano, como menciona Bracamonte, de experimentación de la memoria, los textos y la escritura. La nacionalidad, hay que recordar, debe pasar a segundo plano cuando se escribe.

Siendo así, entonces ¿cuál es la nacionalidad del escritor? Esta pregunta la responde en el ensayo donde habla del escritor que por antonomasia ejemplariza su teoría, titulado “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina” (ECF) de 1990. Allí reitera que *la espesa selva de lo real* es la ciudadanía de todo autor porque la

nacionalidad cabe dentro de eso que llamó “lo real”, es decir, es una construcción que no preexiste para la narración, sino que deviene con ella. Así comienza su ensayo:

Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante autodefinición a un escritor? Ser comunista. Ser liberal. Ser individualista. Para el escritor, asumir esas etiquetas, no es más esencial, en lo referente a lo específico de su trabajo, que hacerse socio de un club de fútbol o miembro de una asociación gastronómica. (18)

Al introducirse en la espesa selva de lo real el escritor se despoja de todo discurso que lo atraviesa como sujeto. A diferencia de otros individuos que deben optar por una etiqueta social dentro de la sociedad para poder funcionar dentro de ella, el escritor, para ser funcional en cuanto tal, se desnuda de todos esos atributos, se exilia de la ficción histórica en la que el yo se pierde en el paisaje social. Adoptar un rol en la estructura social “es un privilegio del hombre, no del escritor” (18). Mientras para “los hombres la construcción de la existencia reside en rellenar esa ausencia de contenido con diversas imágenes sociales, para el escritor todo el asunto consiste en preservarla” (18-19).

La idea de exilio, también uno de los temas más discutidos en la tradición argentina desde el siglo XIX hasta el fin de la dictadura en 1983, resulta controversial por la forma en que la concibe Saer: el escritor es un exiliado desde antes que las causas políticas actúen sobre su persona y por esto mismo, desde su postura fantasmagórica, representa una amenaza porque no se apega a la línea oficial —véase el siguiente apartado—. En varios ensayos trató el tema del exilio y en “Exilio y literatura” (ECF), datado de 1980, ofrece algunas ideas que se concretaron más adelante en *El río sin orillas*.

En ese texto establece que el exilio y la literatura argentina van de la mano y no pueden separarse, pues los ejemplos de Sarmiento y Hernández “van más allá de la caracterización biográfica para pasar a la categoría de modelos o arquetipos” (277), es decir la literatura argentina fue fundada desde afuera e incluso por exiliados dentro del propio territorio argentino. Pero, para que la literatura y el exilio coexistan, no es suficiente con que una situación determine a la otra, o por decirlo con palabras ya usadas, el exilio no ofrece una calidad literaria a la obra por el mero hecho de que ésta sea escrita en el extranjero: “es preciso que la praxis misma de la literatura se vuelva problemática, sin que se oponga necesariamente y de manera explícita, en sus posiciones ideológicas inmediatas, al poder político, el cual mediante el exilio, la conspiración del silencio, la represión, decide que sea inexistente” (278). Que el escritor escriba desde afuera de una comunidad no lo convierte en un gran escritor, aun si su postura ideológica lo amerite, pues el exilio como la nacionalidad son cuestiones que deben pasar a segundo plano: “los más grandes escritores argentino son exiliados, aun si jamás salieron de su lugar natal” (279). El escritor es un exiliado perenne, el viajero del que habló Benjamin: “la situación conflictiva del escritor es un elemento permanente de nuestra sociedad y que el exilio político no es sino una forma circunstancial que toma ese conflicto” (278).

Por otro lado, en “Caminaba un poco encorvado” (ECF), ensayo de 1985 —año en que el exilio era un tópico candente—, asevera que nadie se exilia por voluntad, sino que “cuando se pasa de un lugar a otro, creyendo tomar libremente una decisión, las razones del cambio han sido tramadas por el mundo antes de que el sujeto las actualice”

(80).<sup>26</sup> De la misma manera que un sujeto común se distingue del escritor por los atributos con que se enviste o rechaza, el exilio no es el motor de la creación ya que, como el nacionalismo, se trata de una realidad preverbal. Por eso, “lo genérico de la condición de exiliado no debe ocultar lo específico de la condición de escritor. Y tal vez lo que es válido para un escritor en exilio no lo es para todo exiliado” (79). No obstante, reconoce que una de las ventajas del exilio político es un “rudo golpe” contra el nacionalismo y el narcisismo del escritor porque lo obliga a confrontarse consigo mismo fuera de su comunidad, es decir se relativiza la experiencia individual y colectiva.

Ese sujeto fantasmal en exilio perpetuo fue Witold Gombrowicz porque su obra es una perspectiva exterior de la tradición argentina y asimismo un golpe para el nacionalismo y la literatura oficialista. Para el exiliado polaco la narración se resiste a “toda esencia anticipada” y su realidad no fue anterior al acto de la escritura, sino a posteriori. Por esta razón Gombrowicz derrama luz sobre lo argentino: internado en el país, es una “perspectiva exterior”. El Gombrowicz de Saer sin embargo es muy distinto del que la crítica propone comúnmente, ya que para él, en lugar de representar un ser totalmente marginalizado en su nuevo ambiente, Gombrowicz colaboró y formó parte de las discusiones que estaban en boga en Argentina. En su libro, dedicado a estudiar la presencia del polaco en el país, Pablo Gasparini intenta responder una simple pregunta:

---

<sup>26</sup> Saer guarda una postura similar a la que propone de Diego en “Relatos atravesados por los exilios”, donde retomando una idea de Mukarovsky, asevera que en la sociedad la norma está por encima del valor: “una persona es valorada por respetar las normas” (433), mientras que en el arte el valor desborda las normas y las transgrede; así, “si la patria es la lengua, entonces el escritor es un permanente autoexiliado” (433). De hecho, es posible que el texto de Saer aquí fuera escrito con motivo del encuentro organizado por Saúl Sosnowski en Maryland en 1984 —aunque él no participó—, “un encuentro destinado precisamente a la reconstrucción del debate sobre la represión y el exilio”. Algunos ponentes como Sarlo atacaron la idea de Luis Gregorich, quien en 1981 publicó “La literatura dividida”, donde dijo que el exilio en muchos casos fue voluntario. Véase el texto de Diego para un resumen sobre el tema del exilio y la literatura.

“¿qué es lo que hace de Gombrowicz, o más bien de su literatura, algo insoportable para el contexto cultural de su exilio?” (18) Esta pregunta funciona en relación al grupo intelectual más importante del momento, que fue Sur. “Gombrowicz”, responde Gasparini, “resultó insoportable porque las bases estéticas e ideológicas de su literatura no encajaban, *a priori*, con las expectativas argentinas” (22). La actitud juvenil e irreverente de Gombrowicz de hecho resultaba chocante para personajes como Ocampo o Borges, quienes nunca aceptaron publicar nada del autor polaco y cuando estuvieron a punto de hacerlo, cuenta Gasparini, Gombrowicz arruinó la oportunidad al enviarles el incendiario texto “Contra los poetas” que no encajaba con la solemnidad de la revista (véase 102-12, donde se relata el episodio).

El ensayo de Saer corresponde asimismo con la lectura que Piglia hace de la dupla Gombrowicz-Borges cuando retoma el tema de la lengua literaria de cada escritor. En “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, Piglia dice con otras palabras lo mismo que Saer: el escritor escribe en una lengua privada que difiere de la lengua social, por ejemplo “de la particular rareza de Macedonio, del ‘lunfardo extranjero’ de Arlt y del ‘español con precisión del inglés’ de Borges” y por último la traducción de *Ferdynurke* hecha —con ayuda de otros— por Gombrowicz, cuyo español peculiar a Piglia le “suena en realidad como una combinación (una cruza) de los estilos de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández” (40). Esto es lo que hasta ahora se ha venido llamando “lengua privada” y que Saer expone en su ensayo “Lengua privada y literatura” (T). Para la crítica tal vez la lengua privada no sea más que el manido “estilo del escritor”, pero para Saer la cuestión no se reduce a una simple tarea de estilo o de retórica, sino que va más allá al estar relacionada con la política de la escritura: la elección de las palabras rebasa la

simple estilización, porque es toda una política de la escritura: al mismo tiempo que se sacude la retórica ideológica, el escritor también inventa una sintaxis íntima que le sería imposible tomar prestada de otros discursos. Saer llama también a la lengua privada “un jardín secreto”, un lugar donde “las leyes del idioma se relativizan y la infancia que persiste en el adulto, la ensoñación, la somnolencia, incitan a veces a retorcerle el cuello a las palabras como otros antes a la retórica o al cisne” (38).

Volviendo a la “La perspectiva exterior” de Saer, considerado por Gasparini como “el ensayo argentino más interesante sobre el autor polaco” (21), en cambio propone una similitud entre la obra del polaco y la de Borges. Las relaciones que “no mantuvo” Gombrowicz son su rival argentino en realidad se deben a un malentendido, pues incluso sus personalidades era similares. Si bien Gombrowicz acusa a Borges de europeizante, a su vez él se inventa una línea de nobleza que corre en su sangre al hacerse pasar por conde polaco. Borges, del mismo modo, “no pierde la ocasión de evocar sus antepasados militares y sus orígenes ingleses” (29), dice Saer. Ambos gustaban de la provocación, desconfiaban de la vanguardia y la “demolición de la forma”. El polaco “exaltando la inmadurez y el otro, Borges, desmantelando con insistencia la ilusión de identidad — probablemente a partir del mismo maestro, Schopenhauer” (29). La última coincidencia entre ambos escritores es su atracción por lo bajo, que en Borges, como se vio más arriba, se presenta en el culto del coraje, los compadritos, los cuchillos y el criollismo, mientras que el polaco se inclinaba por “la adolescencia oscura y anónima de los barrios pobres de Buenos Aires, en la que le parecía encontrar la expresión viviente de uno de sus temas fundamentales” (29).

Estos temas de Gombrowicz, a su llegada al puerto, los intelectuales argentinos se encontraban discutiéndolos “desde los años veinte”, como “la inmadurez, lo inacabado” (21). Esta dicotomía que atraviesa toda la narrativa de Gombrowicz se representa, según Rússovich, en la “joven cultura argentina [...] situada frente a la madurez europea, y caracterizan el conflicto y la lucha de nuestros artistas y pensadores por hacer surgir una forma propia, original e inconfundible” (362). Saer coincide con esta lectura en *El río sin orillas*, pues al marcar las similitudes en lugar de las diferencias entre Borges y Gombrowicz, derrama luz sobre el tema del momento: “cómo resolver las contradicciones principales de una cultura que, reconociendo su tradición en la de Occidente, sabe que no pertenece enteramente a ella por hallarse, tanto en el espacio como en el tiempo, en la periferia de sus corriente principales” (156). Un problema que Borges intentó clausurar y que se reflejaba en los debates sociales y culturales.

La obra del autor polaco, de hecho, no puede ser separada del ambiente argentino. No sólo gran parte de ella fue escrita en tierra argentina, sino porque son una pulsión frente a lo que sucedía a su alrededor; y el *Diario*, una de las obras más emblemáticas, para Saer “es el campo de batalla contra ese aislamiento”, pero se trata de una reclusión que cualquier escritor experimenta y que, en el caso de los exiliados, lo hacen por causas ajenas. El exilio del escritor es esa perspectiva exterior, situada desde dentro, como caballo de Troya, pero distinguida por una operación lingüística, que es la lengua privada. Así, dice en “La perspectiva exterior”, quienquiera que lea el *Diario* u otra de esas obras escritas en Argentina, “no leerán solamente a un autor llamado Gombrowicz, sino que leerán también, y no únicamente entre líneas, a la Argentina” (31), es decir en la misma medida que Joyce, un irlandés, “habla de mí”, un polaco, instalado en Argentina, al



hablar de su país de origen y de su literatura, también habla de la realidad argentina y por consiguiente sus juicios también aplican a la literatura argentina. “Por proponerse encarnar, con desmesura, lo extranjero, terminó siendo, como Lord Jim para su compatriota Joseph Conrad, ‘uno de los nuestros’” (158), concluye Saer en *El río sin orillas*.

### **La literatura nacional escrita en lengua extranjera**

La importancia de Gombrowicz junto con la de otros escritores no se limita sólo al plano creativo en *sensu stricto*, sino que vas más allá de ese aspecto, incluso al origen mismo de la tradición argentina. En “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina” se perciben los atisbos de lo que en el capítulo dos, titulado “Otoño”, de *El río sin orillas* —tal vez escritos en el mismo periodo, pues el primer ensayo data de 1990, mientras el segundo de 1991— usa como ejemplo al hablar de la historia argentina, que es lo siguiente: “Cuando todavía no teníamos literatura, ya viajeros europeos, marineros, científicos, comerciantes, aventureros, incluso espías, repertoriaban en informes, cartas, relatos, memorias, las características de nuestro suelo, de nuestro paisaje, de nuestra sociedad, de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo” (21). Si la tradición argentina está compuesta de libros *sui generis*, difíciles de clasificar en uno u otro género, y si además están escritos, como lo señaló Piglia, en una lengua también única, rara y privada, también en última instancia están escritos en otra lengua que ya no es una variación personal del español, en un idelecto, sino una lengua completamente extranjera. La misma poesía gauchesca, el paradigma de la tradición argentina, para Saer ni siquiera fue escrita en el español de los argentinos, sino en una lengua indiferenciada

de otras lenguas. Bartolomé Hidalgo, “el iniciador de la poesía gauchesca” dice en “Lengua privada y literatura” (T), escribió en lengua rioplatense, no propiamente español, porque éste “sería el marco estructural de referencia de la que el habla rioplatense con el conglomerado histórico, multicultural y plurilingüístico que lo formó —aborigen, castellano, portugués, andaluz, gallego, y más tarde, inmigratorio— obtiene su coloración específica” (36).

Adolfo Prieto, en su estudio sobre *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*, corrobora la propuesta del santafesino al demostrar cómo la literatura de viajeros ingleses que se internaron en Argentina a principios del siglo XIX influyó grandemente en los primeros escritores como Alberdi, Echeverría, Mármol y Sarmiento, quienes los leyeron e incluso incorporaron dentro de su obra para hablar de su historia, sus costumbres, su geografía y cultura. La tradición argentina, de esta manera, es un híbrido desde su propio origen y no exclusivamente por la *mélange* cultural producida por la migración, sino por la variedad disímiles de lenguas que la alimentan. Al delegar la literatura considerada nacional a un grupo de autores extranjeros, Saer reconoce que estos son los que mejor saben describir la realidad porque son la “perspectiva exterior”, la visión sin prejuicios que intenta, a través de la narración, aprehender lo real. Lo que se puede refutar de Saer es que esto funciona sólo dentro de su concepción del fenómeno literario, pues como lo demostró Prieto, muchos de esos extranjeros llegaron también prejuiciados no sólo por cuestiones políticas o culturales, también literarias, por ejemplo la visión romántica a principios del siglo XIX.

Sin embargo, de estos autores extranjeros es de quienes más aprendió en su investigación para *El río sin orillas*: “los textos de los viajeros extranjeros, aunque

vengan de países tradicionalmente perjudiciales para la Argentina, me han enseñado más cosas que muchos autores locales” (124), y ellos le sirven para mapear el país de manera holística, como su fauna, su río, su historia, sus personajes más famosos: sus textos “son como grandes fragmentos de la memoria argentina que están como prisioneros en un idioma extranjero” (149). Esta propuesta de Saer es una elaboración *in extremis* de lo mismo que Borges dijo en “El escritor argentino y la tradición” acerca de los camellos en el Corán: no aparecen en ese libro porque son tan comunes en el paisaje que para el autor pasan desapercibidos y, aun si optara por tomarlos como símbolo de su lugar de origen, demeritaría su obra porque se asimila a lo que es hoy es llamado nacionalismo. De la misma forma, los escritores argentinos pasan por alto situaciones o detalles que de tan comunes su mirada no los percibe, por lo que “era necesaria la mirada desprejuiciada y virgen de un viajero para reparar en ellos” (104), viajeros que “fueron capaces de iluminar y nombrar cosas que antes de su paso se confundían en un magma indiferenciado” (107).

A final de cuentas, Saer vuelve sobre su mismo argumento acerca de la realidad preverbal, la perspectiva exterior, el exilio permanente del escritor y lo real: estos elementos son lo único que puede desprejuiciar la mirada, algo necesario para el acto de la escritura. Otra ventaja de esos autores extranjeros es que “en el hecho de que muchos eran marineros, militares, exploradores, comerciantes, naturalistas, y tenían por lo tanto una relación pragmática con el clima, y ninguna con la poética o con la metafísica” (136). No había una finalidad literaria en su escritura y su calidad de literatura se debe a un hecho posterior. En cambio, “los peores libros sobre el río [sic] de la Plata, salvo raras excepciones, son aquellos que han sido escritos por escritores profesionales” (136), por

ejemplo las notas de viaje de Maurois y Ortega y Gasset. No es de sorprender que Saer dé prioridad precisamente a esos escritores amateurs en *El río sin orillas*: “los curas Falkner y Cattáneo, o el padre Florian Paucke, que vivió siete años entre los indios mocovíes y dejó unas ilustraciones magníficas, los naturalistas como Félix de Azara, Darwin o d’Orbigny, ingenieros como Alfred Ebelot, exploradores como Georges Chaworth Musters, periodistas como Alfred Londres” (105).

A Ebelot, por ejemplo, le dedica un ensayo en *El concepto de ficción*, justo al lado de que dedica a los *Viajes* de Sarmiento. Este ingeniero francés fue testigo de la “Conquista del desierto”, uno de los momentos más telúricos de la historia argentina del cual tal vez hubiera sido imposible tener un testimonio directo de ese acontecimiento de no ser por Ebelot, quien “supo aprovechar su formación científica para desarrollar su capacidad de observación y su talento de naturalista; sin embargo su fe entusiasta, por no decir su superstición del progreso, dirigían su intereses hacia los aspectos humanos, políticos y sociales de la Argentina” (73). Estas características, dice Saer, “le han ganado un lugar entre nuestros clásicos” (75), al lado precisamente de Sarmiento o Echevarría, pero por encima de otros autores ya que su experiencia directa con los indios, gauchos, políticos y militares “le da a sus relatos una precisión y una naturalidad de la que carecen muchos autores locales del mismo periodo” (75). Asimismo, Ebelot se alimentó de algunos de esos autores locales, lo que corrobora la tesis de Prieto sobre el origen interlingüístico de la literatura argentina. Saer se atreve a suponer la conexión entre Ebelot y Hernández debido a que la descripción que el ingeniero francés hace de un gaucho coincide con el *Martín Fierro*.

El último punto que complementa el argumento de Saer se refiere al que ya había esbozado más arriba al hablar del género al que pertenece *El río sin orillas*: la tradición argentina es la tradición de géneros indefinidos. Libros únicos, difíciles de clasificar en una tipología textual. De la misma forma que despoja a la narración de sus atributos más intrínsecos, como la representación y el realismo, Saer procede con su misma tradición: no sólo la despojó de su nacionalidad, de su historia y de su lengua, sino también de un género literario que la represente. Si los viajeros extranjeros no fueron hombres de letras, esto quiere decir que lo que hay de literario en sus textos tampoco corresponde con un género definido, sino en un “magma neutro” que no puede asirse. Esta idea la aplicó Saer a la obra fundacional de Hernández, el *Martín Fierro* en el ensayo “Martín Fierro: problemas de género” (ECF), donde recalca precisamente la amorfosis de la narración. Aquí discute cómo, al categorizar un texto como el *Martín Fierro* con adjetivos solemnes —“poeta nacional”, “epopeya argentina”, palabras de Lugones en *El payador* (1916)— se impone una lectura determinada. Estos adjetivos de gran peso nacionalista no interesan a Saer: lo que intenta dilucidar es cómo el *Martín Fierro* es una obra difícil de encajonar en un género y esta discusión fue una constante a lo largo del siglo XX.

