



# ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA  
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM

  
Universidad Nacional de Misiones



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias  
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica  
Discursiva**

***Mazal, Héctor Osvaldo***

## **Piglia y Saer: más allá de la novela**

**Tesis de Maestría presentada para obtener el título de  
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

***Director: Camblong, Ana María***

**Posadas, 2010**



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales**  
**Secretaría de Investigación y Postgrado**  
**Programa de Semiótica**

**MAESTRÍA EN SEMIÓTICA DISCURSIVA**

**TESIS:**

**“PIGLIA Y SAER: MÁS ALLÁ DE LA NOVELA”**

**Directora: Doctora Ana María Camblong**

**Tesista: Licenciado Héctor Osvaldo Mazal**

**Año 2010**

## ÍNDICE:

...el universo entero, una y otra vez.....4

...lo divertía el fraude que había sido capaz de construir.....5

### PRIMERA PARTE: LAS REGLAS DEL JUEGO

A) Antecedentes y fundamentación.....6

B) El estado de la cuestión.....7

C) El problema, las hipótesis.....16

D) Marco teórico.

1- Sobre el género, la realidad y las mediaciones.....20

2- Sobre máquinas, dispositivos y rizomas.....37

E) Adónde íbamos, adónde fuimos... y por dónde.....39

### SEGUNDA PARTE: EL JUEGO

#### **1)- PIGLIA: EL MUSEO QUE ES EL ARCHIVO QUE ES**

**LA MÁQUINA QUE ES UN COMLOT...** .....42

- Esa tarde conocí al tipo... .....42

**...QUE ES UNA TRADUCCIÓN**.....46

- Breve incipit: Crítica y ficción.....47

- Solapamiento 1. De textos y géneros: crítica + ficción = autobiografía. ....52

- Solapamiento 2. El mundo y el texto: derivas del mundo y del lenguaje. Entre archivos, complots y apropiaciones. ....72

#### **2) SAER: LA EXPERIENCIA AL CUADRADO...**

**UNA NARRACIÓN DEL SHOCK**.....86

Digressio: Decálogo del perfecto antropólogo especulativo.....86

Las cuatro eles, o cómo inventar una tribu.....90

Lugar.....91

Linaje.....96

Lengua y Lógica.....98

Experiencia, temporalidad y totalidad: el shock.....108

## TERCERA PARTE: FINAL DE JUEGO

(Sobre algunas formas de lo no dicho).....132

-----

**CORPUS**.....136

-Textos críticos de Ricardo Piglia

-Textos críticos de Juan José Saer

-----

- Otros textos de Ricardo Piglia

- Otros textos de Juan José Saer

**- BIBLIOGRAFÍA**.....137

Textos teóricos.....137

Textos críticos.....140

...el universo entero, una y otra vez,  
de la mañana a la noche, aniquilado, renaciendo,  
una y otra vez, llama y ceniza y llama nuevamente,  
¿de qué leña? Si hay algo que arde, cada vez,  
¿qué arde, y cómo, y por qué? Del nacimiento  
a la muerte, la hoguera  
en el centro, y alrededor, si uno levanta la cabeza, ceniza.  
En el *hacer como si*  
O en el *dar de sí una nada*,  
ningún conjunto armonioso, y una lengua: tartajeante.  
No hablaban de ningún modo el mismo lenguaje.  
Y la misma patria  
dicha en otro nivel, ya es otra patria,  
y el mismo oficio, en una dimensión diferente,  
come perpetuamente el corazón y las manos.  
Nada, por lo tanto, nada:  
únicamente la rueda que gira, rígida, en su lugar,  
y la crepitación de la hoguera.

Y así sea

Juan José Saer, "La ruleta"

...lo divertía el fraude que había sido capaz de construir, un trabajo de virtuoso, pero él era Russo, un inventor argentino que se ganaba la vida vendiendo pequeños artefactos prácticos, patentes baratas de maquinillas sencillas que servían para mejorar la demanda en las ferreterías y los almacenes de ramos generales de los pueblos. Por ejemplo, mire, le dijo y le mostró un reloj de bolsillo y al abrirlo y pulsar el botón de la cuerda, el cuadrante se transformó en un tablero de ajedrez magnético con fichas microscópicas que se reflejaban ampliadas en el espejo con lente de aumento de la tapa cóncava. La primera máquina de jugar al ajedrez que se ha producido en la Argentina, dijo Russo, en La Plata, para ser preciso. Usa los engranajes y las rueditas del reloj para programar la partida y las horas son la memoria. Tiene doce alternativas por movida y con este aparatito le gané a Larsen la vez que vino a jugar el Torneo de Maestros a Mar del Plata, en 1959. Apretó el botón de la cuerda y el reloj volvió a ser un reloj. Inventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas. No podría hacer algo de la nada...

Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*: 148

## **PRIMERA PARTE: LAS REGLAS DEL JUEGO**

### **A) Antecedentes y fundamentación**

¿Por qué dos<sup>1</sup> de los novelistas argentinos más representativos de finales del siglo XX no tienen como preocupación principal la construcción de novelas?... O, mejor dicho, ¿por qué escribir novelas es para cada uno de ellos nada más que un instrumento, una de las dimensiones de un proyecto más amplio que los define en relación con la creación, la representación, el conocimiento, lo ideológico y el poder?

Estas preguntas son apenas un momento del proceso que arranca a partir de lo trabajado como investigador inicial en los proyectos de investigación “Novela argentina de los 90” (años 2001-2003) y “Alteraciones en la frontera de la novela argentina de los noventa” (años 2004-2005), realizados en el marco del Programa de Semiótica de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la FHyCS, bajo la dirección de la Dra. Ana María Camblong. Allí se comenzó a esbozar el tema de la futura tesis de maestría, que apuntaba inicialmente a estudiar las contraposiciones entre realismo, utopía y heterotopía en algunos narradores argentinos del siglo XX.

Con el transcurso del tiempo y la acumulación de lecturas y trabajos monográficos en relación con dimensiones parciales del amplio tema esbozado en esa oportunidad, la atención se fue centrando en algunas concepciones novelísticas que marcaban fuertes improntas en la literatura argentina de fines del siglo XX. Eso se reflejó en ensayos acerca de diversos aspectos de (y en algunos casos relaciones entre) textos –ficionales y críticos- de Aira, Fogwill, Guebel, Leónidas Lamborghini, Libertella, Martini, Piglia, Saer. A partir de esos trabajos monográficos realizados entre los años 2005 y 2007, la elección del tema de tesis fue derivando, en base a un interés ya más específico por las obras de Piglia y Saer, hacia la identificación –y comparación- de elementos centrales

---

<sup>1</sup> Donde dice “dos”, dijo mucho tiempo “tres”. Hasta la confección del plan de tesis, se planteó trabajar, además de los dispositivos textuales de Piglia y Saer, el de Aira. Al encarar la configuración de la tesis, se hizo realidad lo que sospechábamos acerca de la excesiva dimensión no sólo del corpus, que ya se había “acotado” centralmente a los textos de tipo ensayístico de los tres escritores, sino también de la indispensable relectura de textos ficcionales. Por lo que, de común acuerdo con la directora de la tesis, Dra. Ana María Camblong, es que decidimos restringir el alcance de esta tesis a Piglia y Saer, y que su confrontación con la obra de Aira quede pospuesta para posteriores reflexiones.

de sus concepciones, fundamentalmente en relación con el lugar estético, social y político de la novela y, más allá, de la narración en general.

La complejidad de las dimensiones en juego para evaluar y comparar concepciones novelísticas –y su inserción en dispositivos más amplios de enunciación- abarca desde la cuestión más general del género (¿puede rastrearse hoy alguna definición del género novela más o menos consensuada en el campo literario?... ¿vale la pena hacerlo?), hasta las de las relaciones de la novela con el lenguaje, con la representación, el lugar social de la novela, su relación con otros discursos, el eterno debate acerca del realismo, y el no menos infinito acerca de la creación, la productividad del escritor, las estrategias mediante las que, a pesar del supuesto agotamiento del género, se continúan generando potentes textos novelísticos.

Fue necesario acotar tan amplia área temática en la que se movería esta investigación comparativa, que intenta configurar la fuerte polaridad que representan a partir de sus concepciones los dos autores en el campo de la novela argentina de fines del siglo XX. Para delimitar el corpus, se decidió trabajar con las reflexiones y propuestas teórico-críticas que los autores seleccionados han realizado en sus trabajos ensayísticos, y hacerlas dialogar con las visiones que ellas producen en la crítica o en otros escritores. Sólo se acudió al comentario acerca de algunos de sus textos ficcionales, en la medida que se consideró necesario; en especial teniendo en cuenta que en los dos casos, existe una fuerte imbricación entre ambas dimensiones de su producción; tanto por la continua reflexión acerca de sus prácticas que caracteriza a los dos autores, como por la difuminación en muchos casos de los límites entre los textos de ficción y los ensayísticos.