El santafesino hace un breve resumen de las consecuencias que tuvo la categorización de Lugones del poema de Hernández: algunos consideraron que no podía tratarse de una epopeya porque ésta “narra siempre el nacimiento de un pueblo”, otros críticos que “los aspectos reprobables de la personalidad de Martín Fierro son indignos de un héroe épico” y otro más que “la aparición de una epopeya en el siglo XIX era imposible, porque las condiciones sociales de las que emerge toda epopeya ya no existían” (59). Walter Sava señala en su estudio que poco después de su publicación, el poema de

Hernández generó disputas de diferentes tipos, sin embargo no fue sino hasta entrado el siglo XX cuando el género fue uno de los puntos más discutidos; antes de 1913, dice Sava, solamente un crítico había mencionado el tema (71). Leopoldo Lugones fue quien realmente inició el debate al definir el poema como epopeya, por lo que los críticos posteriores rebatieron la clasificación, o en algunos casos como el de Ricardo Rojas se apegaron a la lectura de Lugones.<sup>27</sup> Saer después evalúa la interpretación de los dos críticos epónimos de Hernández: Ezequiel Martínez Estrada con su *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* y el *Martín Fierro* de Borges. A pesar de que sus aproximaciones son diferentes, Martínez Estrada y Borges rescatan el *Martín Fierro* del nacionalismo que, como lo demostró anteriormente en *El río sin orillas*, tuvo como bastión la identidad argentina “haciendo del *Martín Fierro* y de la sociedad patriarcal del siglo XIX el prototipo de la esencia nacional” (60).

Por un lado, aunque Martínez Estrada abusa un poco del biografismo, señala algo interesante para Saer: “muestra los numerosos desvíos, léxicos, métricos, estróficos, estructurales de la obra, que vuelven difícil su clasificación, pero que refuerzan aún más su originalidad y su magnífica unicidad” (63), definiéndola como lo que Saer entiende propiamente como narración. Borges por otra parte en su estudio, aunque reconoce el trabajo de Martínez Estrada, procede erróneamente porque le otorga un género al *Martín Fierro*: ¡es una novela! Como apunta Sava, Borges anunció su idea desde 1931 en un texto de *Sur*, pero nadie lo tomó cuenta (137) y sólo adquirió importancia hasta 1950 cuando lo repite en su breve libro, escrito en colaboración con Margarita Guerrero. Ahí, en las últimas páginas del libro, Borges dice: “Esta definición es la única que puede

---

<sup>27</sup> Para una antología de la crítica del *Martín Fierro* durante todo el siglo XX, véase el trabajo de Jorge Isaacson, *Martín Fierro. Cien años de crítica*.

transmitir puntualmente el orden de placer que nos da y que coincide sin escándalo con su fecha, que fue, ¿quién no lo sabe?, la del siglo novelístico por excelencia: el de Dickens, el de Dostoievski, el de Flaubert” (61). Descendiente más de la épica que de la epopeya, Borges considera así porque *Martín Fierro* ofrece el mismo placer “que daban las epopeyas a los primitivos oyentes era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas” (61).

Como es de esperarse, Saer rechaza tajantemente esta propuesta, pero le da el crédito a Borges porque no es tan ingenua su aseveración: “al definirlo como novela, contra todos los elementos atípicos del texto que refutan esa definición, Borges exalta justamente esa atipicidad al sugerir en definitiva que el *Martín Fierro* es la más singular de las novelas, porque no se parece a ninguna otra” (65). Así, Saer saca ventaja de las críticas tanto de Martínez Estrada como de Borges, porque ambas le dan la razón: el *Martín Fierro* no es epopeya, muchos menos una novela, pero bien puede caber dentro de lo que Saer llama narración porque es amorfo y refractario de cualquier ideología que pueda endilgársele. La indeterminación del género es lo que distingue, pero tildarlo de “poema representativo de la nación, equivaldría a empobrecer su dinámica y su misterio” (65), concluye Saer.

## Prosa y Estado

¿Acaso lo políticos hablan en verso?  
Saer

La utilización de adjetivos grandilocuentes, como los de Lugones para referirse al *Martín Fierro*, son peligrosos en la perspectiva de Saer porque se apegan a lo que él llama la línea oficialista del Estado, un Estado que, como ya se expuso, lucha por administrar la violencia porque en sí mismo, como Institución, el Estado representa una violencia sobre el individuo, pero particularmente sobre el escritor. Bajo la égida del Estado los textos se convierten en canónicos cuando sustentan los discursos oficiales que lo representan o identifican para, de esta forma, respaldar su institucionalidad, es decir su legalidad. Este tema reflejado en sus ensayos, que preocupó a Saer en los años de y posteriores a la dictadura, cuando el Estado argentino debía reorganizarse y reinventarse, afecta a la literatura desde el momento en que se depositan en ella atributos ideológicos.

Para Saer, la idea de Estado se alimenta de documentos que forman parte del legado histórico que definen a una nación, o al menos su idea, pues ese concepto es virtual desde el momento en que no se aplica a un caso concreto, sino que depende precisamente de referentes de referentes. Nación es una relación forzada de elementos que el Estado, para forjar su poder y su cohesión, necesita vitalmente. La negación de la novela histórica atisba este asunción: asumir que hay una novela histórica implica una adhesión voluntaria, por parte del escritor, al Estado y su historia misma. La novelística del *boom* cayó en esta trampa de la institucionalidad debido a que su propósito fue demasiado evidente. Carlos Fuentes, por ejemplo, ha estructurado su obra completa de



acuerdo a las etapas históricas de México que van desde la Colonia hasta la problemática contemporánea del narcotráfico, adhiriéndose así al discurso nacionalista que el Estado mexicano apremia para validarse: la historia nacional.

De esta forma, la mejor manera de definir al Estado según Saer es como un cúmulo de ficciones oficiales, de documentos legales que no aceptan ningún cuestionamiento más que el trazado por él; su instrumento es la ley que genera un camino *legalizado* para poder ser cuestionado. En uno de los ensayos más largos de *El concepto de ficción*, datado de 1982, en los últimos estertores de la dictadura, titulado “Literatura y crisis argentina” Saer asevera: “La nación, tal como existe en la actualidad, es una construcción ficticia del Estado. Es su proyección fantástica. El Estado elabora una idea de nación, la que es útil para sus fines, y se confunde con ella” (106). La nación es una ficción matriz que legaliza todas las demás ficciones, así sean subversivas porque en última instancia formarán parte de la historia nacional. En palabras de Piglia, quien también se mostraba preocupado por el mismo tema en la década de 1980, la tradición argentina tiene la forma de un complot (41). El Estado centraliza todas las ficciones que circulan en la sociedad y cuando ejerce su poder es cuando intenta sobreponer una sola ficción, una sola verdad de entre todas las demás (véase la entrevista “Una trama de relatos” en *Crítica y ficción* de Piglia). Esta verdad única es esa ficción llamada nación, la cual es definida por Saer, haciendo eco de Piglia, como “una especie de conspiración” (106).<sup>28</sup>

“Literatura y crisis argentina”, al iniciar con un cuestionamiento de lo que se entiende por Estado y nación, aborda directamente la relación entre tradición y literatura

---

<sup>28</sup> Sobre la similitud entre las poéticas de Saer y Piglia en cuanto al tema, véase Kohut, “Literatura comprometida o literatura de la memoria?”

nacional para una vez más desmitificarlas. Así, la literatura se moldea de acuerdo a dos fenómenos innegables, uno interno y otro externo.<sup>29</sup> El primero obedece a las presiones institucionales del país en que se genera una obra. El Estado en realidad no desea una república sin poetas, más bien una *sin poetas oficiales* que no respetan el régimen estético y no cantan su permanencia histórica. Los poetas oficiales crean lo que Saer llama una literatura funcional cuya “interpretación del mundo es excedida y englobada por la administración que la protege” (100). El Estado concibe la literatura como una “dependencia de la secretaría de cultura: lo que se exprese debe responder como un eco a la línea general” (100). Pero al Estado ya no le interesa ejercer un poder totalitario, sino “totalizante” que consiste en cubrir bajo su sombra toda obra que pueda amenazar su autoridad, es decir, deroga toda interpretación y experiencia estética ajenas a sus intereses ideológicos; de esta manera, anestesia todo contenido subversivo cuando no lo percibe como una amenaza o cuando su efecto es aminorado por el paso de los años. La literatura se convierte en un documento soberano dentro de una ficción mayor llamada nación y que no tiene otro fin que el de reflejar la sociedad que la reconoce como suya. De aquí que la crítica sociológica que Saer cuestionó en los años 60 sea peligrosa como acercamiento analítico: además de atribuir a la literatura valores sociales que son prescindibles, valida la venia administrativa del Estado, y los críticos que avalan la función de la literatura lo hacen porque, en realidad, ellos son los funcionarios: su tarea es encontrar una función. El poder del Estado sobre la obra de arte ya no lo ejerce silenciándola o vetándola, sino, sofisticadamente, *oficializándola*: la adhiere a su discurso, la inscribe en un capítulo pertinente de la historia nacional. La tradición literaria, advierte

---

<sup>29</sup> El segundo fenómeno, ligado al concepto de “industria cultural” tomado de Adorno y Horkheimer, se discute en el siguiente capítulo.

Saer, se forja así, cuando una literatura se convierte en nacional y refleja los intereses institucionales de una sociedad. Su género predilecto es el “populismo como *forma*, en el que podemos discernir, por una parte, un modo simplista y primario de realismo y, por la otra, una pretensión pedagógica respecto del pueblo que involucra las ideologías más peligrosas” (122).

Lo contrario del poeta o escritor oficial es el escritor pulsional. Saer introduce este concepto en su concepción global de la literatura, el cual no tiene que ver con el psicoanálisis. Si el Estado encarna lo racional, es decir la imposición sistemática de una realidad preverbal a la que todos los escritores deben someterse, la escritura por el contrario propone lo pulsional o lo que se escapa de la paranoia administrativa. Julio Premat (2002), quien sí se apega un tanto a lo freudiano, propone que Saer lo que en realidad intenta es sustituir la diferencia entre civilización y barbarie por la de razón o pulsión, esta última haciendo referencia precisamente al Proceso de Reorganización Nacional (397). El principio del arte consecuentemente no es “de orden ideológico sino pulsional”, dice Saer, o sea “pone a prueba, en la multiplicidad de sus pulsiones, el racionalismo imperante” (103). Inspirado en Adorno y Horkheimer, Saer reconoce que, a pesar de que en un principio desnudo al escritor de cualquier atributo, al mismo tiempo hay algo de lo que no se puede deshacer el escritor, que es de su condición de individuo pulsional, de su libertad para explorar su inquietud y naturaleza humana; no obstante, no puede lograrlo si no se mueve dentro de un sistema político que así lo permita.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Quien desarrolló el concepto de razón instrumental más a fondo fue Horkheimer, quien vio que la vida moderna, tanto en Occidente —el bloque capitalista— como en Oriente —el bloque socialista—, la razón, lejos de representar el camino de la liberación del ser humano, significó un instrumento de represión. Véase su *Dialéctica de la Ilustración*, en coautoría con Adorno, y *Critique of Instrumental Reason*.

Por otro lado, Saer también reconoce que todo escritor escribe indefectiblemente, aunque sea un exiliado, dentro de una nacionalidad que de alguna u otra forma se reflejará en la su obra, a veces por voluntad propia o por cierta naturalidad de su forma de ser. Pero para Saer, el escritor no escribe *en* un lugar, sino *desde* un lugar. Esta mudanza proposicional (como en “Nacemos *a* la historia”) lo libera de su contexto, ya que escribir “en un lugar” significa estar determinado por el contexto; en cambio, *desde* implica “un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma en el mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito” (105). Como el lenguaje, cuya representación es inherente a su función, el lugar *está inscrito* en la figura del escritor. Aquí Saer, una vez más, sigue a Borges, quien aceptó que en sus primeros libros se esforzaba por demostrar que era argentino cuando ya lo era desde siempre, su argentinidad estaba inscrita en su propia persona y obra, por lo que demostrarla era agregar algo innecesario. “Ese lugar”, llamado nación, “se escribe, por así decir, a través del escritor, modelando su lenguaje, sus imágenes, sus conceptos” (105), dice Saer: el lugar está dentro del escritor, no fuera, y es movable porque “lo acompaña dentro de sí dondequiera que vaya” (105). Lo importante es cómo aprehende ese lugar, no el lugar en sí, como espacio ajeno y separado del escritor, sino como construcción. Ese lugar se relaciona con la zona: es una invención literaria más que un lugar concreto.

Argumento que le sirve a Saer para cortar el cordón de unión entre nacionalidad y literatura: si hay tantos realismos como sujetos, también hay tantas naciones como sujetos, porque cada uno lo aprehende —y escribe— de forma diferente. La nación muta en cada persona y por lo tanto cambia ella misma en su geografía, clima, demografía y política,

porque no es un concepto unívoco: “sería absurdo”, concluye, “pretender, como lo hace la abstracción totalitaria, que es eterna y una e indivisible” (106). El Estado es quien precisamente intenta siempre unificar esa visión dispersa de la nación, intenta forjar una tradición homogénea, pero cuando la “tradición se transforma en un modelo, se vuelve inmediatamente oficial” (108). En Argentina esta ha sido una constante en la tradición literaria. Como ya se señaló, la tradición argentina está compuesta de escritores *sui generis* que no caben en ningún género específico, incluso en una lengua nacional, y aun así “han sido recuperados por el poder y por la opinión y transformados en modelos perentorios” (110). De nuevo, en este ensayo Saer vuelve sobre el género del *Martín Fierro* y el del *Facundo* para ejemplificar su idea de los géneros inclasificables, pero además para apuntar que ninguna de esas obras sirve sólo para demostrar ideologías contrarias, sino que sus contradicciones superan cualquier determinación.

A partir de estos puntos, Saer establece una diferencia entre tradición y tradicionalismo en otro ensayo, “Tradición y cambio en el Río de la Plata” (NO). La primera es el flujo natural de las obras en el tiempo, “es abierta, cambiante, inacabada y siempre a la espera de lo nuevo que, de la manera en que será capaz de transformarla, extraerá su pertinencia” (111); mientras que el otro es el que se estanca en una lectura lineal de la literatura: el tradicionalismo “querría ser, tal vez el guardián de lo Mismo, de lo invariable, para transmitirlo indefinidamente y siempre idéntico a su esencia, hacia el porvenir” (106). La tradición argentina es abierta, difícil de aprehender y administrar; el tradicionalismo por el contrario está más cercano a las políticas culturales e ideológicas, al nacionalismo que Saer califica de “la más odiosa de las ideologías”, una “perduración del viejo aislacionismo que España imponía a sus colonias” (103). El tradicionalismo a

fin de cuentas tiene la misma función que un museo y Saer lo llega a relacionar con un “autoritarismo casi policial” (97). La tradición en cambio no es un monolito inmutable, sino que constantemente se va transformando en cada escritor, de la misma manera que Borges propone que cada escritor crea a sus precursores.

Por último, en “La cuestión de la prosa” (NO) Saer resume su tesis principal sobre la relación del Estado, la literatura y la figura del escritor, y es determinante: “Prosa: instrumento de Estado” (57). A diferencia del verso, la prosa es símbolo del orden, de la argumentación y del silogismo. Las revistas, los periódicos, las recetas de cocina, las cartas, los tratados, las facturas, las constituciones, los manuales, las enciclopedias y las leyes se escriben en prosa. “Nuestra sociedad le asigna su lugar en el dominio de la certidumbre pragmática” (57): lo comunicable. A la poesía por un lado le es permitida, “sacrificando a casi todos sus lectores” (61) la abstracción, la falta de referente; no se le exige una función social; es íntima, confesional, contemplativa. Por otro lado, la prosa o la novela “no goza de ese beneplácito: está condenada a arrastrar la cruz del realismo” (58). Debido a esto, a la prosa se la administra y se la regula con formatos o géneros pertinentes para su funcionalidad y no es de sorprender que para Saer sus características coincidan con el pragmatismo de la economía: la prosa está “fundada en la noción de *cantidad* y *calidad* de sentido que un texto debe suministrar, del mismo modo que la *rapidez* con que lo suministra” (60). En la medida que cumpla con estos requisitos, más económica resulta una prosa porque “es decir más rentable” en cuanto más clara y legible.

Así, la prosa deviene en una mercancía: “la prueba de la calidad de sentido está dada por la *funcionalidad*, que es la forma más clara de la razón de ser de un objeto” (61).<sup>31</sup>

Pero dentro de esto existe un problema: “viene a suceder que la prosa es el instrumento de la novela” (58). Se trasladan las funcionalidades de la prosa, que no es un instrumento literario, a la novela, entre las que destacan sobre todo su legibilidad como género, su rentabilidad, su eficacia y sobre todo su cualidad realista: que sea, en suma, identificable como mercancía. Las teorías de la prosa y la novela, dice Saer, se confunden

---

<sup>31</sup> Northrop Frye propuso una lectura similar en su libro *The Great Code. The Bible and Literature*. Siguiendo los ciclos históricos de Vico (la edad mítica, la edad heroica o aristocrática y la edad humana), Frye asume que hay un lenguaje —utiliza el vocablo francés *langage* para diferenciarlo de *langue* ‘lengua’— para cada uno respectivamente: el hieroglífico —jeroglífico—, el hierático y el demótico, que corresponden también al poético, al heroico o noble y al vulgar de Vico. La propuesta de Frye, no obstante, hace referencia a tres tipos de escritura que se usaban en la Antigüedad para diversos propósitos debido a que, respetando todavía a Vico, los hombres se comunicaban con signos antes de que pudieran hablar. El primero utiliza el lenguaje poético, el segundo el alegórico y el tercero uno descriptivo, el cual coincide con el nominalismo de Borges.

Lo que interesa aquí es la transformación del lenguaje hieroglífico al alegórico. Dice Frye que la figura primordial del primero es la metáfora, pero advierte que ésta no pertenecía al orden retórico pues para los poetas y filósofos antiguos su lenguaje era concreto: “there are no true verbal abstractions”. En Homero palabras como ‘espíritu’, ‘dios’, ‘mente’, ‘coraje’ o ‘emoción’ tenían una presencia física muy fuerte; de la misma forma, el dios-río, la diosa luna o el dios-sol eran personas concretas que participaban en la historia humana —Frye retoma esto de R. B. Onians, *The Origins of European Thought*—. Son metáforas —símbolos— para nosotros, pero no lo eran para Homero. Los pensadores de esta época mítica no escribieron tratados filosóficos, sino que dependían del habla y la tradición oral para comunicar sus doctrinas —las cuales, por esta razón, eran prácticas—. Lo que sobrevive de su pensamiento son aforismos, fragmentos o imágenes discontinuas.

Con Platón se inicia la segunda etapa que es la alegórica o hierática. Aquí el lenguaje se intelectualiza e individualiza y solamente una minoría aristocrática tenía acceso a él; los filósofos ya no pregonaban en la calle, sino que ahora escribían, por tanto las palabras dejaron de ser concretas: “words become primarily the outward expression of inner thoughts or ideas”. La identificación entre el sujeto y el objeto —hombre/Naturaleza— se disuelve; los procesos mentales difieren de los procesos emocionales; y los pensamientos se evalúan como válidos e inválidos, lo que genera cierta lógica: “What Socrates demonstrates, more especially in his death, is the superior penetration of thought when it is in command of feeling”. Se pasa de un lenguaje metafórico —“this is that”— a uno metonímico —“this is put for that”—. Eric Havelock, también citado por Frye, en *A Preface to Plato* asocia la revolución del pensamiento platónico con la revolución de la escritura, la cual sólo estaba confinada a las transacciones comerciales. Así la prosa, a diferencia de la poesía relacionada con lo mítico, lo místico de la Naturaleza y la comunión con ella, desde sus inicios solamente era utilizada para fines prácticos, no espirituales ni abstractos.

desde el momento en que se le endilga a la novela al realismo, la relación entre texto y referente. El escritor por esa razón debe huir de la novela por ser vulnerable a un régimen estético oficialista, debe “organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función” (58) y apegarse, como ya recomendó, a la narración, la cual está más cerca de los experimentos de los primeros poetas modernos del siglo XIX como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Estos hombres fueron los primeros en introducir un subgénero nuevo: el poema en prosa que por primera vez colapsaba la relación entre prosa y referente, entre prosa y realismo y que priorizaba la “abstracción, la deshumanización, la estética de lo feo, incluido el mal, la destrucción de lo real, la alquimia del verbo, la búsqueda de lo indecible” (59). Logros que de alguna manera son los que Saer expone sobre la narración en el capítulo anterior.

Sin embargo, para entender la relación entre narración y poesía es necesario hablar de la influencia que tuvo en Saer el pensamiento de los filósofos Theodor W. Adorno y Jean-Paul Sartre.



## **Saer entre Adorno y Sartre: de la literatura comprometida a la praxis poética**

La obra crítica de Juan José Saer fue concebida paralelamente al de su narrativa y ambas se complementan aunque se pueden analizar separadamente, que es lo que se ha propuesto en este estudio. El camino hasta ahora recorrido a través de sus cuatro libros de ensayos denotan una postura crítica que se distingue muy claramente de la literatura coetánea de Saer; en ellos intentó, además crear a partir de una poética negativa o de rechazo de las formas en boga durante toda su vida creativa, leer esa literatura como un verdadero crítico, con un método y un seguimiento ordenado. Subyace en su obra ensayística un plano crítico en el sentido pleno de la palabra, o sea una concepción global del fenómeno literario desde el punto de vista teórico. En este apartado se intenta desarrollar precisamente este punto: ¿cuáles teorías le sirven a Saer para construir su poética o su concepción de la literatura? Se atisban dos influencias importantes en este sentido: la del filósofo alemán Theodor A. Adorno y la del filósofo francés Jean-Paul Sartre. Esta propuesta, un tanto arriesgada debido a las diferencias entre esos pensadores, realmente se conecta con lo desarrollado en los capítulos anteriores; sin embargo, es necesario trazar los vínculos para poder entender de forma total la ensayística de Saer.

Los vínculos entre Saer y Adorno son evidentes y varios estudiosos de la obra del santafesino lo han señalado correctamente, pero como ha sido la constante, sólo lo mencionan en sus trabajos y no profundizan ni en la poética saerina ni mucho menos en la teoría estética de Adorno. Tácitamente, se da por entendida tal relación. Por otro lado, al incluir a Sartre entre las influencias del Saer crítico se corre un riesgo: el primero, confundir la influencia entre la influencia crítica y la narrativa. Saer rechazó las ideas de

Sartre que tuvieron más repercusión, sobre todo en los autores del *boom*, como la de la literatura comprometida. Para comprobar tal diferencia, más adelante se compara la influencia que Sartre tuvo en uno de los miembros considerado más importantes del *boom*, el primer Mario Vargas Llosa. Se verá cómo Saer leyó a Sartre desde una perspectiva más profunda que aquellos escritores coetáneos porque se remontó a los libros previos a *Qu'est-que la littérature?* dedicados a la imaginación y el arte.

A través de esta dupla teórica, por llamarlo así, Saer cierra el círculo crítico en sus ensayos primero adoptando la propuesta de Adorno sobre la poesía como el género menos comercial del mundo contemporáneo y, por esta razón, como el más transgresor ya que no se adecuaba a las demandas sociales de ningún tipo, ni de izquierda ni de derecha. A través de Adorno el santefesino refuta precisamente la teoría de Sartre que dice que la poesía es el género menos idóneo para desencadenar movimientos sociales y ofrecer una visión crítica de la realidad debido a que es un lenguaje ensimismado que no apela a la responsabilidad social del lector. Lo que Saer hace es precisamente retomar la poesía como transgresora —“¿Acaso los políticos hablan en verso?”— y complementarlo con el poder transgresor de la lectura a partir de Sartre. En estas dos secciones se divide el presente capítulo, pero primero es necesario redondear la idea que quedó pendiente en el anterior capítulo porque podría servir como una introducción.

### **Del canon universal al canon globalizado**

Cuando se trató el tema de la formación de la literatura canónica, Saer propuso una partición de los elementos que influyen en este proceso. El primero, estudiado en el capítulo previo, es el de la intervención local o nacional: la obra literaria, además de

nutrirse de sus influencias más inmediatas tanto geográfica como temporalmente, también es atravesada por los discursos oficialistas representados en este caso por el Estado y la política. El segundo elemento influyente es exterior, o lo que se conoce como literatura universal —que básicamente se reduce al polo occidental—: el diálogo del escritor local con las otras tradiciones extranjeras como la inglesa o francesa y que, como se señaló, fue un tópico importante dentro de la tradición argentina desde antes de Borges, pasando por el grupo Sur y hasta la generación de Saer en la que se incluyen nombres ya mencionados, entre ellos Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo. Saer intentó dirimir el binomio de la tradición argentina y la europea a través de un argumento no literario, que es la condición humana que engloba conflictos constantes en la sociedad occidental, entre ellos la violencia, la crisis económica y la decadencia cultural. Ahora, Saer se ocupa de lo literario en sentido estricto, recogiendo el concepto del canon universal.

Saer define este elemento exterior como tradición universal en “Literatura y crisis argentina”, la cual está dividida en dos. La primera es “la creación planetaria, que pertenece a todos los hombres y del que ninguna pretendida literatura nacional puede acordarse el derecho de propiedad exclusiva” (99-100), o sea esos libros llamados clásicos o universales que han forjado naturalmente el canon literario a través de una trascendencia en el tiempo y que ha sido validada por escritores sucesores. La segunda división es “la implantación multinacional de la industria cultural que substituye la creación artística por una mercancía indiferenciada y opone al impulso antropológico del arte las leyes económicas de la oferta y la demanda” (100). La afirmación de Saer aquí es realmente significativa porque fue escrita y proferida en 1982, es decir pronostica el proceso de reorganización que la “literatura universal” sufrió a raíz del neoliberalismo

incipiente en la década de 1980 y que para 1990 ya había conquistado a los gobiernos y mercados de América Latina. Para Saer, de un orden estético, de una trascendencia mayoritariamente literaria se pasa a un orden económico del canon: ya no se habla de un impacto interno e íntimo de determinado libro, sino de su éxito de ventas, traducciones y premios. La obra es valuada no por una madurez ganada a través del tiempo y de la meditación y estudio de ciertos grupos intelectuales, sino que se busca precisamente el impacto inmediato y monetario de la obra y, entre más lectores en masa, mucho mejor. Y si lo nacionalista o latinoamericano antes era motivo suficiente para ponerse escribir, como ya se advirtió, ahora lo es la ambición de la fama y las ventas lo que seduce al escritor contemporáneo.

Esta industria cultural, que monetiza los productos culturales que antes tenían un valor espiritual, intelectual o humanístico, trastocó todo porque considera “la obra de arte como un producto industrial y que considera al ‘vulgo’ como un mercado” (117), dice Saer en el mismo ensayo. Pero además hace una advertencia, pues no se habla de cualquier obra literaria, sino de una en específico: la novela. De ahí que todo esa crítica y reevaluación de la novela hayan sido una constante preocupación de Saer en todos sus ensayos; no sólo se interesó por el acto creativo, lo pulsional, sino también por la recepción y la lectura de la novela en el continente hispano. Al lado de varios críticos como Ángel Rama, quien desde años tempranos también atisbó el fenómeno de la industria cultural en América Latina en su visionario ensayo “El boom en perspectiva” (1981), Saer coloca al *boom* como el detonador principal: con él la industria editorial hispana, desde España, México y hasta Argentina, se modernizó y enarboló la novela como el género predilecto de ventas. De ahí que Saer no dude en preguntarse lo siguiente

en “La literatura y los nuevos lenguajes”: “Por empezar, hay que preguntarse hasta qué punto la ‘modernidad’ y la ‘independencia estética’ de la nueva literatura latinoamericana no son un resultado directo del desarrollo de las comunicaciones en general y de lo *mass-media* en particular” (198). Hasta qué punto la literatura latinoamericana es producto de la industria cultural que a partir de los años 70, con la ayuda de ciertas revistas ya estudiadas en el capítulo 1, comenzó dejar sentir su peso en la formación de un canon. Para comparar un poco la diferencia, Rama recuerda precisamente que *boom* es un vocablo que designa un incremento en la ventas de un producto y hace la comparación de las ventas de los libros de Julio Cortázar previos y durante el *boom*, las cuales al principio no rebasaban los 3000 ejemplares para luego alcanzar números arriba de entre 10 000 y 25 000 ejemplares por cada uno de sus libros al año (88).

Saer, con este cuestionamiento en “La literatura y los nuevos lenguajes”, datado de 1969, y en “Literatura y crisis argentina” de 1982, denota ya una lectura atenta de los primeros trabajos traducidos al español —y al francés, lengua en la cual lo leyó posiblemente— de Adorno y su crítica de la industria cultural. Además de ello, ya se presentan los lineamientos del dominio mercantil que comenzó a acelerarse a partir de 1990 y que Pascale Casanova estudia en uno de los libros más consultado sobre el tema: *La République mondiale des lettres* (1999), un libro que explica la transformación del canon universal al canon globalizado, es decir impuesto por las leyes de oferta y demanda. Según Casanova, la tradición europea casi desde sus inicios fue moldeando lo que llama una República de las Letras, donde las obras literarias son el principal bien de intercambio de los países, pero que no pertenecen, como bien anota Saer, exclusivamente a ellos. A partir de Valéry, Casanova registra el uso de un lenguaje comercial que varios

autores utilizaron para dar forma al mapa de las letras universales. Valéry por ejemplo habló de un “grand marché des affaires humaines” (26), mientras Goethe “avait aussi esquissé le dessin d’un univers littéraire régi par des lois économiques nouvelles, et décrit un ‘marché où toutes les nations offrent leurs biens’, un ‘commerce intellectuel général’” (27), que es lo que se conoce como *Weltliteratur*. Así, desde el Renacimiento hasta el romanticismo se fue cocinando el concepto de “clásico” y “universal”, definido el primero como “échappant à la rivalité temporelle” y el segundo como “libérés de tout particularisme” (28).<sup>32</sup> Esta pugna por la literatura, que tenía como campo de batalla las ideas, a finales del siglo XX se transformó drásticamente, pues se pasó de un “internationalisme littéraire a la mondialisation commerciale” (227), es decir de un canon universal validado en las opiniones de los propios autores a un canon globalizado valuado en términos meramente comerciales. Además de minar la circulación, la recepción y la promoción de las obras, el mercado también modificó la forma en que se lee y lo que se lee.

De esta forma, si en los años 60 y 70 Saer se oponía a las fuerzas que atrapaban la literatura de la época, como el compromiso y la novela como forma preeminente, y si además en los años 80 contradujo la lógica de la novela histórica, en la década de 1990 lanzó una advertencia contra esa nueva ideología que determinaba a la literatura, que es el mercado. Para él, este nuevo régimen imponía nuevas limitaciones al ejercicio literario,

---

<sup>32</sup> Casanova documenta extensamente en los capítulos 1 al 4 los periodos de esta república de las letras tanto en sus momentos de mayor apogeo como de rechazo, tal es el caso ultimo del romanticismo y sus esfuerzos por nacionalizar las literaturas. Casanova le llama “la révolution herderienne” (151) debido a que Herder fue el primero en resquebrajar la cohesión de un canon universal-occidental y delinear las diferencias entre todas las naciones europeas, otorgándole a cada una un carácter nacional distintivo. Idea confirmada por Isaiah Berlin: “he was perhaps the first wholly articulate prophet of this attitude, and elevated this cultural self-consciousness into a general principle” (37).

pues estandarizaba toda obra para que cumpliera ciertas expectativas de venta. En Argentina, durante el mandato de Carlos Menem se concreta la tendencia de internacionalización de toda producción cultural y, como advierte Sylvia Saïtta, “se pasa de las identidades culturales tradicionales y modernas, de base territorial (Estado-nación), a las identidades posmodernas, de carácter transterritorial” (250). Esta posmodernidad en plena coacción, de la que Saer se muestra sospechoso pues la culpa de justificar la globalización y del supuesto final de las ideologías trascendentales, impuso un nuevo orden en el campo literario debido a que justificó la ambición de las editoriales transnacionales por formar un canon globalizado, una literatura sin fronteras que pudiera ser consumida en cualquier parte del mundo y que en palabras de Saïtta sometió “la producción de cada nación a la programación de una política de *bestsellerización*”. Casanova llama a este fenómeno *world fiction*, la cual define como

artificiellement fabriquée, des produits commerciaux destinés à la diffusion la plus large, selon des critères et des recettes esthétiques éprouvés, tels les romans académiques d’universitaires internationaux comme ceux de Umberto Eco ou David Lodge, côtoient les livres néo-coloniaux reprenant toutes les recettes éprouvées de l’exotisme, comme ceux de Vikram Seth; les récits mythologiques et les classiques antiques colorisés mettent à la portée de tous une “sagesse” et une morale revisitée, et le récit de voyage, *travel writing*, couplé avec le roman d’aventures, version occidentale du roman néo-colonial, devient la mesure de toute modernité romanesque. (236)

La crítica a Umberto Eco que Saer hizo va dirigida directamente en la misma dirección de Casanova: es una literatura de consumo aceptable porque no propone retos interactivos y simplemente deviene en entretenimiento. Por otro lado, el juicio de Casanova describe perfectamente el panorama noventero en Latinoamérica: el *boom* junto con toda la temática que engloba, como el realismo mágico, las dictaduras y la novela histórica se convirtieron en etiquetas de venta. A este fenómeno es lo que el editor André Schriffin llama “market censorship” (103) que es la negativa de las editoriales a publicar cualquier obra que no sea atractiva en términos de mercado: no se vende, no se publica. De otra forma no se podría explicar la irrupción de dos movimientos importantes en el continente hispano: el *crack* en México y *McOndo* en Suramérica,<sup>33</sup> que se rebelaron contra los postulados que determinaban la creación y la recepción de la literatura latinoamericana en el extranjero, sobre todo en las academias.<sup>34</sup> En el caso argentino, el grupo en torno a la revista *Babel* que se enfrentaron tanto a los grupos consagrados tales como *Punto de Vista* y a la mercantilización de la literatura representada según ellos por los llamados planetarios y que eran mal vistos por “la ocupación sucesiva”, dice Sylvia Saítta, “de distintos espacios: la industria editorial, en la ‘Biblioteca del Sur’ de Planeta como primer espacio de pertenencia; la crítica cultural, en la revista *V de Vian*, donde se despliegan las bases de su poética; los medios masivos,

---

<sup>33</sup> No obstante, habría que evaluar realmente la propuesta de ambos grupos debido a que cayeron precisamente en el juego globalizado que señalan Casanova y Saítta, al querer hacer una literatura impregnada de cultura de consumo sin ningún cuestionamiento al neoliberalismo.

<sup>34</sup> Para un balance de las puntas que pelearon el crack y McOndo, véase el libro de Jorge Volpi, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina en el siglo XXI*.



sobre todo desde 1996, cuando Juan Forn comienza a dirigir Radar, el suplemento de *Página/12*” (252).<sup>35</sup>

La estandarización de la literatura fue un proceso que se dio a través de maniobras de mercado que impulsaban las nuevas editoriales transnacionales que fueron comprando las principales editoriales latinoamericanas. Rama, en su citado ensayo, divide a las editoriales entre culturales y comerciales para hablar de la diferencia de los objetivos: “Al designar a las editoriales que acompañaron la nueva narrativa como ‘culturales’ pretendo realzar una tendencia que en ocasiones manifestaron en detrimento de la normal tendencia comercial de una empresa, llevándolas a publicar libros que previsiblemente tendrían poco público pero cuya calidad artística les hacía correr el riesgo” (67). Los directores de estas editoriales culturales eran “equipos intelectuales que manifestaron responsabilidad cultural” y que promovieron “la publicación de obras nuevas y difíciles, interpretando sin duda las demandas iniciales de un público asimismo nuevo, mejor preparado y más exigente, pero lo hicieron pensando en el desarrollo de una literatura más que en la contabilidad de la empresa” (67). Al contrario, los consorcios editoriales hicieron de la literatura un negocio donde lo que importaba no era la madurez intelectual del público, sino todo lo contrario: se concentraron en hacer de la literatura un producto de fácil consumo o, resumido en una palabra, en mero entretenimiento. De ser una disciplina específica y con historia propia, la literatura pasó a ser una rama de la industria de comunicaciones (Pascale 235).

---

<sup>35</sup> Las diferencias entre *Babel* y *V de Vian* no se limitan a este rubro solamente, sino que engloban toda una concepción de la literatura tanto en términos creativos como académicos. Véase el artículo de Saítta (252-53).

Esta tendencia señalada por Rama hace eco de las palabras de Schriffin, cuyo libro *The Business of Books* sintetiza, en forma de testimonio, el grave proceso de mercantilización en los años 90. Las editoriales transnacionales, al mismo tiempo que absorbían a las casas editoriales clásicas, fueron también compradas por los magnates del entretenimiento que se negaban a publicar obras cuyas ventas se vaticinaban poco redituables. Shcrriffin ofrece algunos ejemplos: Harper's fue comprada por Rupert Murdoch (69), Simon and Schuster por Paramount Pictures (70), Random House compró Pantheon, la editorial en la que Schiffirin trabajó, después aquella fue comprada por RCA y más tarde por el magnate del entretenimiento S. I. Newhouse, quien por último, debido a la poca plusvalía de la empresa, la vendió a la firma alemana Bertelsmann (112). En 2013 Random House y Penguin, las mayores editoriales del mundo de lengua inglesa, se fusionaron creando uno de los monopolios más ambiciosos de la historia del libro, pues publica una cuarta parte de todos los libros editados en inglés (Cookson y Edgecliffe), la lengua más comercial en el mercado mundial.