## **B) El estado de la cuestión**

Por la importancia de los dos autores en el campo literario, se han publicado gran cantidad de trabajos críticos acerca de sus textos, de su obra en general, y en muchos casos se han realizado comparaciones de ciertos aspectos de sus producciones narrativas y críticas. La intención de la presente tesis es trabajar a partir de elementos de ese saber y, en conjunto con otros análisis específicos a realizar como parte de nuestro trabajo, configurar una red de relaciones que sea capaz de mostrar un sentido –en relación con el campo novelístico argentino de finales del siglo XX- de las tensiones, las similitudes y



diferencias que se establecen entre las dos teorías de la novela y de la escritura seleccionadas para el análisis.

En cuanto a trabajos realizados en los últimos años alrededor de la temática abordada, hay algunos estudios exhaustivos acerca de la obra de cada uno de los autores.

En el caso de **Piglia**, vale la pena mencionar tanto el voluminoso trabajo del grupo de Bratosevich, *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, como los capítulos “Ricardo Piglia o el arte del desvío” que Graciela Speranza le dedica en su texto *Fuera de Campo – Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, y el que la misma Speranza dedica a las ensayísticas de Piglia y de Saer, (Speranza 2001, 90-103); el que Berg incluye en *Poéticas en suspenso*, y lo planteado por Arán en su texto “Voces y fantasmas en la narrativa argentina”.

En el texto de Bratosevich, se relevan entre otras cuestiones las relaciones de la ficción y la ensayística pigliana con la utopía; con lo no-dicho o aquello que siempre está oculto en el relato; con las transfiguraciones de discursos sociales; con la historia, la política y la memoria; con la multiplicidad de tramas, las derivaciones, discontinuidades e interferencias que constituirían una especie de collage al que Bratosevich denomina “narrativa fractal” (Bratosevich 1997: 88); con las diversas modalidades de apropiaciones y de homenajes textuales –especialmente la parodia y el plagio-; en general, con la “contravención” (ibid. 189), entendida como una literatura en la que la ficción se enfrenta no sólo a los cánones estéticos, sino que construye sus historias utópicamente en relación con lo histórico-político.

Berg, por su parte, analiza la defensa que Piglia ha hecho del plagio y del uso de citas, a partir de la idea de que las relaciones de propiedad no existen en el lenguaje, por lo que todo puede usarse como si fuese nuestro:

Si la literatura es esa tierra de nadie, el espacio utópico donde las relaciones capitalistas y de propiedad están excluidas, el giro o el destrozo anárquico es el pasaje y la migración de un emblema estético y una expresión jurídica de Thomas de Quincey a una cita de Pierre-Joseph Proudhon: de “la literatura es un plagio” a “la propiedad es un robo” (Berg 2002: 55)

No se puede desconocer obviamente la tradición borgeana en este sentido, y según Berg, Piglia recupera tanto ese legado como el de Arlt, para unir ambas figuras y configurar así una serie en la literatura argentina:

Lectores de manuales y de textos de divulgación, son unidos por el trabajo “excéntrico” y “delirante” que hacen con los materiales culturales que tienen a mano: la Enciclopedia Británica es a Borges lo que para Arlt son las ediciones socialistas y anarquistas o paracientíficas que circulan por los quioscos hacia los años 30 (ibid: 54)

Speranza, por su parte, plantea la existencia de un “efecto Duchamp” en el arte y la literatura argentina, y en ese marco la concepción de Piglia puede relacionarse con el *desvío* situacionista, ese “...llamado a recontextualizar viejos artefactos estéticos en nuevas configuraciones de creación propia.” que “aspira a superar el culto burgués de la originalidad y la propiedad privada...” (Speranza 2006: 247-249). Y todo ello como una conjunción de la herencia duchampiana de los ready made y de los planteos brechtianos, de Lautréamont y de Benjamin, con su proyecto inconcluso de escribir un texto hecho de citas. Recordemos que Piglia atribuye a su personaje Tardewski en *Respiración Artificial*, la ilusión de “... escribir un libro enteramente hecho de citas”.

Pampa Arán describe la relación entre crítica y ficción en Piglia, como una “malla entre historia, ficción y política (que) es lo que elabora en complejos artificios narrativos y es lo que reorganiza y describe el crítico”, y se refiere a “otra invención pigliana, el investigador-historiador-periodista-detective, (que) autoficcionaliza y personifica la dualidad constitutiva de su propia práctica” (Arán, 2003: 121).

En ese contexto analiza *La ciudad ausente*, novela en la que se ofrecería una “teoría política de la novela” en el cruce entre una “gran enciclopedia literaria” y una “enciclopedia histórica y política argentina”: el género queda así configurado como una máquina capaz de indagar acerca de lo real mediante el trabajo con las ficciones sociales, con las versiones que circulan; un tejido hecho con las voces y con “...los pequeños géneros de la vida cotidiana...”, que conviven con la dimensión ensayística. Así para Arán *La ciudad ausente* configuraría una máquina de guerra en el sentido deleuziano.

En cuanto a **Saer**, relevamos tanto textos de María Teresa Gramuglio como de Beatriz Sarlo, Julio Premat, Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa, y Alberto Giordano.

María Teresa Gramuglio -según Beatriz Sarlo, una de las primeras “saerianas” que leían a Saer “...en pequeñas ediciones que casi todo el mundo pasó por alto” (Sarlo, 2007: 306)- en su trabajo “El lugar de Saer”, incluido como epílogo en la antología *Juan José Saer por Juan José Saer*, afirmaba que la poética de Saer

..desplaza las formas tradicionales totalizantes de representación para trabajar con un registro minucioso y reiterativo de la percepción, del recuerdo y de la conciencia de recuerdo, únicas instancias capaces de asir, en el tembladeral de “lo real” esas realidades inasibles que son materia de la literatura: el tiempo, el espacio, los seres, las cosas. (Gramuglio 1986: 263)

Según Gramuglio, es la escritura el lugar en el que Saer intenta restituir alguna clase de totalidad (estética) a las múltiples direcciones en las que se fragmenta lo real. Para ello, la “zona” saeriana es un complejo lugar en el que se acumulan experiencias y recuerdos, y configura el mundo narrativo –la totalidad- ya sea por ser un núcleo productivo como por conferir unidad formal a los textos. (Cfr. *ibid*: 268) Permite concentrar personajes que recorren diferentes textos; plantear variantes y desplazamientos de escenas tendiendo nexos entre ellas, y plantear núcleos temáticos que atraviesan esa textualidad.

Gramuglio analiza cómo el núcleo narrativo inicial – la zona con sus personajes- se fue modulando y expandiendo, pasando por etapas como la de las autobiográficas “escenas de formación”, o la de la reflexión sobre los materiales y formas constructivas de la narración (Cfr. *ibid*: 277)

Describe así dos ejes en las novelas saerianas: el “referencial” con su zona y las relaciones entre un grupo de personajes; en este eje “...se diluye la exigencia del personaje situado o arquetípico con que la novela realista y la novela psicológica aspiraban a representar totalidades histórico-sociales o psicologías portentosas.” (*ibid*: 282); y el eje “literario”, centrado en la problematización del relato y de sus posibilidades, y en el que asume gran peso la carga intertextual.

Otras dualidades recorrerían la obra de Saer: la que se da entre narración y novela, o la que se configura en la hibridación de poesía y narración. Gramuglio se pregunta si Saer, con sus relatos infinitamente catalizables, postula el triunfo del relato, o si por el contrario marca los límites del relato, su dificultad “...para dar cuenta de la virtualidad inagotable del acontecer” (*ibid* 290). La negatividad de Saer se basaría en una doble precariedad: del mundo y de la conciencia; estas precariedades son las que permanentemente amenazan de disolución al relato.

Beatriz Sarlo, como Gramuglio, a lo largo de los últimos veinte años ha escrito numerosos textos que analizan variados aspectos de la obra de Saer; la construcción de sus tramas, con una permanente exploración de las formas de la percepción, sus posibilidades, el despliegue de una compleja temporalidad cruzada por las expansiones,

contracciones y repeticiones. En referencia a *Nadie nada nunca*, afirmó Sarlo : “El texto tiene en estado práctico (en forma de escritura) una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar el movimiento, la luz sobre las cosas y, sobre todo, los cambios o la estabilidad del tiempo” (Sarlo, 2007: 285).

Ello se refleja, entre otras cuestiones, en el juego con diferentes perspectivas para la representación del movimiento, generándose así una descomposición que produce un efecto simultáneo de retardo y de multiplicación. Esa descomposición también se produce en el espacio, en la medida que todo lo percibido participa de esa multiplicidad de perspectivas, y precisamente en la representación se oscila todo el tiempo entre la mayor cercanía a los objetos, y la imposibilidad de capturarlos, la inaccesibilidad final.