En Argentina, el Grupo Planeta gradualmente fue absorbiendo sellos de gran tradición y llegó a dominar, según Botta, el 75% del mercado editorial argentino (213). Las casas editoras que desde finales de los años 30 se fundaron en Argentina, gracias al exilio de varios editores españoles que huían del régimen franquista, entre ellas Espasa-Calpe, Losada y Emecé, dieron origen a la llamada “época de oro” —de 1930 a 1959— según de Diego (2010) y el país se convirtió en el principal productor y exportador del libro hispano, llegando a un apogeo sin precedentes con el papel de Sudamericana en los años 60. Con la dictadura “puede advertirse claramente la debacle” (51): el mercado interno no logró recuperarse después de la censura debido a que, una vez reinstaurada la

democracia, el neoliberalismo comenzaba a diezmar las editoriales que buscaban reponerse, además que con la caída del franquismo y el ascenso de las editoras españolas y mexicanas, donde publicaron los autores argentinos más rentables durante el exilio, ganaron mucho terreno. “Una inflación descontrolada; la ausencia de una Ley del Libro que regule y proteja la industria; el alto costo de los créditos que imposibilita la inversión en la modernización de las empresas; el desarrollo de la repografía ilegal; y el elevado precio del papel son las quejas recurrentes en los testimonios de los editores durante aquellos años” (52), resume de Diego. Así en total desamparo, las editoriales argentinas que formaron el canon hispano a ambos lados del océano quedaron a la merced de las nuevas ofertas multinacionales en su mayoría españolas, pero ya en manos de otros emporios editoriales como la misma Bertelsmann —dueña de Random House—. Por otro lado, la italiana Mondadori, que comenzaba a despuntar con títulos de narrativa en español y que compró Grijalbo, fue adherida por Fininvest del empresario multimedia Silvio Berlusconi. Santillana, que se había dedicado a la edición de libros educativos de grandes ventas, se convierte en el principal inversor del diario *El País*, y más tarde el conglomerado multimedia grupo Prisa, que compró Taurus, Alfaguara y Aguilar. Estos bruscos movimientos conformaron los cuatro grupos que controlan el mercado editorial en español: “Planeta (Espasa-Calpe, Destino, Seix Barral, Crítica, Emecé, Ariel, la cadena Casa del Libro), el grupo Prisa-Santillana (Alfaguara, Taurus, Aguilar), el grupo Random-House Mondadori (Plaza & Janés, Lumen, Grijalbo, Sudamericana), y el grupo francés Havas (Alianza, Cátedra, Tecnos, Siruela)” (de Diego 56).

De toda este nuevo orden, Saer coincidió en la estandarización de la literatura que prioriza determinadas ficciones y estructuras y coloca fuera del juego otras formas más

vanguardistas. Pues si algo tienen en común las editoriales transnacionales, es que van en contra de la vanguardia: lo incomprensible no es rentable. Schriffin advierte: “This has necessarily led to a marked conservatism, both aesthetic and political, in what is chosen: a new idea, by definition, has no track record” (107). Para Saer el *market censorship* promueve tres elementos relacionados íntimamente que determinan la creación literaria: en primer lugar la supuesta influencia de los *mass media* en la literatura, la seducción de la intriga y la fantasía. El primero es importante porque exige creer que las tecnologías y los *mass media* influyen en la literatura obligándola a actualizarse, a cambiar su modo de circulación y su concepción, o de otro modo, en un mundo en constante movimiento y avances tecnológicos, correría el riesgo de desaparecer o de perder su dominio sobre la realidad.

En “La literatura y los nuevos lenguajes” Saer evalúa esa interacción entre el quehacer del escritor y la supuesta e inevitable influencia que recibe de la tecnología y del mercado. Para empezar, es necesario reconocer que esta ideología es pretendidamente moderna desde el momento en que los medios masivos surgen gracias a la clase media, una clase con cierta educación que es capaz de consumir información en diferentes formatos, como el cine, los periódicos, las revistas, los noticieros televisivos, entre otros, sin olvidar incluir la literatura desde el momento en que las empresas dueñas de aquellos medios adquieren las editoriales y cambian sus conceptos para convertirlas en productoras de entretenimiento. Los medios masivos por eso se hacen llamar culturales, porque inciden en el estilo de vida de las personas y siendo así, los medios masivos tienen una única tarea: “se limitan a devolver, como en un espejo, la imagen de las clases medias, debidamente retocada” (196-97). En otras palabras, cultivan la identidad de la

clase media con productos que resulten atractivos para su consumo y miman a sus clientes reflejando una imagen condescendiente de ellos mismos, mas esa identidad “debidamente retocada” “constituye, paradójicamente, una especie de ‘alteridad’: únicamente puede reconocerse a sí misma en una imagen que le ha sido suministrada por otros” (196). Por tanto, la principal herramienta de los medios masivos, tal y como los concibe Saer en su momento, es la fantasía (196) y no la razón crítica.

Estas ideas las plantea Saer en 1969. Por tanto varias de ellas podrían ya no corresponder con la situación actual de los medios masivos. Pero esa fecha es relevante debido al desarrollo de las ciencias sociales que apenas comenzaban a estudiar la sociedad de consumo, sobre todo en Latinoamérica, pues no hay que olvidar, una vez más, que esta fecha coincide con el boom latinoamericano. Saer no lo deja pasar y lo advierte: “los escritores que comienzan a escribir en los últimos veinte años, lo hacen en el interior de una cultura de masa que en gran parte ya se ha consolidado” (198). Por tal razón, como ya se expuso líneas más arriba, no es exagerado para él entonces preguntarse si la invención de la literatura latinoamericana moderna —a partir de 1950— es en realidad una invención de los medios masivos.

Lo que intenta el autor argentino en “La literatura y los nuevos lenguajes” es desmitificar el supuesto de que la literatura, adherida a los medios masivos por descontado, en realidad se opone a la fantasía. Gran parte del ensayo da ejemplos de autores que se han confrontado con el reto de la modernidad tecnológica e informativa, empezando con Borges, quien fue crítico de cine, Bioy Casares, Drummond de Andrade, Di Benedetto y otros, llegando a la conclusión siguiente: la modernidad de la literatura no consiste en adaptarse acríticamente a la novedad, en cultivar la identidad de determinado

sector poblacional, muchos menos en alimentar la fantasía: “Una novela plagada de televisores, automóviles, cinematógrafos y aviones a reacción no es necesariamente más moderna que *Zama*, de Antonio Di Benedetto, que transcurre en la última década del siglo XVIII pero que fue escrita alrededor de 1950” (203). Hubo escritores que por el contrario, por querer satisfacer su ambición modernista, adoptaron los nuevos lenguajes, algunos con buenos resultados como Manuel Puig (203), pero otros con resultados trágicos. Tal es el caso de Cabrera Infante cuyos “juegos y combinaciones de palabras, alteración tipográfica y semántica” provocan el tedio “porque la voluntad de vanguardismo no puede imponer formas nuevas a materias que no lo exigen” (213). La literatura no adopta acríticamente las formas que le son impuestas por presiones exteriores más que cuando las considera prudentes y necesarias.

Otra diferencia entre los medios masivos y la literatura es la fantasía como contenido y la intriga como forma. En el caso de la primera, es la aceptación sin cuestionamientos de lo representado debido a que, si los medios masivos reproducen y subliman la identidad de determinado grupo social, entonces el mundo descrito dentro de su ficción encarna los valores en que ese grupo está fundado o de lo contrario nadie consumiría tal ficción. La fantasía no inventa un mundo posible ni cuestiona el mundo visible, sino que reproduce lo que yace en la mitología de las masas: la fantasía mediática es una pornografía imaginaria porque dentro de ella el mundo no es “tal como es” sino “tal como debería ser” (217). El fantaseo es una producción televisiva o filmica de lugares comunes que coarta la imaginación creadora e impone “lo genérico” que “consiste en un escamoteo sistemático de la experiencia”. Como construcción prefabricada, “lo genérico nos mantiene en el limbo sin grietas de los lugares comunes”

(217). Esta idea la redondea Saer en una viñeta de *La narración objeto* titulada “Intriga y comercio”, donde anota que la fantasía, al ser una mercancía, debe cumplir con las “pautas estructurales” de la intriga para que sean consumibles. Se rinde “tributo a la intriga, transformando el material narrativo en simple soporte de una serie de pautas estructurales: suspenso, peripecia (en sentido vulgar y en sentido aristotélico), desenlace” (173). El narrador, al someterse a una estructura rígida que es impuesta desde fuera, “se aniquila” como narrador porque en lugar de escribir se limita a llenar una especie de formulario “para poder vender su narración” (173).

La literatura por tanto debe desestructurar la intriga y la fantasía porque no sigue otras normas que no sean las que el material le exige. Al convertirse en un departamento más de ventas de los medios masivos dueños de las editoriales y por tanto de cierto gusto estandarizado, la literatura debe buscar otros caminos que no sean esos cadáveres estéticos que proliferan. Su terreno, dice en “La literatura y los nuevos lenguajes”, es “lo imaginario —la realidad de lo imaginario—, busca en el mundo de la imaginación las regiones que están entre la fantasía cruda, mecánica (el ‘fantaseo’), y las que desaparecen más allá de las últimas terrazas visibles” (194). La literatura “recomienza continuamente, entera, poniendo en suspenso todos los datos del mundo, sin saber si los recuperará a través de la praxis poética, y en esto se opone fundamentalmente al espíritu de los *mass-media* que parte del falso contexto de un mundo preestablecido y no cuestionado” (217). Y más que ocuparse de la representación de ciertos valores, los cuestiona con la imaginación: “Esa inclusión súbita de lo concreto en el universo encerrado en la complacencia de lo genérico, esa irrupción de la imaginación en el interior del fantaseo, es el fundamento y el fin de la literatura” (218).

Hay que repensar en este sentido esa supuesta influencia de los *mass media* en el arte debido a que la evolución de éste no depende ni de los avances tecnológico-científicos ni de las vanguardias ideológicas. Tampoco es su deber actualizarse conforme la ciencia derriba mitos, porque la literatura trata a la ciencia como un elemento más de la condición humana, jamás como única verdad irreversible. Saer por eso duda mucho de la pretendida influencia de los medios masivos en la literatura, porque sus recursos y fines son completamente contrarios. Por tanto, “Nunca es la literatura la que va hacia los *media* sino al revés; y si va hacia ellos, los considera en tanto que parte del mundo dado, nunca como un lenguaje más vertebrado, prestigioso, y por lo tanto enriquecedor” (215). Al contrario: son los *media* los que se han apropiado de los cadáveres de la literatura: la intriga, el melodrama, el romanticismo (en su carácter más endeble) son el menú diario de su industria. Llevando su argumento a un extremo, Saer asevera que en “la historia de cine argentino, por ejemplo, casi no hay obra digna de mención que no esté basada en alguna novela o en algún cuento de renombre ya afirmado” (209).

Por último, el escritor argentino atribuye a los medios masivos el poder que antes tenía el Estado sobre la literatura: la moldea de acuerdo a sus intereses ideológicos y, por ende, cuando amparan “cierta literatura, en vez de favorecer el desarrollo de nuevas formas, lo retardan”. Tal es el caso de los temas del *boom* latinoamericano que, si bien fueron innovadores en determinado periodo, se multiplicaron y repitieron por varias décadas después gracias al poder de los medios masivos. Como la función de estos es ocuparse de un pasado inamovible y sin posible interpretación, venden la experiencia prefabricada; mientras que la narración, inversamente, es una “valoración perpetua del presente, una búsqueda continua de un *presente nuevo*” (214) para la experiencia humana.



Pero no la representa; la intuye y la inventa. Esto sucede casi exclusivamente con la novela porque no todos los géneros corrieron con la misma suerte; la industria cultural no supo qué hacer con el género que él considera privilegiado por esa razón, que es la poesía “y en especial la poesía lírica”: entre ambos, entre poesía y *mass media*, las relaciones son “casi inexistentes” (215).

### **La literatura como Adorno**

This is not the time for political art, but politics has migrated into the autonomous art, and nowhere more so than where it seems to be political dead.

Theodor W. Adorno, “Commitment” (318)

La mayoría de los estudiosos de Saer reconocen las similitudes que comparte con la estética de Adorno, pero ninguno ha trazado tal paralelismo. El contacto de Saer con la obra de Adorno debió haber sido muy temprano, alrededor de los años 60, debido a que las fechas de sus ensayos anteriormente citados sobre la relación del mercado y la literatura ya denotan la innegable influencia del filósofo alemán. Esta lectura de la Escuela de Frankfurt, haya sido azarosa o programada, podría ser el origen de las ideas tan negativas que Saer sostenía contra todo el ambiente literario latinoamericano de su tiempo porque los filósofos de esa escuela proponían nuevos caminos para el pensamiento de izquierda que se adecuaban a los cambios sociales y económicos de la segunda posguerra. Para Saer, sólo a través de la perspectiva de Adorno es que se puede comprender cómo los escritores del *boom*, en un principio ligados a ideas revolucionarias,

no atisbaron que ellos mismos estaban inmersos en el nuevo juego comercial que manipulaba los gustos literarios.

Argentina fue el primer país latinoamericano en importar los libros de pensadores como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Max Horkheimer, Jürgen Habermas y Herbert Marcuse, por citar a los más destacados. Curiosamente, la relación entre esta escuela y Argentina, en palabras de Saer, se remite a algo más profundo, tal y como asevera en *El río sin orillas*: “La *Escuela de Frankfurt* existió gracias al trigo argentino” (105; cursivas del autor). Félix Weil, nacido argentino e hijo del rico hacendado alemán Hermann Weil que tenía jugosas inversiones en Argentina, estudió y se formó en Alemania. Se relacionó con importantes pensadores de principios de siglo y, entusiasmado por los estudios sociológicos, pidió a su padre financiar el Instituto de Investigación Social, después llamado Escuela de Frankfurt. A pesar de este fuerte vínculo y de pensadores argentinos que introdujeron desde los tempranos años 30 a autores de esa Escuela, su influencia no repercutió sino muy tardíamente. Tal y como lo documenta Luis Ignacio García García, el hecho se debe a un malentendido histórico que es “uno de los episodios más curiosos en la historia editorial argentina en relación al pensamiento de izquierdas: la traducción y publicación, por parte de la expresión cultural de la ‘oligarquía liberal’, de las obras capitales de la escuela de Frankfurt” (133).<sup>36</sup> García se refiere por supuesto al grupo de Sur.

Que las obras de los filósofos germanos hayan sido publicadas por la editorial de Victoria Ocampo conlleva precisamente que su efecto fuera mínimo, sobre todo porque,

---

<sup>36</sup> Como es de apreciarse, la grafía cambia de autor a autor cuando se habla de la Escuela de Frankfurt. Aquí se utiliza la sugerida por el diccionario de la *RAE*, excepto en el caso de citas textuales de otros autores.

explica García García, “coincide con el periodo de decadencia de la revista” (135), es decir a finales de los años 60. Para esta época los integrantes de *Sur* ya habían dado lo mejor de sí y se habían anquilosado porque su postura ya no correspondía con los debates intelectuales del momento (recuérdese que Saer propone esas fechas como la peor etapa de Borges). De hecho, la colección especial dedicada a la filosofía alemana contemporánea, “Estudios Alemanes”, fue una “estrategia fallida de renovación de una revista que sabía que marchaba hacia su obsolescencia epocal” (136). De hecho, la idea de la colección no provino de ningún veterano de *Sur*, sino de Ernesto Garzón Valdés, cordobés y diplomático interesado en las ciencias sociales, y el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, también diplomático. Ambos radicaban en Alemania y sugirieron a H. A. Murena, ligado entonces a la revista, la traducción de los libros (García García 136-37). Además del poco interés ideológico por parte de la directiva editorial, el pobre impacto de la colección alemana se debía también a la crisis comercial que atravesaba la revista. La colección fue financiada y comprada por Inter Naciones, una dependencia de relaciones exteriores del gobierno alemán, por lo que *Sur* no se preocupaba realmente por la distribución de los libros.

Esto retardó el recibimiento de la Escuela de Frankfurt porque los intelectuales activos durante la época no la leyeron a través de *Sur* según el testimonio de Gastón Valdés recogido por García García: “El que la generación de izquierda de Beatriz Sarlo no leyera las traducciones de *Sur* es algo lamentable pero no sorprendente” (139). La misma Sarlo reconoce este hecho en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, donde dice que su generación conoció a Adorno y compañía gracias a las traducciones de Taurus de España. Esos libros, dice Sarlo, “pertenecían a un espacio no estimado por el público de

izquierda” y “remitían a un mundo muy diferente al de los jóvenes de izquierda” (150, citado por García). En el caso de Juan José Saer esta hipótesis es poco probable debido a que los ensayos donde habla sobre industria cultural y literatura datan de finales de los años 60, cuando Sur publicó *Filosofía de la nueva música* de Adorno en 1966, *Ensayos escogidos* de Benjamin en 1967 y *Dialéctica del iluminismo* de Adorno y Horkheimer en 1970. Para esa fecha, el argumento de Saer sobre la poesía y el mercado hacen referencia a uno de los ensayos más importantes de Adorno: “On Lyric Poetry and Society”, originalmente de 1957 pero publicado en sus *Notes to Literature* en 1958.<sup>37</sup>

Para Adorno y Saer la poesía (lírica) solamente puede llegar a ser universal en la medida en que expresa la individualidad, cuando se separa del murmullo masificado de la *fantasía*. Desde este primer punto, tanto Adorno como Saer se oponen a Sartre, quien le negó todo propósito social a la poesía a favor de la novela. Pero, ¿cómo puede ser universal la expresión de la individualidad? ¿Cómo la sintaxis de la “lengua privada” se introduce en la norma del lenguaje social? Como explicó Saer al hablar de la narración, porque nos libera del lenguaje administrado y por lo tanto apunta a la liberación ideológica de la sociedad; lo universal es individual: no expresa un recóndito y oscuro deseo, no alimenta una sublimación interrumpida, sino que, al apelar al valor del individuo como sujeto indivisible, lo aterriza en su circunstancia interna, es decir su humanidad. Dice Adorno, “Its universality is no *volunté de tous*” (38) y, a pesar de esto, “the universality of the lyric’s substance, however, is social in nature” (38). Como atenta contra una voluntad masiva, devela la ideología oculta en esa voluntad, o sea la

---

<sup>37</sup> Citas de la edición de Columbia UP (1991) editada por Rolf Tiedemann y traducida por Shierry Weber Nichol森.

manipulación de la que en el mundo moderno la sociedad está inmersa.<sup>38</sup> La ideología es parasitaria porque se hospeda en la inherencia ficticia y falsa del arte: toma como verdad aquello que le conviene para nutrir su mentira o fantasía. Por eso, la grandeza de la poesía y el arte “consists solely in the fact that they give voice to what ideology hides (39).

La poesía descubre “how the entirety of society, conceived as an internally contradictory unity, is manifested in the work of art, in what way the work of art remains subject to society and in what way it transcends it” (39). La obra de arte no resume los deseos ideológicos de la sociedad, sino que la muestra como contradictorias y las cuestiona. Es una resistencia porque, al regirse por leyes internas propias, se niega a funcionar de acuerdo a una demanda externa tanto de ideología como de mercado: “is a form of reaction to the reification of the world, to the domination of human beings by commodities that has developed since the beginning of the modern era, since the industrial revolution became the dominant force of life” (40). Por rehusarse a participar en el mundo, no importa si a favor o en contra de él, la poesía es eminentemente social y sobre todo política. La frase “una literatura sin atributos” de Saer puede entenderse bajo lo que Adorno llamó la cualidad “no participativa” del arte a finales de los años 20 y principios de los 30, cuando rompe con las ideas de Lukács, quien ofrenda su apoyo al partido bolchevique aunque esto represente un detrimento de su libertad intelectual. En esa encrucijada, similar a la de Saer en los años 70, Adorno se niega a participar por un lado con una ideología capitalista y por otro con una ideología socialista que en su

---

<sup>38</sup> Si Saer llamó fantasía a la manipulación de los medios masivos, Adorno le llamará ideología: la fantasía es creer que no hay un objetivo ideológico detrás de una verdad aceptada como universal en cierto sector social. Véase el capítulo cuatro, “Culture as Manipulation; Culture as Redemption” del libro de Martin Jay (1984).

principio le ofreció esperanza, pero que luego, con la radicalización del partido bolchevique y su inclinación fascista (Buck-Morss 31-31).

Esta misma lógica de la poesía como renuncia de la sociedad es la que Saer intentó demarcar pero en el plano narrativo cuando habla de las fronteras entre la ficción y la verdad, en donde la primera, desde el punto de vista ideológico, es reducida al rubro fantástico, mientras que la verdad, lo real, lo que toda masa social asiente y valora como suyo se enarbola como lo oficializado. De nuevo, si Adorno llama a esto ideología, Saer una “fantasía moral”. La ficción no reclama una validación ni un consenso, es refractaria de la verdad porque no exige ser creída: “sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la experimentación novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata” (12). Es necesario volver al ejemplo que propone Saer, que es Umberto Eco: con él, dice sarcásticamente, las amas de casa y los ejecutivos “del mundo entero han comprendido que no corren ningún peligro: el hombre es medievalista, semiólogo, profesor, versado en lógica, en informática, en filología” (14), por lo tanto todo lo que Eco escribe se sabe que está avalado por la erudición, es decir, es una intriga de la falsedad, “construido con ingeniosidad gracias a un *ars combinatoria*” (14) que exige una lectura del confort. Pero esto no quiere decir que la ficción esté más emparentada con lo falso que con la verdad, admite Saer, sino que al incorporar lo falso la ficción mina la construcción propia de la verdad. O en palabras de Adorno, descubre lo que la ideología oculta. La ficción y la narración no tienen nada que ver ni con uno ni con otro, no es falsa ni es verdadera, sólo es imaginaria.

Los intentos de Saer por definir la narración hacen eco de la poesía: él quería un narración lírica, no en el sentido del lirismo sino adorniano, que no participará del mundo más que rechazándolo. Su programa narrativo puede explicarse con este argumento cuando dice, en el *Diálogo* con Piglia, que uno de sus viejos proyectos “data de mi primera juventud y es el de escribir una novela en verso” (12). No obstante, este proyecto se le anticipa como una contradicción: “¿Para qué hacerlo si tengo que inventar un sistema extra-poético que lo sostenga o tenga la incandescencia poética que yo pueda incorporar, si sabemos que lo primero que va a perder va a ser vigencia?” (12). Lo que ha intentado es mezclarlos en términos de composición como con “repeticiones, construcción rítmica y producción de versos en los textos de prosa, búsqueda (por momentos) de nudos en los cuales el nivel denotativo persiste” (13). Tal es el ejemplo de *Glosa*, título que proviene de una forma poética y musical y donde la historia pareciera una variación/comentario de cinco versos: “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”. Algunos otros ejemplos son los textos de *La mayor*, composiciones en prosa que se acercan precisamente a la poesía en prosa por la repetición, el ritmo y la variación, pero sin perder el hilo narrativo de una historia. Mientras la poesía condensa, la narrativa distribuye, pero Saer quería hacer lo contrario: “invertir los términos y hacer un trabajo de distribución en la poesía y de condensación en la prosa” (82). En ese libro las formas se desvanecen debido a que el “trabajo poético y el trabajo en prosa es lo mismo” (81) y la arriesgada propuesta, como dice Sergio Delgado (2010), si la tomamos literalmente “lo que Saer abandona entonces no es la poesía sino la escritura del poema como forma” (702). El único libro de poesía que Saer escribió se titula paradójicamente *El arte de narrar*,

primero publicado en 1977 —época en que escribe *Glosa* y *La mayor*— y ampliado en varias ediciones con poemas inéditos hasta el año 2000. En esos poemas Saer echa mano de recursos narrativos como el diálogo, la descripción, argumento y el narrador. No obstante, estos poemas no representan realmente lo más innovador en la obra saerina.

El ‘yo’ de la poesía lírica, continúa Adorno, es totalmente opuesto a lo colectivo y a lo objetivo, de aquí que este elemento no social sea su aspecto más social. Sólo así se puede entender —en el capítulo segundo— que la poesía nos desprenda de la historia: por ella el individuo se extrae del mundo administrado, del lenguaje comunitario y de lo real —este concepto puede ser entendido como un sinónimo de la fantasía—. En la medida en que el poeta se sumerge en el lenguaje, cuando lo explora hasta el límite, concilia los órdenes objetivo y subjetivo, y por esto, señala el alemán, “the highest lyric works are those in which the subject, with no remaining trace of mere matter, sounds forth in language until language itself acquires a voice” (43). La poesía es el corazón de la sintaxis social cuanto más ríspida es su interferencia en los *mass media*, “when it communicates nothing, when, instead, the subject whose expression is successful reaches an accord with language itself, with the inherent tendency of language” (43). Este despojo de la subjetividad por parte de poeta no sacrifica el ser, no lo violenta ni resquebraja en ningún momento, sino que significa una reconciliación con un lenguaje escamoteado e ideologizado —Saer exigirá, en esta misma línea, una literatura sin atributos—, que le robaba el fuego estético y lo suplantaba con el fantaseo: “language itself speaks only when it speaks not as something alien to the subject but as the subject’s own voice” (44).



Asimismo, Adorno concebía el arte como totalmente independiente de cualquier tecnología, un ente virginal de cualquier contaminación mediática. Para él como para Saer, la industria cultural se apodera de los cadáveres del arte porque, como su plataforma es la fantasía y no la imaginación, es decir trabaja a partir de constructos reconocibles, vulgariza y ensalza determinadas formas en detrimento de otras. La tragedia, por ejemplo, es reducida a un castigo por falta de cooperación moral y ruptura social, mientras que en la antigüedad consistía en la rebeldía individual contra el destino mítico. Horkheimer y Adorno al unísono en *Dialectic of Enlightenment*: “The morality of mass culture is the cheap form of yesterday’s children’s books” (152). La autonomía que Adorno exigía del arte no tiene nada que ver con un elitismo intelectual ni burgués, porque al apelar a esos campos se reproduce lo mismo que se critica. La autonomía del arte radica en su calidad de objeto, pero no de consumo, sino técnico, o lo que Saer llamó la narración-objeto. Si bien la industria cultural y el arte comparten una técnica (la narratividad, el diálogo), difieren de su finalidad: mientras uno “is concerned with the internal organization of the object itself, with its inner logic”, el otro se preocupa por la reproducción mecánica y su falta de originalidad, por lo que su producto u objeto no obedece a una organización interna, sino a una demanda externa.

En “La narración-objeto” el autor argentino hace eco de las palabras de Adorno al decir que la narración es un objeto autónomo, “un fin en sí de cuya sola realidad como objeto debemos extraer todo su sentido” (24). Para rechazar la idea de una obra como producto de una sociedad, sometido a lo social como único fin representativo, Saer y Adorno apelan a la obra de arte como un objeto que es, sí, resultado de un conocimiento, pero al mismo tiempo generadora de conocimiento. “El conocimiento de las obras de

arte”, comenta Ulrich Plass en su estudio sobre *Notes to Literature*, es un doble genitivo: “On the one hand, the artwork is something to know (objective genitive); on the other hand, the artwork, as Adorno puts it, ‘participates’ in knowledge (subjective genitive)” (50). Las obras de arte no son meros objetos para conocer, también son objetos que producen conocimiento, *entidades que saben*. Esto explica mucho de lo que Saer propone sobre la narración debido a que, como es un objeto en el mundo, ayuda a construir o a deconstruir una realidad que antes de ella se tenía por verdad —la ideología—. En el último párrafo de “La narración-objeto” detalla con mayor medida este atributo de las obras: “Cobran la misma autonomía que los demás objetos del mundo y algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas, no se limitan a reflejar ese mundo: lo contienen y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde, aparte de la postulación autoritaria de un supuesto universo dotado de tal o cual sentido inequívoco, no había en realidad nada” (29).

Otro punto en el que coinciden Adorno y Saer es en su concepción de la novela, pero aquí es preciso marcar una distinción: mientras Saer disputó las ideas sartreanas de la literatura en los años 60 y 70, Adorno asimismo participó en una disputa similar en los años 20 y las décadas posteriores: en un principio en el debate del naturalismo contra el modernismo (expresionismo) alemán; después, tal vez de más repercusión, en el debate entre realismo y vanguardia, donde Adorno confronta a Lukács, representante de la escuela realista y que en cierta medida plantea los primeros atisbos de una literatura comprometida en el sentido sartreano. De hecho las *Notes to Literature*, tan cercanas a los ensayos de Saer, resumen y representan el debate con Lukács. Mientras este último favorece la literatura que le hable al proletariado, Adorno aboga por una donde

predomine lo subjetivo, pero no de forma trascendental, porque, advierte, los sujetos cambian con la historia y a final de cuentas la subjetividad es una construcción social. Solo hay que recitar las palabras de Saer para compendiarlo: hay tantos realismos como sujetos. Adorno lo percibía en obras como las de Kafka y Beckett tal y como lo explica la filósofa Gillian Rose: “Beckett avoided the aporia of expressionism, as for example, in Kafka’s writing, of using language (meaning) to present absolute subjectivity and thereby transcending pure subjectivity, and the aporia of existentialism as, for example, in Sartre’s writing, of using language (meaning) to establish that there is no meaning and therefore reinstating the meaning discounted” (167).<sup>39</sup>

Saer retomó de Adorno la concepción de la novela como un cadáver de la literatura y, sobre todo, como un efecto falso de su artificio: después de la novela, cuya cruz es el realismo, la literatura ya no tiene como obligación representar una realidad preverbal. Adorno lo dijo en su ensayo acerca de “The Position of the Narrator in the Contemporary Novel” (incluido en el mismo volumen de *Notes*) donde remarca cierta paradoja: “it is no longer possible to tell a story, but the form of the novel requires narration” (30). La novela fue la forma predilecta de la burguesía del siglo XIX y por esa misma razón se ha tornado cuestionable su dominio sobre lo real, sobre todo en un mundo donde la tecnología ha trastocado la percepción de la realidad. Adorno pone de ejemplo la manera en que la fotografía afectó la pintura y la puso en crisis en un principio, pero en vez de sacarla del juego confirmó la independencia de sus deberes representativos; de la misma manera “the novel has lost them to reportaje and the media

---

<sup>39</sup> Para un recuento del debate entre realismo y vanguardia entre Lukács, Adorno, Benjamin y Brecht, quienes tomaron parte, consúltese el capítulo de Gillian Rose “The Dispute over Modernism”. Más adelante se abordan las diferencias entre Sartre y Adorno y cómo influyó esto en Saer y su contexto.

of the culture industry, especially film” (31). Por tal razón, la novela debe, si quiere restablecer su dominio sobre lo real, concentrarse en lo que esos medios no pueden transmitir.

Para lograrlo, la novela (Adorno la siguió llamando así) debe reconocer lo mismo que Saer advirtió: su uso de la prosa. Pero lo que Adorno sugiere es seguir el camino de Joyce: rebelarse contra el realismo y lo discursivo del lenguaje (31) y, todavía más importante, seguir el mismo camino de la poesía, que es volverse lírica en el sentido de la individuación, o lo que Saer llamó “lengua privada”. “Apart from any message with ideological content, the narrator’s implicit claim that the course of the world is still one of individuation, that the individual with his impulses and his feelings is still the equal of fate, the the inner person is still directly capable of something, is ideological in itself” (31). Por tanto, si la novela quiere ser fiel a la realidad debe renunciar a su realismo porque éste es una construcción ideológica —este comentario va contra Lukács y su idea de un realismo programático, por supuesto—. El realismo no se reproduce, sino que se produce; es un efecto, dentro de la narración, poético.

El gusto de Adorno por la vanguardia en detrimento del realismo hace eco del gusto de Saer por la vanguardia que el consideraba más prometedora en cuanto a la novela que es el *nouveau roman*. Sólo así se entiende que Saer haya encontrado en ambos, en el filósofo y la corriente francesa, una especie de reflejo que confirmaba sus búsquedas estéticas. A pesar que la novela latinoamericana vivió una vanguardia encabezada por autores como Vargas Llosa o Carlos Fuentes, para Saer ellos no fueron más allá sino que, en vez de vanguardia, fueron moda. Ambos conceptos no deben confundirse. Esta confusión fue generada según Saer por la industria cultural y sus

ideologías: ya no se trata más un arte de élite, de iniciados ni de elegidos, sino un arte pretendidamente democrático que tuvo como consecuencia la pasividad del espectador o lector. En varios ensayos Saer sostuvo su crítica siempre apoyándose en Adorno y Horkheimer, por ejemplo en “Tradición y cambio en el Río de la Plata” (99): “Las muchedumbres en las puertas de los museos no demuestran la tan deseable democratización de arte que, dicho sea de paso, para muchos grandes artistas sería una aberración, sino el triunfo del *marketing* que, como en otros aspectos de la actividad humana, la religión o el humanitarismo por ejemplo, ha ganado la esfera de la cultura”. Más que otorgarle un papel de crítico, la industria cultural convierte al espectador en un consumidor: ya no un ente individual con postura subversiva; no un diálogo entre el ser y la obra, sino una expectación dirigida. A las masas se les vende lo que ellos son, su imagen devuelta como algo sublimado. Siendo así, en una entrevista con Daniel Link, Saer propone de ahora en adelante saber diferenciar entre “cliente” y “lector” (109; citado por Domenella).

El ensayo inaugural de *Trabajos*, “Posmodernos y afines”, es el más denotativo en este sentido porque ahí Saer, además de confirmar su posición, se arriesga a exponer otro argumento: la industria cultural tiene como cómplice al posmodernismo. El posmodernismo significa, en cuanto al arte, una sola cosa: “la muerte de las vanguardias” (9). Dentro del posmodernismo, la vanguardia representa un elitismo intelectual que se opone a la “supuesta diversidad cultural, representativa del auténtico gusto de las masas” (9). En palabras sencillas, la vanguardia no es redituable dentro de una sociedad tal y como la concibe el posmodernismo, equitativamente plural, multicultural, diversa y liberal: la vanguardia va contra estos valores esenciales de los individuos modernos que

tienen derecho a consumir toda una variedad de opciones. Siendo la vanguardia un concepto artístico comprometido con su forma y evolución, se le encara con argumentos políticos, éticos y culturales: “a la tiranía irrazonable de las vanguardias, opone el *democratismo* posmoderno” (10; cursivas del autor). Bajo esta lupa, ironiza Saer, Isabel Allende y Juan Carlos Onetti son *igualmente* novelistas. En esta sociedad democratizada se pretende que “hoy en día nuestra sociedad encarna el mejor de los mundos posibles” (11) ya que hay cabida para todos siempre y cuando se pague el boleto de entrada.

La industria cultural ha homogenizado y arrogado la cultura popular o el folklore de la misma manera que la considerada alta cultura (véase cómo se apropia de los cadáveres del arte) para convertirlos en mercancía de consumo. Deborah Cook comenta al respecto, siguiendo el pensamiento de Adorno: “the culture industry is geared to profit-making, controlled by centralized interlocking incorporations, and staffed with marketing and financial experts, writers, actors, musicians, and other creative talent” (x). Saer por su lado completa la idea con lo siguiente:

La tendencia posmoderna es un epifenómeno de la ideología ultraliberal, que a mediados de los años setenta subvencionó a ciertos historiadores para incitarlos a denigrar la Revolución Francesa o los movimientos tercermundistas, que no por haberse extraviado en estrategias equivocadas dejan de tener razón, como está poniéndolo otra vez en evidencia la así llamada mundialización, de la que Argentina podría ser uno de los más tristes ejemplos. Los ideólogos del ultraliberalismo pretendieron durante algunos años que habíamos llegado al fin de la historia. El *democratismo* posmoderno es la expresión de esa ideología trasladada a la cultura. (11)

El ultraliberalismo, como lo llama, en lugar de representar los derechos de multidiversidad que tanto defiende, “se contenta con reivindicar las más blandas y vagas categorías del consenso” (11) porque las invita a formar parte de su línea oficial, no adopta leyes que no sirvan a su propósito. Un ejemplo de ello es precisamente el mercado editorial en manos de unas pocas empresas y conglomerados internacionales que cooptan y por tanto vetan esa diversidad cultural. El artista en este contexto se convierte en “pequeño empresario” cuya tarea es suplir la imagen anhelada: “si tomamos como ejemplo la literatura, los novelistas ya no necesitan buscar nuevos caminos formales o una visión inédita del mundo para ejercer su arte, sino que les basta con limitarse a reproducir la ideología, los valores, la situación social, étnica, o cultural de su público” (12). Las vanguardias ligadas al desafío de esos valores por ofrecer un arte no consensual, por esa razón, fueron las primeras en desaparecer. En el posmodernismo ya no se encuentran movimientos ni corrientes estéticas agrupadas “en torno a una filosofía o a una estética, como el romanticismo, el expresionismo, el surrealismo” (12), sino que ahora, quien está agrupado, es el público y su gusto. Los escritores ya no son experimentadores, sino profesionales de un género: policiaco, erótico, *thiller*, fantástico, *suspense*, novela rosa, realismo mágico, etc.

A final de cuentas, lo que Adorno y Saer intentaron decir en su tiempo fue que el arte o la obra literaria, en lugar de participar en los consensos sociales, denuncia las contradicciones de la sociedad. Si por un lado Adorno rechazó el realismo, se confrontó con Lukács e incluso con Benjamin, quien fue un optimista de la relación entre arte y proletariado, y se puso a favor de una vanguardia como la de Kafka, Schoenberg o Beckett, Saer por otro lado rechazó el *boom* y la novela, renegó del nacionalismo, del

latinoamericanismo y del compromiso. Cada uno formuló en su campo una crítica incesante de su contexto porque no estaban en contra ni a favor de una cierta ideología, sino que gracias a su obra advirtieron sobre el uso del arte en cualquier ideología. El fascismo, el antisemitismo y el comunismo en el caso de Adorno y la dictadura, el nacionalismo y la violencia en Saer son contextos un tanto disímiles, pero convergen en una misma cosa: la utilización del arte por parte de ambos bandos. La vanguardia no es rechazada solamente por la sociedad posmoderna capitalista. También fue perseguida y censurada en otros contextos como el fascismo socialista o capitalista por no seguir una línea oficialista. Por tanto, Saer y Adorno se entiende que hayan sido partidarios de un arte donde lo individual sea lo primordial. En “Posmodernos y afines” Saer lo resume así: “el estalinismo, el capitalismo y el nazismo aportaron en su momento su colaboración a la condena de las vanguardias. También esas ideologías pretendieron encarnar el gusto de una mayoría —proletariado, pueblo alemán, público— y decretaron abolidas la experimentación, las búsquedas formales, la libertad de pensamiento estética, filosófica y política, si esa libertad no coincidía con los designios de hegemonía que los estados que encarnan esas ideologías se habían propuesto” (13).

No obstante, Saer creía que el ejercicio literario, desapegado de las ideologías, estaba ligado a ellas indefectiblemente. Negarlo hubiera sido ingenuo de su parte. Lo interesante de su propuesta es que utiliza a uno de los paladines de la literatura comprometida para formular su teoría de la praxis poética, un concepto relacionado con todo lo expuesto anteriormente, pero que es necesario explorar debido a los descubrimientos que ofrece.



## Sartre y la praxis poética

Si es inimaginable es inexistente.  
Saer

Las relaciones de Sartre y Adorno podrían pensarse como contradictorias porque representan dos formas de concebir el arte, donde en el primero tiene una tarea social claramente denotativa y presencial, mientras que en el segundo, como se expuso, una negación total de lo social en el arte. Aunque la situación que ambos filósofos vivieron fueron distintas en el sentido biográfico, Adorno dedicó un ensayo al compromiso *à la* Sartre en 1962, justo cuando la comunidad latinoamericana debatía la obra del francés. Por supuesto, es poco probable que ese texto, titulado “Commitment”,<sup>40</sup> haya sido conocido por los escritores latinoamericanos inmediatamente, pero lo relevante de ese ensayo es que Adorno esgrime una crítica del pensamiento sartreano que se acerca mucho a la lectura que hace Saer más tarde en un breve texto para *Punto de Vista*. Adorno sin embargo, en las palabras del argentino, comete un error al dividir la obra de Sartre en dos, en filosofía y literatura.

Para Adorno, la filosofía de Sartre no está a la altura de su obra literaria: mientras su teatro revela la verdadera esclavitud del ser humano en toda su crueldad, su filosofía ensalza una libertad inexistente: “it raises the inevitable”, dice Adorno citado por David Sherman, “the sheer existence of men, to the status of a mentality in which the individual is to choose, without his choice being determined by any reason, and without there really being another choice” (76-77). En “Commitment”, lo repetirá con otras palabras: “Sartre’s theatre of ideas sabotages the aims of his categories” (304). Adorno reconoce la

---

<sup>40</sup> Incluido en el volumen consultado: *The Essential Frankfurt School Reader* (1993).

independencia de las obras de Sartre porque funcionan sin una teoría que las valide y, por eso mismo, como hará eco Saer: “The content of his art becomes philosophy as with no other writer except Schiller” (305). No le parece raro que debido a esta mezcla de filosofía y literatura tan bien fundamentada la industria cultural lo haya aceptado tan bien, pero por esto mismo, al promocionar sus obras más controvertidas, olvida algunas de sus mejores piezas como *Les Jeux son faits* (1947) o *Les Mains sales* (1948). Hasta cierto punto, Adorno compara a Sartre con Brecht, sin embargo considera al dramaturgo alemán como un artista muy por encima del primero. Por último, Adorno vuelve sobre su idea de la autonomía del arte, porque sólo a través de esa autonomía el arte es capaz de alcanzar su grado más subversivo. Al no ser un éxito editorial y al negarse a cumplir con ciertos requisitos, lo político pasar a ser inevitablemente a ser una característica de la obra. Así, los textos literarios donde menos se percibe lo político en realidad son las más comprometidas; de aquí sale una famosa frase de Adorno: “This is not the time for political art, but politics has migrated into the autonomous art, and nowhere more so than where it seems to be political dead” (318).<sup>41</sup>

La recepción de Sartre en Latinoamérica y en Argentina está mejor documentada que la de Adorno porque aquel tuvo una relación más cercana con la intelectualidad latinoamericana y estaba al tanto de los acontecimientos políticos en el continente, sobre todo en Cuba, país que visitó dos veces el año de 1960, cuando la revolución todavía tenía el apoyo intelectual unánime (Cruz 142). En Argentina, al igual que con la Escuela de Frankfurt, el grupo Sur fue quien introdujo al pensador francés: publicó en el

---

<sup>41</sup> Sherman ofrece un detallado estudio sobre las diferencias y similitudes entre la filosofía de ambos pensadores; véase *Sartre and Adorno. The Dialectics of Subjectivity* (2007).

temprano año 1939 un cuento de él, en 1946 el texto “Retrato antisemita” y en 1947 editó *El existencialismo es un humanismo*. García García lo resume con estas palabras: “Sartre estaba en Sur una década antes de que se comenzara a formar el famoso trío sartreano de Sebrelí, Correas y Masotta” (142). Pero de la misma forma que con la escuela alemana, en opinión del estudioso de la revista John King, Sartre —y Gramsci— “tendrían que escapar de las páginas de *Sur* antes de que su importancia particular pudiese ser comprendida en Argentina” (citado por García García 143). Con la siguiente generación que es la de *Contorno* es cuando Sartre realmente tiene una presencia indiscutible en el país, especialmente en cuanto a la literatura porque coincide con la traducción de Aurora Bernárdez —esposa de Cortázar en ese entonces— de *¿Qué es la literatura?*, publicada por Losada en 1950.

Los debates propuestos por *Contorno* sobre el compromiso del escritor y por consiguiente su transformación en intelectual, pasaron a la siguiente generación, que es la del *boom* latinoamericano en una época álgida como lo fue la Revolución Cubana. Claudia Gilman detalla que es necesario entender la diferencia entre escritor e intelectual, entendido este último, en palabras sartreanas, como un escritor con presencia pública y política en la sociedad. Gilman cita a Edgar Morin, quien lo define sucinta y claramente así: “El escritor que escribe una novela es un escritor, pero si habla de la tortura en Argelia es un intelectual” (69). Transformarse en intelectual era la tarea de todo los escritores porque los *comprometía* con su contexto a la vez que les permitía “una participación en la política sin abandonar el propio campo” (72). Y la teoría de Sartre expuesta en *¿Qué es la literatura?* ofrecía hasta cierto punto un método para llevar a cabo esa transformación.

Es posible que Juan José Saer haya tenido sus primeros acercamientos a la obra de Sartre precisamente en la misma época que los de *Contorno*, pero sabemos que los caminos elegidos entre ese grupo y el santafesino fueron totalmente diferentes. El Sartre de Saer es menos politizado y no se limita a un solo libro sino a toda su obra, desde los comienzos fenomenológicos hasta los estudios sobre la imaginación. Sin Sartre, el concepto de “praxis poética” de Saer no hubiera sido posible. Aunque no teoriza sobre él ni lo aborda profundamente de la misma forma que lo hace con la narración, la praxis poética se define sencillamente como el ejercicio de una literatura sin atributos. La literatura, sin necesidad de pronunciarse abiertamente por una causa, es una praxis en sí misma, pues sea conservadora o liberal, su entramado político está dado por descontado. Esta fue la lección que Saer aprendió de Adorno, pero sin Sartre de por medio no hubiera sido posible: Saer intentó hacer de la narración una verdadera praxis política.

En este sentido, el Jean-Paul Sartre de Saer es más complejo y no reducido a una sola idea. Si se compara la influencia que el filósofo tuvo en un autor paradigmático del *boom* como Vargas Llosa y Saer los resultados son muy distintos. Al principio Vargas Llosa, como muchos de sus contemporáneos, tenía fe en el compromiso, pero los desencuentros con Cuba y las aseveraciones de Sartre en contra de la literatura, orillaron al peruano a alejarse del compromiso. Vargas Llosa, comenta Oviedo, tenía un conflicto para conciliar la escritura literaria con el compromiso: “el problema era cómo ser un escritor comprometido sin renunciar a su ideal supremo de la ‘objetividad artística’” (86). Esta dicotomía estaba representada por Albert Camus y Sartre respectivamente, siendo el primero un escritor y no un pensador, un artista y no un filósofo (Vargas Llosa 16). El problema surgió, comenta Oviedo, cuando Sartre pidió a los escritores de países

subdesarrollados que renunciaran a la literatura porque ésta no tenía ningún propósito en una sociedad hambrienta. La famosa frase de Sartre: “He visto morir de hambre a unos niños. Frente a un niño que se muere, *La náusea* es algo sin valor” (Oviedo 90). Vargas Llosa no aceptó esta premisa, sino que vio en la literatura una forma de combate, no al servicio de una ideología como la del socialismo (en ese momento ya había roto con Cuba), sino de la libertad.

A fin de cuentas, lo que sugiere el escritor peruano es, y aquí estriba su error según el ejemplo de Saer basado en Eco y Solienitsin,<sup>42</sup> renunciar a una ideología a favor de otra. Lo que Vargas Llosa pretende es calificar a una de fascista y a otra de libertaria al enarbolar la creación como un acto neutro de la ideología. Su activismo intelectual, “sin dejar de ser intenso, fue dando paso a una preocupación paralela por afirmar otra cuestión esencial: la de la irrestricta libertad que la creación literaria demanda para ser auténtica” (Oviedo 91). Esto es lo que Saer llama ultraliberalismo: un arte supuestamente despojado de propósitos políticos que en realidad, según Adorno, resultan verdaderos militantes. En este sentido, el argentino se adelanta un paso a su homólogo peruano, pues supo ver, gracias a la lectura de Adorno y demás pensadores alemanes, que el mundo se inclinaba hacia una supuesta libertad que fue avalada por la industria cultural, los medios masivos y el posmodernismo. Así, al rechazar a Sartre Vargas Llosa sólo realiza un simple trámite que se entiende con la siguiente ironía de María Pilar Serrano, esposa de José Donoso, sobre el año 1971, es decir el año del “caso Padilla” que terminó por arruinar las relaciones entre Cuba y los escritores: “Se fundó *Libre* y Mario Vargas Llosa cambió de peinado” (113; Gilman 280). *Libre* es la revista fundada por Juan Goytisolo y

---

<sup>42</sup> Véase el texto dedicado a Solienitsin, incluido también en *Contra viento y marea*, donde Vargas Llosa defiende al escritor ruso del régimen de la URSS.

donde Vargas Llosa tuvo un papel prominente junto a otros autores tales como José Donoso, Enrique Lihn, Octavio Paz y Carlos Fuentes (Gilman 279-306). *Libre* fue una contrapropuesta de la revista *Casa de las Américas* y, que en última instancia, representaban en el caso de la última a una literatura facturada por el Estado y en el de la primera una literatura financiada por el mercado. Podrían parecer totalmente disímiles porque promueven dos tipos de escritura, mas en realidad lo que hacen es recurrir a dos tipos de restricciones, una con el fascismo y la otra con el mercado (*market censorship*).

En cambio, para Saer las particiones ideológicas de Sartre, decidir entre el escritor o el filósofo, entre el ideólogo o el libertario, no aportan nada a su obra. En un ensayo para *Punto de Vista* de 1980, año de la muerte del filósofo, arremete “contra entusiastas y detractores” de Sartre. Ambos, dice, cometen el mismo error: los primeros son “los adeptos a los escritos cuyo texto mayor sería *Qué es la literatura* [sic]” (11), o sea los que creían en el compromiso y el papel del intelectual en la política y en una “estética voluntarista que, una vez aprendida de memoria, serviría para edificar un discurso transparente sobre la realidad” (11); los detractores por otro lado, “basándose en los mismo textos pero valorando negativamente sus obras literarias por considerarlas como subproductos de la teoría” en pos de una literatura más compleja y contradictoria. Lo que ignoran es que ambos bandos, tomando como pretexto a Sartre, en realidad tienen “*la misma concepción de la literatura*” (11, cursivas del autor): la fetichización. Mientras los entusiastas justifican sus “simplificaciones ideológicas” con Sartre, para los detractores el arte es una ambigüedad que no vale la pena comprometer, es decir, toman a la literatura como chivo expiatorio de una u otra postura.

La obra de Sartre por el contrario sobrepasa ambas cosas porque tanto su filosofía como literatura guardan cierta independencia una de otra. Saer restablece, al igual que Adorno, a Sartre como autor y como pensador y “podemos decir que Sartre es también un filósofo poeta” porque aunque su filosofía “pierda vigencia alguna vez, la intensidad de su escritura le asegura desde ya su perennidad” (12). Su teoría del compromiso atentó contra “el confort intelectual de su tiempo” y exigía “un rigor metodológico infinitamente elaborado que se adecúe a la complejidad de lo real” (12). No es una teoría que ostentara una certidumbre que convierte al escritor no en “un tenor que vocaliza generalidades en un escenario bien iluminado, sino un hombre semiciego que trata de ver claro en la negrura” (12). En este punto Saer anota algo cierto debido a que podría hablarse de una teoría literaria en el pensamiento de Jean-Paul Sartre, pero comprobarlo requiere un proyecto de tesis engorroso por dos razones: la primera, su obra crítica está plagada de contradicciones, de remiendos y de adjudicaciones que difícilmente, agrupadas en una masa de sentido, formularían un teoría debido a que no hay un método y, si lo hay, es porque su crítica parece más un ejemplo de su filosofía que un ejercicio literario; la segunda razón, de mucho más peso, es que se mermaría la evolución intelectual de Sartre en un nivel personal. Él se moldeó con el tiempo histórico que vivió. No es lo mismo *Qu'est-ce que la littérature?* (1947)<sup>43</sup> a *L'Idiot de la famille* (1971, tomo 1; 1972 tomo 2), su estudio acerca de Flaubert. La figura del poeta no es la misma en su ensayo *Baudelaire* (1947) a “L'Orphée noir” (prólogo a la antología poética compilada por Léopold Senghor). Sin embargo, Sartre fue resumido —o reducido, como en el caso de Vargas

---

<sup>43</sup> *Qu'est-ce que la littérature?* es el tomo II (en total son nueve) de la compilación de ensayos *Situations*, publicados por Gallimard, y de donde se extraen todas las citas pero de la edición de 1978.

Llosa— en su momento a uno solo de sus libros por sus propuestas sobre la literatura comprometida y por diferenciar el lenguaje de la poesía y la prosa.

Para entender esta última dicotomía es necesario saber que no estriba meramente en un factor político; es necesario remontarse a las primeras investigaciones fenomenológicas de Sartre para deducir cómo es que llegó a concebirla. Para Christina Howells, de hecho, la base de la estética sartreana no se reduce sólo a la teoría del compromiso, sino en sus investigaciones primeras sobre la imaginación y la percepción (3).<sup>44</sup> En *L'Imaginaire* (1940) la principal preocupación de Sartre es la división entre percepción (del mundo) e imaginación (creación), siendo esta última, su relación con el arte y sobre todo con la literatura, la que desarrolla más. El primero lo define como *savoir pur* y al segundo como *savoir imageant* (Howells 5). La lectura es un tema predominante debido a las ambigüedades que conlleva el acto de percibir un mundo inventado, algo que Saer más adelante también trata en varios ensayos y la mayoría de su ficción, donde el acto de lectura es un dispositivo narrativo. Este saber imaginativo es importante, ya que contradice las dicotomías que los detractores y entusiastas de Sartre discutían: la imaginación para él es el reducto de la libertad individual que no puede someterse a ninguna ley ni programa exterior. La imaginación es “la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté” (citado por Howells 16). Aunque en *L'Imaginaire* sólo se ocupa de los aspectos fenomenológicos, ahí se encuentra la primera división del lenguaje imaginario del pintor y el del escritor, pero no es hasta *Qu'est-ce que la littérature?* donde afina más su argumento.

---

<sup>44</sup> La percepción, particularmente en el sentido sartreano, es un tema pendiente de estudiar en las novelas de Saer a pesar de que hay varios artículos que lo abordan sin mencionar a Sartre; por ejemplo Sarlo (1980) y Dalmaroni y Merbilhaá (2000).



Las artes representativas apelan a las sensaciones de la forma, la escritura al contrario compromete un más allá del objeto presentado; aquella es un objeto, ésta un significado. “Le écrivain”, dice en *Qu’est-ce que la littérature?*, “c’est aux significations qu’il a affaire” (16). Lo imaginario no obstante es un arma de doble filo para el primer Sartre: imaginar es negar lo real y expande la autonomía de la consciencia, por lo tanto la imaginación es el modelo de la libertad y la trascendencia de la humanidad; pero por otro lado, imaginar es escapar de la realidad porque enjaula la consciencia (concepto entendido aquí de acuerdo a la fenomenología). Escribir, de esta forma, resulta contradictorio. Saer se quedará con la primera teoría; lo imaginario para él, como se esbozó más arriba, pertenece al orden de la literatura. Ella es la dialéctica de la realidad con lo imaginario, en donde lo real es el resultado del proceso creativo, no es algo exterior a ello (véase Howells 9-10). En *Qu’est-ce que la littérature?* más tarde esta división se centrará en la diferencia entre poesía y prosa, comparando a la primera con la pintura.<sup>45</sup> Lo imaginario, no hay que olvidar, es lo contrario de la fantasía mediática y del mundo administrado de acuerdo con Saer: en ella reposa la libertad del individuo y no puede someterse ni a una forma ni mucho menos a un programa político, sino que cuestiona esas formas administradas por el poder social y político. Sólo a través de este juicio es posible entender las ideas del filósofo según cuenta en “Sartre: contra entusiastas y detractores”: “Todos sus textos nacen de la misma obsesión por asir al

---

<sup>45</sup> No se explica en su totalidad la teoría del compromiso de *Qu’est-ce que la littérature?* debido a que en realidad Saer no se apegó a esa teoría. Para un resumen de la escritura y el compromiso, consúltese el último capítulo de Goldthorpe, “Commitment and Writing” (159-97). Las diferencias entre prosa y poesía pueden verse en el primer capítulo titulado “Qu’est-ce qu’écrire?” (11-48) del libro de Sartre.

hombre en situación, como él decía, esclareciendo sus determinaciones, para reunir los pedazos de una totalidad humana desgarrada por múltiples contradicciones” (12).

Es precisamente en un ensayo sobre H. P. Lovecraft, “Kuranos: los límites de lo fantástico” (ECF), donde Saer parece apegarse a Sartre para hablar de lo imaginario. Para empezar, hay que distinguir entre imaginación y realidad: no son conceptos contrario, sino complementarios. La imaginación tiene límites, y estos límites son la participación humana en el reino de lo imaginario en la medida en que definen el grado de evasión y el grado de la experiencia sobre la realidad. Como todo procedimiento literario tiene como principio la experiencia, lo imaginario es una forma por medio de la cual “tratamos de reencontrar esa experiencia, y porque al mundo de la imaginación no accedemos más que a través de la experiencia” (226). No hay, en estricto sentido, una literatura evasiva ni desengranada de la realidad: “Si es inimaginable, es inexistente” (226). Y como la literatura es una antropología especulativa, es decir que imagina al humano tanto fuera como dentro de sí mismo, no puede ir más allá de esa experiencia. “Sin esa dialéctica estamos fuera de la literatura”, y continúa: la literatura “transforma lo existente en imaginario y lo imaginario en existente” (226). En este sentido, Saer descrea de la llamada literatura de evasión tal y como la concibe el mercado porque en realidad no existe tal cosa desde el momento en que, por muy fantástica —en el sentido de imaginativa— que resulte una narración, siempre hace eco de una experiencia vivida y, por tanto, humana.

Por esto, no debe confundirse la ficción como una evasión, sino como una afirmación de la experiencia humana en el mundo. “Ficción”, tal como se concibe actualmente siguiendo la lógica mercantil, es una etiqueta mal empleada para despojar a

la literatura de su carácter turbulento que Saer intentó refutar: de ahí el título de su libro *El concepto de ficción*, donde en un ensayo ahora dedicado a la novela de Raymond Chandler *El largo adiós* —nótese cómo este tema es tratado en dos autores considerados de género, el fantástico en el caso de Lovecraft y el policiaco con Chandler, ambos géneros considerados de evasión por el mercado—, Saer da una vuelta de tuerca a su argumento: “No hay literatura que no sea de evasión” (253). Sin embargo, distingue dos tipos de evasión: la que propicia la mala literatura a través del escamoteo ideológico que en vez de develar reproduce con clisés y expresiones retóricas una realidad fundada en el deseo y que son el pan de cada día de los *mass media*, y la buena literatura de evasión, que es la que nos arranca de ese montaje fantasioso, la que da un “paso dialéctico destinado a establecer un acto de confrontación con las experiencias de nuestra vida imaginaria” (254). En “Narrathon” aclaró mucho más su postura al respecto de la literatura como evasión, donde dice que la alienación “no está en la literatura que la refleja, sino en la que la escamotea, no está en la división vivida como división, sino en la división vivida como integridad” (157).

Otra coincidencia entre Saer y Sartre en cuanto a la imaginación y la literatura radica en su concepción de la lectura, y en este punto el argentino sí parece recurrir a lo dicho por Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* y la imaginación. Si la imaginación es el reducto de la libertad, la lectura es el medio por el que esa libertad se ejerce, pero no cualquier lectura. Sartre es estricto en este sentido: el poeta es incapaz de apelar a la libertad del otro porque su medio es la poesía, el exacerbado lirismo que confunde el lenguaje con la realidad: “Personne n'est interrogé; personne n'interroge; le poète est absent” (24); el narrador, por otro lado, apela directamente al otro porque su lenguaje es

el de la referencia de la realidad: “L’écrivain est un *parleur*: il designe, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue” (27). Así, mientras el poeta apela a sí mismo, el prosista apela constantemente al lector y se crea una convención o un pacto a través de la lectura. Sin el lector, la obra estaría totalmente desolada y no significaría nada para nadie (59). Y de la misma forma que el prosista ejerce su libertad a través de la imaginación cuando escribe, por consiguiente, solicita la libertad del lector para imaginar. “Ici”, dice Sartre, apparaît en effet l’autre paradoxe dialectique de la lecture: plus nous éprouvons notre liberté, plus nous reconnaissons celle de l’autre; plus il exige de nous et plus nous exigeons de lui (65). Sólo así, a través de esta convención, es que la libertad es un consenso de reconocimiento entre dos o más individuos (75).<sup>46</sup>

Saer digiere esta idea de la siguiente manera en un ensayo sobre Faulkner de *La narración objeto*: “Hacia 1955 o 56, un sábado lluvioso de otoño, leí por primera vez, de un tirón, una novela de Faulkner” (73). A través de esta anécdota, el escritor santafesino despliega su proposición de la lectura: “Empecé a leer después del almuerzo, y levanté la vista del libro, habiéndolo leído hasta la última página, al anochecer. En unas pocas horas de lectura me había convertido en otra persona, pero también el mundo había sido transfigurado” (73). Lo propuesto por Sartre y Saer coincide en cierta medida, pero la diferencia entre esta experiencia de la libertad y la que propone Sartre es que la epifanía estriba en el carácter privado de la lectura y no lo social. Para Saer, la lectura como la poesía es lírica porque nos aparta del mundo administrado, es decir la lectura no promueve una convención en la que dos individuos concuerdan, sino en el efecto de

---

<sup>46</sup> Este tema lo desarrolla Sartre en el segundo capítulo de su libro, “Pour qui écrit-on?” (87-201).

digresión que la lectura provoca en el lector. Este se conecta con la evasión de la que habló antes Saer: no toda lectura es propicia para la imaginación porque hay una literatura que valida la fantasía ideológica y otra que nos despierta de ella. En “Libros argentinos”, un ensayo de *Trabajos* donde hace un recuento de su biblioteca personal, es aún más claro: el lector como el escritor concuerdan en la soledad de su vocación: “para mí la lectura tanto como la escritura se inscriben principalmente en la esfera privada. Si buena parte de nuestras lecturas son obligatorias, las que nos transforman, nos conmueven o simplemente nos gustan, coinciden de pronto con una zona irreductible de nosotros mismos cuya existencia tal vez ignorábamos y que la lectura nos revela” (195).

La perspectiva de Saer es más aguda que la de Sartre debido a que este filósofo no contempló algo que Adorno sí: la de la industria cultural. El lector no es un actor libre al momento de ejercer esa supuesta convención libertaria de la que habla Sartre, porque ahora se ha convertido en un consumidor: su lectura es una ideología dirigida por factores de mercado, de moda y de medios masivos. Es necesario recordar las palabras de Saer cuando distingue al lector masivo del lector privado: la transformación de la que habla sólo se da en este plano, porque si la obra no devela esa transformación entonces, en lugar de liberar, aliena. De esta forma, al hablar de Faulkner y de otros pocos escritores que transfiguran el mundo no desde afuera, sino desde dentro, “nos enseñan a verlo [el mundo] de una manera diferente, tan intensa y profunda que a partir de cierto momento, el mundo y la representación que ellos nos han dado en sus obras se funden en una sola imagen” (73-74). Por esto, “siempre escribimos y leemos en primera persona” (195), concluye en “Libros argentinos”.

La lectura en Saer, en varias novelas y cuentos por no decir la mayoría, es la plataforma donde realmente sucede la acción; por ejemplo, un personaje que encuentra un manuscrito y cuenta la historia en *Las nubes*, o un personaje que cuenta una historia que leyó en otro libro. Por tomar uno de sus cuentos de *Lugar* (2000), su último libro de cuentos, titulado “La tardecita”, Barco, uno de sus personajes recurrentes, se dispone a leer *La ascensión del monte Ventoux* de Petrarca después de un pesado día de trabajo. A los pocos minutos, conforme Petrarca ascendía el monte, Barco experimentó una peculiar sensación, “no le advino ni un éxtasis ni una revelación, sino algo más íntimo y más querido: un recuerdo” (57). En este sentido, Saer concibe la lectura como una epifanía tal y como se explicó anteriormente: es un concepto religioso que designa la irrupción de lo divino en lo humano, la develación de un secreto que permanecía invisible en el interior de una persona y que cobra forma gracias a la intervención de un dios. Esta epifanía, que Saer utiliza para hablar de la imposibilidad de la novela histórica, se opone precisamente a la historia, a lo consensual de lo real y lo administrado. En el cuento se cita a San Agustín, quien aseveró que su conversión al cristianismo se debió a que escuchó un discurso de San Ambrosio, “lo que es igual que si hubiese sido leyéndolo, porque hasta entonces sólo se leía en voz alta, de modo que un sermón era una simple lectura comentada” (56), aclara Saer. La conversión de San Agustín fue una transformación en el plano espiritual, íntimo y privado que sólo le concernió a él: la revelación no es masiva, porque sería alienación, sino interior, es decir epifanía. Las palabras leídas hirieron una parte de su cuerpo que él mismo ignoraba: “Deus, intimior intimo meo!” (Dios es más íntimo a mí que yo mismo sería la traducción; 43).

Más que oponerse a Sartre, lo que hace Saer es leerlo desde su particular universo de referencias y, en cierta medida, lo corrige y lo lleva hacia donde él cree debe dirigirse la literatura. Un ejemplo de este es la “praxis poética” —a veces también se refiere a ella como “praxis narrativa”—, concepto utilizado en los ensayos fechados en las décadas de los debates políticos y literarios que podría confundirse como un compromiso *à la Sartre*, pero tiene una función distinta ya que no responde a una demanda externa, sino interna de la misma manera que la poesía y la lectura. Saer no exige un arte desembarazado de los discursos políticos, sino uno que está indefectiblemente entramado en ellos por renunciar sus contradicciones, y a esto le llama praxis poética: la escritura es una praxis en sí que no se compromete con otra cosa más que con su propia coherencia; sólo así puede tener un alcance político, pero no porque así se lo proponga desde un principio, sino porque, como la lectura, devela algo dentro de los individuos que los arranca de la fantasía social y mediática. Por tanto, la escritura y la lectura son una praxis en sí misma.<sup>47</sup> Sartre, según Goldthorpe, habló de una praxis en dos sentidos: la primera, que data de su época más radical, es la praxis del compromiso, es decir la escritura tiene como función ayudar al cambio social: devela para cambiar (161), pero para 1965, que es cuando al parecer Saer lo lee, el francés ha ablandado un poco sus ideas: la praxis de la escritura es “le moment du savoir pratique qui révèle, dépasse, conserve et déjà modifié la réalité” (citado por

---

<sup>47</sup> Es obvio que Saer tomó el concepto de praxis de la filosofía marxista para generar su propia poética. La praxis es la filosofía que se opone a la filosofía misma entendida hasta Hegel y que Marx intentó llevarla a la práctica (revolución): una filosofía que no interpretara al mundo, sino que lo cambiara. A partir de ahí, varios teóricos y pensadores han desarrollado la praxis como una filosofía social. Entre ellos, como señala Feenberg en *The Philosophy of Praxis*, Lukács, algunos miembros de la Escuela de Frankfurt como Marcuse y sobre todo Gramsci, a quien se le atribuye la expresión de “filosofía de la praxis” (1).

Goldthorpe 161). En este sentido, Saer en “Sartre: contra entusiastas y detractores” confirma lo mismo al referirse a *Plaidoyer pour les intellectuels* (1965):

Sartre, describiendo al escritor, dice que es inútil exigirle a éste el mismo compromiso que a los intelectuales, porque ese compromiso está inscripto en la esencia misma de su trabajo, que el trabajo del artista consiste en universalizar su singularidad y que no vale la pena exigirle, como al sabio atómico por ejemplo, que incluya la totalidad humana en su praxis singular, porque el arte es la única actividad que no podría existir sin esa síntesis enriquecedora. (13)

La praxis poética apunta en esa misma dirección y una palabra importante que complementa la idea es lo *pulsional*. Con esto, Saer quiere probar que la praxis poética obedece a una fuerza interior que se opone al mundo administrado y a cualquier acción programática. El arte responde a su momento de forma pulsional, es instintivo: “La totalidad del arte no es de orden ideológico, sino pulsional” (103), dice en “Literatura y crisis argentina”, y líneas más adelante: “la lectura es una actividad pulsional”. En ese ensayo, dedicado al nacionalismo y la literatura, es donde mejor desarrolla su idea de lo pulsional que en realidad, desde esta perspectiva, no se entiende como un concepto meramente psicoanalítico tal y como lo desarrolla Premat en su libro acerca de Saer, *La dicha de Saturno* (2002). Lo pulsional del narrador no quiere decir que este explora sus oscuras capas internas para revelar —e incluso resolver— una personalidad problemática. Asimismo, lo pulsional no se refiere al inconsciente, es decir a lo irracional, y en este punto Saer es preciso en su ensayo: “El artista no se adhiere a la causa del irracionalismo sistemático sino que pone a prueba, en la multiplicidad de sus pulsiones, el racionalismo



imperante” (103). Este argumento lo toma de Adorno y Horkheimer, a quienes cita renglones arriba, cuya tesis en su *Dialéctica de la Ilustración* estriba en la crítica del racionalismo de la sociedad moderna que, en lugar de liberar a los individuos, los esclaviza a favor del capitalismo; un ejemplo famoso de esa tesis es el fascismo en el siglo xx, que utilizó la razón para eliminar, torturar y desaparecer etnias o grupos ideológicos opuestos al poder imperante. Pero tampoco significa que el arte responda ante el racionalismo con irracionalismo deliberado. Lo pulsional tiene que ver con la experimentación que el escritor lleva a cabo cuando escribe, ante las necesidades que la obra le exige y que no corresponden a una demanda exterior. “Para nuestra sed pulsional”, resume Saer, “el presente es como un nudo de prisiones” (114) que el artista y el lector van desatando uno a uno.

Este es el secreto de la praxis poética: “consiste en demoler las apariencias ideológicas para instaurar la verdad pulsional, tratando de demostrar que esa dimensión pulsional es axiológicamente neutra, es decir que no puede ser instrumentada con fines pragmáticos por ninguna ideología” (121). Para Saer como para Adorno, la única posibilidad del arte es la renuncia a toda suscripción social. Si hace lo contrario, entonces su literatura se oficializa y por lo tanto se “adhiera a la ideología de un Estado, sino también a la de cualquier sistema de pensamiento que se pretenda totalizador, en la medida en que la literatura se convierte a través de esa dependencia, en el instrumento de una legitimación que corrompe y desvirtúa su modo peculiar de producción” (102). La praxis poética, en este sentido, lejos de apegarse a las ideologías, no tiene un programa porque es pulsional. En “La espesa selva de lo real” quiere comprobar aún más su tesis cuando dice lo siguiente: “La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su

propia teoría” (270). Esa teoría es negativa porque es pulsional, o sea que el escritor, cuando escribe, “sabe lo que no se debe hacer, y lo que queda de eso (o sea lo que uno está haciendo) es el resultado de repetidas decisiones tomadas por el narrador a medida que escribe, en todos los niveles de su praxis creadora” (270). En última instancia, Saer cree como Sartre que la escritura sí es una praxis y que tiene inferencia en la realidad social, pero esto no significa que el autor sea un vidente ni que perciba una única verdad, porque él, al someterse al orden de la narración, a sus pulsiones, se devela a sí mismo y por ende a los demás como ciego entre los ciegos. La praxis poética no devela un camino, no incita una acción, sino que, simplemente, revela una condición.

## **Conclusión: breve figura del autor**

Después de este largo recorrido a través de las páginas ensayísticas de Saer, se podría argumentar que, a partir de la visión exclusiva de él, es posible una teoría de la narración que funcione para explicar toda una época y en específico la novela dentro de esa época. Aunque las ideas de Saer fueron combatientes de un contexto, su influencia ha sido tan asimilada que se da por descontada y por tanto poco estudiada. Indagar en ese contexto y confrontarlo era una tarea todavía pendiente dentro de la crítica dedicada a Saer porque ésta bebe sólo de su narrativa para llegar a una poética; dentro de este método, se toma los ensayos como citas ejemplares, no como textos independientes o como producto de una lectura crítica de la literatura. Cuando la crítica pasa por alto el contenido de los cuatro libros de ensayos de Saer, olvida que estos ayudan a comprender no sólo la obra del escritor sino también de otros autores contemporáneos o coetáneos que fueron compañeros o enemigos de Saer.

Sus ensayos son testimonio de un esfuerzo por desbrozar y explorar nuevas formas literarias acordes con la realidad, de ahí que su obra junto a la de Ricardo Piglia, por ejemplo, sea tan importante para la generación que vino después de ellos. Les mostró el camino a seguir fuera de los patrones estéticos más comunes del siglo xx argentino: Borges y Cortázar. Dos tipos de escritores diferentes, dos tipos de enfrentamiento de la realidad y dos tipos de influencia que conforme se acercaba el fin del siglo se veían como gastados y al mismo tiempo inevitables. Saer se considera por eso un escritor rebelde y oscuro que tardó, como se especifica en el primer capítulo, en encontrar lectores dispuestos a entender formas de escritura ajenas a los postulados borgianos o cortazarianos. Por aferrarse a un margen, por criticar severamente la manera en que se

practicaba y consumía la literatura, Saer sacrificó lectores durante varias décadas. Sin embargo, una vez descubierto él y toda una generación de escritores que orbitaban al margen del *boom* y de todo lo que se relacionara con él, la literatura latinoamericana encontró una nueva raíz para explotar intereses, temas, géneros y formas que pasaban desapercibidos para autores como Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez.

El rechazo de Saer como autor radicó precisamente en su negación a participar de los debates de la época en los términos y conceptos con que se llevaba ese debate. No es que Saer haya negado la existencia de los problemas que los autores coetáneos trataron en sus obras. Fue consciente de cada uno de ellos; lo que hizo fue escoger otra forma de abordarlos, una forma menos condescendiente de la política de entonces porque se dio cuenta que en esa encrucijada la literatura era la que, en su perspectiva, salía perdiendo. De ahí su constante preocupación por el acto creativo. Este podría ser el gran tema de sus ensayos: ¿cómo escribir en una época donde la literatura es amenazada por diferentes discursos que a la vez que modifican la tarea del escritor determinan la manera en que se lee o se consume la literatura misma? Y de aquí se desprende otra pregunta: ¿cómo ser escritor en los tiempos de la ideologización del escritor tanto en términos propiamente políticos como de mercado? Según, Premat (2009), esta preocupación fue una influencia más de Borges, pues como él, “Saer es uno de los autores argentinos que con más clarividencia y dramática intensidad instaló en el centro de su literatura la pregunta del cómo ser, o volver a ser, o seguir siendo, escritor” (167).

La respuesta a esas preguntas tienen varios matices que representan hasta cierto punto las distintas partes en que se divide esta tesis. Asimismo, responderla es la gran conquista del escritor moderno para Saer, mucho más importante que la nacionalidad y la

filiación política a la cual podría pertenecer. Más que una persona que adopta discursos y los representa, el escritor para Saer debe desnudarse de todo y abandonarse a su obra, a sus pulsiones y las exigencias de su oficio. En la medida que lo logre será más transgresor que cualquier otro militante o intelectual comprometido, y no sólo eso, también será capaz de crear una obra firme y sediciosa. A más de ello, las preguntas obligan a hacer un recorrido histórico en el que el escritor debe dilucidar su lugar. No es lo mismo ser escritor en los años 60 que a finales de siglo: su imagen es diferente porque el contexto en que se mueve ha cambiado. Si primero se concebía a un escritor comprometido con su entorno, constantemente reflexionando tanto en su obra como en sus apariciones periodísticas e interviniendo —o al menos con la creencia de que su obra interviene— en la realidad, para finales de los años 80 el escritor es una figura mediática, una especie de producto que constantemente debe promocionarse a través de las ventas, de los *rankings*, de las portadas de revistas y los programas de televisión, tal y como lo hizo Borges en las últimas décadas de su vida y tal y como lo hacen los autores contemporáneos. Saer fue testigo no sólo de ese cambio radical que reconfiguro al autor por imposición de fuerzas políticas y mercantiles, también fue reticente porque no se negó a participar en el juego en la medida que pudo —son notables sus presentaciones de libros, conferencias, congresos y apariciones en algunos programas de televisión.

En este sentido, la figura de autor para Saer es tan importante como la obra, no porque la personalidad del primero adquiera un nivel igual de grande que la segunda, sino porque, como la obra, su persona es una ficción construida por un contexto. En palabras de Premat, “el autor es una figura inventada por la sociedad”, es decir “se lo fabrica con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que la ficción, el repertorio

de rasgos, elementos, opciones, es colectivo” (26). Esta ficción abarca desde el acto creativo, o sea los momentos más íntimos de la creación, los aspectos biográficos hasta los más públicos, como son las entrevistas, las apariciones mediáticas, las presentaciones de libros, etc. Saer no quiso ser lo uno ni lo otro, se rebeló, a dejarse definir por una colectividad porque creía que el acto creativo era íntimo mas no por esto individualista. Ninguno de sus textos refleja mejor esta tendencia que sus ensayos, porque ahí expresa sus posturas no sobre sí mismo, no reflexionando sobre su forma de proceder al momento de escribir o aparecer en la portada de una revista, sino sobre la figura, la práctica poética y la crítica de otros autores que le entusiasmaban o le disgustaban.

Así es como sus ensayos pasan de ser una simple explicación de sus aficiones a una poética y al mismo tiempo una crítica literaria. Ganan una independencia que la crítica le había negado. De esta manera, en la medida que se trazó, en los cuatro capítulos de la investigación, el camino de la novela en contraposición con lo que Saer llama “narración”, en realidad se dibujó y retrató una forma distinta de ser escritor porque cuando un escritor es consciente de la forma con que desea abordar su escritura, desde este punto inflexivo, además de crear una ficción también creará la ficción de su persona como un ente público. Se intentó dar una voz a un autor poco paradigmática de la literatura latinoamericana que ha acostumbrado a los lectores a una determinada imagen del escritor, ya sea comprometido una agenda social, o con el icono creado por los medios masivos. Sin embargo, Saer es uno de entre toda una generación olvidada que está siendo descubierta por la crítica, aunque a paso lento, en la que se pueden incluir nombres como Osvaldo Lamborghini, Alberto Laiseca o Mario Levrero, entre otros. Dentro de ese terreno todavía muy ignoto, esta tesis solamente fue un breve paso.

## Bibliografía general

- Abatte, Florencia. "La historia en las ficciones de Saer". En Juan José Saer. *Glosa/El entenado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010. 667-682.
- Adorno, Theodor W. *Notes to Literature*. Nueva York: Columbia UP, 1991.
- , "Commitment". En Andrew Arato y Eike Gebhardt. *The Essential Frankfurt School Reader*. Nueva York: Continuum, 1993. 300-318.
- y Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. Londres: Verso, 2014.
- Aguado, Amelia. "1956-1975. La consolidación del mercado interno". En José Luis de Diego. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: FCE, 2006. 125-162.
- Aira, César. "Zona peligrosa. Lo mejor de Juan José Saer". *El Porteño* (abril, 1987): 66-68.
- Alter, Jean V. "Faulkner, Sartre, and the 'nouveau roman'". *Symposium*, xx.2 (summer 1966). 101-12.
- Amar Sánchez, Ana María, Mirta Stern y Ana María Zubieta. "La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones". En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1981. 651-660.
- Balderston, Daniel. "Saer, Juan José". *Encyclopedia of Latin American Literature*. Londres: Fitzroy Dearborn, 1997. 742-743.
- Basualdo, Ana. "El desierto retórico". *Quimera*, 76 (1988): 12-15.
- Beceyro, Raúl. "Sobre Saer y el cine". *Punto de Vista*, 43 (agosto, 1992). 26-30.
- Benítez Pezzolano, Hebert. "Encrucijadas de la objetividad". En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.). Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. 143-159.
- Berg, Edgardo H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Neuman y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2002.
- Berlin, Isaiah, "The Decline of Utopian Ideas in the West". En *The Crooked Timber of Humanity*. New York: Alfred A. Knopf, 1991. 20-48.

- Bermúdez Martínez, María. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Servicio de Publicaciones y Departamento de Filología Española de la U. de Oviedo, 2001.
- Blanco, Alejandro. "Entrevista a Juan José Saer". *Punto de Vista* 53 (noviembre, 1995). 37-42.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1949)*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- *Obras completas (1952-1972)*. Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1965.
- Botto, Malena. "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial". En José Luis de Diego. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: FCE, 2006. 209-249.
- Bracamonte, Jorge. "La autobiografía en la reinención territorial (sobre un texto 'menor' de Juan José Saer)". En María Elena Legaz (coord.). *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*. Córdoba: Alción Editora, 2000, pp. 85-107.
- "Macedonio Fernández y Juan José Saer: la ficción crítica, proceso y gesto". *Tramas para leer la literatura argentina*, 1 (1995). 55-64.
- Buell, Lawrence. *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 2014.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. París: Éditions du Seuil, 1999.
- Casilda Béjar, Ramón. "América Latina y el Consenso de Washington". *Boletín Económico de ICE*, 2083 (abril-mayo, 2004). 19-38.
- de Castro, Pilar. "Juan José Saer: el perfil propio de un proyecto estético". *Abaco*, 2.2 (verano, 1993). 93-99.
- Catelli, Nora. "Desplazamientos necesarios". En Paulo Ricci. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 217-229.
- Chabado, Rubén. "Saer: la imagen del escritor". *Discusión*, 1 (1989). 37-44.
- Cook, Deborah. *The Culture Industry Revisited. Theodor W. Adorno on Mass Culture*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.
- Cookson, Robert y Andrew Edgecliffe. "Penguin Random House Creates Biggest Book Publisher by Revenue". *The Financial Times* julio 1, 2013. Web.



<http://www.ft.com/intl/cms/s/0/a4dc8eee-e244-11e2-a7fa-00144feabdc0.html#axzz3PJGmXlZ7>

Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

----- "Presencia de Borges en la obra y en la poética de Juan José Saer". En Daniel Balderston, Oscar Torres Duque, Laura Gutiérrez et al. *Literatura y otras artes en América Latina*. Iowa: UP of Iowa, 2004. 277-287.

----- *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

--- "Juan José Saer: narración versus realidad". *Romance Language Annual* (1991). 153-173.

----- "Diálogos/s Saer/Piglia". En Rose Corral (ed.). *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: COLMEX, 2005.75-95.

Cruz, Zuleika. "Sartre en Cuba, Cuba en Sartre". En Alicia Ortega Caicedo (ed.). *Sartre y nosotros*. Quito: Editorial el Conejo, Universidad Andina Simón Bolívar, 2007. 141-154.

Dalmaroni, Miguel. "El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". En Juan José Saer. *Glosa/El entenado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010. 607-663.

----- y Margarita Merbilhaá. "'Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción". En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.). Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000, pp. 321-43.

Dámaso Martínez, Carlos. "El ensayo y las estrategias de un narrador". *Espacios*, 12 (junio-julio, 1993). 77-78.

Delgado, Sergio. "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer". En Juan José Saer. *Glosa/El entenado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010. 697-709.

----- "Saer ensayista". En Milagros Ezquerro (ed.). *El lugar de Juan José Saer* (Le lieu de Juan José Saer). Montpellier: Actes du colloque international La Gran Motte (28-29 de mayo, 2001), 2002. 175-186.

----- *La historia y la política en la ficción argentina: Lamborghini, Rivera, Belgrano, Rawson, Saer, Conti, Russo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995.

- Díaz Quiñones, Arcadio. “Las palabras de la tribu: *El entenado* de Juan José Saer”. En Juan José Saer. *Glosa/El entenado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010. 901-910.
- . “La literatura de una nación pequeña: Juan José Saer y Ricardo Piglia”. En Rose Corral (ed.). *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: COLMEX, 2005. 51-71.
- de Diego, José Luis. “Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina”. *Iberoamericana*, x.40 (diciembre, 2010). 47-62.
- . “1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial”. En *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: FCE, 2006. 163-207.
- . *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.
- . “Relatos atravesados por los exilios”. En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.). Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. 431-458.
- Domenella, Ana Rosa. “Los lectores de la tribu”. En Rose Corral (ed.). *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: COLMEX. 97-112.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. New York: Harvest Book and Harcourt, Inc, 1987.
- Ezquerro, Milagros (ed.). *El lugar de Juan José Saer. Actes 10*. Montpellier: Éditions du CERS (Centre d’Études et de Recherches Sociocritiques), 2002.
- Feenberg, Andrew. *The Philosophy of Praxis. Marx, Lukács and the Frankfurt School*. Londres: Verso, 2014.
- Fernández, Nancy. “De perlas, liebres y aventuras: Guebel, Aira, Saer”. *CELEHIS*, 4-5.4 (1995). 11-20.
- . *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México: UNESCO/siglo xxi, 1972. (pp. 301-316)
- Frye, Northrop. *The Great Code. The Bible and Literature*. Nueva York: Harvest/HBJ Book, 1982.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1980.

- García García, Luis Ignacio. *Modernidad, cultura y crítica. La escuela de Frankfurt en Argentina (1936-1986)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014. Web.
- Gasparini, Pablo. *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Gasquet, Axel. *L'Intelligence du bout du monde: les écrivains argentins a Paris*. París: Kimé, 2003.
- Gerbaudo, Analía. "Increíble, monstruoso, inclasificable". En Paulo Ricci. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 173-185.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: siglo xxi, 2003.
- Giordano, Alberto. "Saer como problema". En Paulo Ricci. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 243-259.
- . *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- Gnutzmann, Rita. "Bibliografía de y sobre Juan José Saer". *IRIS* (1995), 107-121.
- Goldthorpe, Rhiannon. *Sartre: Literature and Theory*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.
- González, Horacio. "El boom: Rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina". En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.). Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. 405-430.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". En Juan José Saer. *Glosa/El entenado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010. 840-861.
- . "La filosofía en el relato". En Juan José Saer. *Glosa/El entenado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010. 825-827.
- . "Una imagen obstinada del mundo". En Juan José Saer. *Glosa/El entenado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010. 729-741.
- . Martín Prieto, Matilde Sánchez, Beatriz Sarlo. "Literatura, mercado y crítica. Un debate". *Punto de Vista*, 66.xxiii (abril, 2000). 1-9.
- . "Juan José Saer: el arte de narrar". *Punto de Vista*, 6.2 (julio, 1979), pp. 3-8.

- Grandis de, Rita. "El entonado de Juan José Saer y la idea de la historia". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 3.xviii (primavera, 1994). 417-426.
- Halperín Donghi, Tulio. "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta". En Ángel Rama (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981. 144-165.
- Heath, Stephen. *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*. Philadelphia: Temple UP, 1972.
- Hohehdahl, Peter. *Prismatic Thought: Theodor W. Adorno*. Lincoln, Nebraska: Nebraska UP, 1995.
- Howells, Christina. *Sartre's Theory of Literature*. Londres: The Modern Humanities Research Association, 1979.
- Jay, Martin. *The Dialectical Imagination*. Boston: Little, Brown and Company, 1973.
- . *Adorno*. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Jitrik, Noé. "Tendencias actuales de la narrativa latinoamericana". En *El balcón barroco*. México: UNAM, 1988. 13-36.
- . "Lo vivido, lo teórico, la coincidencia". *Cuadernos Americanos*, 253 (1984). 89-99.
- . "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica". *Revista Iberoamericana*, XLIV.102-103 (enero-junio, 1978). 99-109.
- Kohan, Martín. "Historia y literatura: la verdad de la narración". En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.). Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. 245-259.
- . "Saer, Walsh: una discusión política en la literatura". *Nuevo Texto Crítico*, 12-13.vi (julio, 1993-junio, 1994). 121-130.
- Kohut, Karl. "¿Literatura comprometida o literatura de la memoria?" En Rose Corral (ed.). *Entre ficción y reflexión. Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: COLMEX, 2005. 113-134.
- Kramer, Nicholas Michael. *Writing From the Riverbank: Juan Jose Saer and the Nouveau Roman*. Tesis de doctorado de University of California. Los Ángeles: 2009. Web.
- Linenberg-Fressard, Raquel. "Santa Fe de ayer y hoy en la obra de Juan José Saer". En Teresa Orecchia Havas (ed.). *Memoria(s) de la Ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*. Vol. 4. Caen: LEIA/Université de Caen, 2005.

- . "Traduire et rapporter. Juan José Saer et les littératures non hispaniques". *Cahiers de littératures et civilisations romanes*, 2 (1994). 119-125.
- Lvovich, Daniel. "La dictadura en Saer". En Pabla Diab, Alejandra Figliola, María Elena Fonsalido et al. *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2005. 69-75.
- Mayer, Marcos. "Borges por Borges. Relecturas". En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica* (Susana Cella, dir.). Vol. 10. Buenos Aires: Emecé, 1999. 83-99.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: Texas UP, 1993.
- Merbilhaá, Margarita. "Juan José Saer en el sistema de lecturas de *Punto de Vista*". *Tramas para leer la literatura argentina*, 9.v (1998). 125.28.
- Milián-Silveira, María C. *El primer Onetti y sus contextos*. Madrid: Editorial Pliegos, 1986.
- Montaldo, Graciela. "Una exploración de lo límites". En Juan José Saer. *Glosa/El entonado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010, pp. 742-761.
- . *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- . *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Morello-Frosch, Marta. "Borges y los nuevos: ruptura y continuidad". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 17.34 (1991). 105.120.
- Moure, Clelia. "Rulfo, Fuentes, Saer: algo más que la crisis del realismo". *Revista de Crítica Latinoamericana*, xxvi.51 (2000). 111-23.
- Mudrovic, María Eugenia. "El arma periodística y una literatura 'necesaria'. El caso de *Primera Plana*". *Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica* (Susana Cella dir.). Vol. 10. Buenos Aires: Emecé, 1999. 295-310.
- Olguín, Sergio y Claudio Zeiger. "La narrativa como programa. Compromiso y eficacia". En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica* (Susana Cella, dir.). Vol. 10. Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 359-375.
- Oviedo, José Miguel. "Vargas Llosa entre Sartre y Camus". En Eva Valcárcel (ed.). *Hispanoamérica en sus textos*. La Coruña: Universidade da Coruña, 1993. 85-96.

- Piglia, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- Pilipovsky de Levy, Clara Inés. *Poética y representación. La narrativa de Juan José Saer*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2006.
- Plas, Ulrich. *Language and History in Theodor W. Adornos's Note to Literature*. Nueva York: Routledge, 2007.
- Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.). Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000, pp. 91-116.
- . *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo xx*. México: siglo xxi, 1996.
- Premat, Julio. Diego Vecchio y Graciela Villanueva. "Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005". En Juan José Saer. *Glosa/El entonado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010, pp. 923-932.
- . "Saer: un escritor del lugar". En *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009. 167-202.
- . *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.
- . "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana*, XLIX.125 (octubre-diciembre, 1983). 889-901.
- Prieto, Martín. "Escrituras de la 'zona'". En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica* (Susana Cella, dir.). Vol. 10. Buenos Aires: Emecé, 1999. 343-357.
- Pulgarín, Amalia. "El descubrimiento y la conquista de América en la nueva novela histórica: Posse, Saer y Merino". *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Vol. 4. Barcelona: PPU, 1994. 515-528.
- Quintana, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo. Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

- Rama, Ángel (ed.). “La formación de la novela latinoamericana”. En *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 20-25.
- . *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981.
- . *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha, 1964-1980*. México: Marcha, 1981.
- Racuzzi, S. y M. Tomborenea. “Saer: poder decirlo todo”. *Pie de Página*, 2 (invierno, 1983). 3-7.
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. París: Éditions du Seuil, 1973.
- . *Pour une théorie du nouveau roman*. París: Éditions du Seuil, 1971.
- Ricci, Paulo. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- Robbe-Grillet, Alain. “Entrevista”. En Juan José Saer. *Glosa/El entenado*. Buenos Aires: Colección Archivos, 2010. 821-824.
- . *Pour une Nouveau roman*. París: Éditions du Minuit, 1963.
- Rose, Gillian. *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Londres: Verso, 2014.
- Rússovich, Alejandro y Jorge di Paola. “Gombrowicz en el relato argentino”. En Noé Jitrik (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.). Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. 361-377.
- Saavedra, Guillermo. “Juan José Saer. El arte de narrar la incertidumbre”. En *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993. 187-189.
- Sábato, Ernesto. “Algunas reflexiones a propósito del *nouveau roman*”. *Sur*, 285 (noviembre-diciembre, 1963). 42-67.
- Saer, Juan José. *Glosa / El entenado*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américains/Alción/Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina, 2010.
- . *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- . *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

- . *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- . *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001. Esta compilación incluye los siguientes libros publicados en orden cronológico:
- En la zona* (1960)
  - Palo y hueso* (1965)
  - Esquina de febrero* (cuentos inéditos escritos entre 1964 y 1965)
  - Unidad de lugar* (1967)
  - La mayor* (1976)
  - Lugar* (2000)
- . *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- . “Los lugares del cuento”. *Clarín* (1 de octubre, 2000), 3.
- . *Responso*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- . *El arte de narrar. Poemas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- . *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- . *La ocasión*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- . *La pesquisa*. México: Planeta, 1998.
- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- . *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- . *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- . *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.
- . *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Alianza, 1991.
- . *Glosa*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.
- . “‘Cada vez vuelvo más a los mitos de la infancia’, dice el último premio Nadal”. *El País* (12 de marzo, 1988). 30.
- . *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- . *El entenado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983.



---. "Sartre: contra entusiastas y detractores". *Punto de Vista*, 3.9 (julio-noviembre, 1980), 11-13.

---, *Nadie nada nunca*. México: siglo xxi editores, 1980.

---. "Sartre: contra entusiastas y detractores". *Punto de Vista*, 9 (julio-noviembre, 1980), 11-13.

Saítta, Sylvia. "La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)". En Marcos Novaro y Vicente Palermo (comps.). *La historia reciente: Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa, 2004. 239-256.

San Agustín. *Confessions*. Nueva York: Oxford UP, 1991.

Sarlo, Beatriz. "La condición mortal". En Juan José Saer. *Glosa / El entenado*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américains/Alción/Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina, 2010. 895-900.

---. "La política, la devastación". En Juan José Saer. *Glosa / El entenado*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américains/Alción/Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la República Argentina, 2010. 762-778.

---. "La duda y el pentimento". *Punto de Vista*, 56.xix (diciembre, 1996), pp. 31-35.

---. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

---. "Literatura y política". *Punto de Vista*, no. 19.XXI (diciembre, 1983). 8-11.

---. "Narrar la percepción". *Punto de Vista*, no. 10.III (noviembre, 1980). 34-37.

---. "Saer, Tizón, Conti. 3 novelas argentinas". *Los Libros*, 44 (enero-febrero, 1976). 3-6.

Sava, Walter. *A History and Interpretation of Literary Criticism of Martín Fierro*. Tesis de Doctorado de University of Wisconsin, 1973. Web.

Scarpit, R. *Sociología de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Mirasol, 1962.

Scavino, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.

Serrano, María Pilar. "El boom doméstico". En José Donoso. *Historia personal del "boom"*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1983. 96-141.

Sherman, David. *Sartre and Adorno. The Dialectics of Subjectivity*. New York: New York UP, 2007.

- Solotorevsky, Myrna. “La mayor de Juan José Saer y el efecto modelizador del *nouveau roman*”. *Neophilologus*, no. 3, vol. 75 (1991), pp. 399-407.
- Sosnowski, Saúl. “La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta”. *Revista Iberoamericana*, 125.XLIX (octubre-diciembre, 1983). 955-964.
- Solotorevsky, Myrna. *La relación mundo-escritura. En textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martini*. Gaithersburg: Hispamérica, 1993.
- Speranza, Graciela. “Juan José Saer”. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995. 147-162.
- Stern, Mirta. “Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa”. *Hispamérica*, 37.XIII (abril, 1984). 15-30.
- Swanson, Philip. “The Post-Boom Novel”. En Efraín Kristal (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 81-101.
- Torre, María Elena. “Juan José Saer en la zona crítica”. En Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.). *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 123-132.
- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Sudamericana/Planeta, 1984.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América latina en el siglo xxi*. Buenos Aires: Debate, 2009.