Y este mundo que se contrae hasta su mínima expresión en el acercamiento milimétrico, la descomposición y la fragmentación, al mismo tiempo se expande hasta el infinito puesto que los cierres no llegan nunca: ni el acercamiento “final” a lo percibido, ni alguna clase de desenlace que dé sentido a lo que se movió, a lo que sucedió... Y aquí se trasciende el marco de un texto: los segmentos temporales abarcados por una novela se solapan con los de otra, en la medida que los personajes y los espacios también lo hacen: un pasado aquí es futuro allá, una novela no se detiene en los hechos de un momento que sí se tomará y expandirá en otra, un personaje al que se le brinda cierto desarrollo en un texto es parcialmente completado en otro, y así un texto ilumina al otro en algún aspecto y viceversa; como afirma Sarlo, “Los personajes, en este caso Tomatis, aparecen bajo una luz desconocida porque se mueven en franjas de tiempo inscriptas en el pasado por las que las novelas anteriores no se habían detenido (...) En esa línea infinitamente divisible que es el tiempo saeriano, siempre habrá un punto por el que todavía no ha transcurrido un relato” (ibid: 291-293).

Así habla entonces Sarlo no sólo de una específica *zona saeriana*, sino de una “sociedad ficcional” (ibid: 295) constituida por esos personajes que desaparecen y reaparecen en los diferentes textos de Saer, en un efecto de permanencia y reconocimiento obtenido de una manera totalmente diferente a la que era un logro en la novela decimonónica.

Premat, por su parte, en su extenso trabajo *La dicha de Saturno*, trabaja la narrativa de Saer en función del concepto de melancolía, e intenta leerla en su conjunto como una

novela familiar, incluyendo en esa configuración tanto la dimensión de experimentación como la de la relación con lo real.

Los núcleos que para Premat coexisten en la obra de Saer, son “un interrogante acerca de la comunicación literaria”, que asume diversas manifestaciones (agudización de la forma, “autotematismo” expresado en la ficcionalización del acto mismo de la escritura, y exacerbación de las funciones de -y relaciones entre- la percepción y la descripción), y una “dimensión pulsional o imaginaria”, asociada a “lo que escapa a la razón, lo que se asocia al cuerpo y al fantasma; es lo que Saer denomina las ‘pasiones’ del escritor” (Cfr Premat, 2002: 15-17)

Por lo tanto, a la presencia permanente de la problemática de la crisis contemporánea de la representación se le agregaría el trasfondo pulsional de toda actividad humana y, en consecuencia, de la literatura. Para Premat, las tres características centrales de la obra saeriana son: 1) una coherencia obtenida no solo por las recurrencias argumentales y espaciales, la construcción de la Zona y la reaparición de personajes, sino también por escribir siempre “lo mismo”, tratar siempre con la problemática del sentido, lo que genera permanentemente “la búsqueda de un contenido huidizo, la aparición sistemática de algo indecible y a veces aterrador”; 2) la intensidad de lo pulsional y sensible (cuerpo y sexualidad, percepción y materia); y 3) un autotematismo, que transforma “cualquier elemento en reflexión o imagen del proceso de creación literaria”.

En el marco de la práctica de una hermenéutica psicoanalítica, Premat se pregunta por las especificidades que los textos de Saer presentan en la representación de contenidos inconscientes; intenta comprender en su obra “...el proceso que lleva del fantasma a la literatura” (ibidem 25). Sus hipótesis: 1) Saer reescribe, con insistencia, lo que podría denominarse “relatos primarios”, o de orígenes, pergeñados por el psicoanálisis como narraciones que dan cuenta de la formación del hombre como ser racional y de lenguaje (fundamentalmente en relación con las figuras materna y paterna), y que, en Saer, remiten además metafóricamente a los orígenes de la creación literaria; 2) A partir de la forma que asumen esos relatos, afirma Premat que la posición de Saer es melancólica, refiriéndose centralmente, no solo a una serie de características “temperamentales” asociadas tradicionalmente a la melancolía, sino centralmente a la concepción freudiana de la pérdida que en la evolución de cada hombre se produce de los deseos y goces

intrauterinos y de la primera infancia. Esa génesis de la conciencia, con la falta inevitable que el orden simbólico introduce, generaría en el melancólico una nostalgia permanente por esa situación inicial perdida, y un intento permanente de recuperarla, en coexistencia con una cierta lucidez acerca de la imposibilidad de alcanzarla. Premat se cuida de aclarar que para el psicoanálisis, finalmente, el destino del hombre en general es, en cierta medida, melancólico.(cfr ibidem 27-32)

También la melancolía ha sido asociada por varios autores específicamente a la modernidad, según recuerda Premat ya al final de su trabajo, comentando otros posibles marcos de análisis de la obra saeriana que él ha enmarcado en la cuestión melancólica. Otros autores, desde Aristóteles (el problema XXX es citado y comentado por Saer en *La Grande*) en adelante, la relacionaron con el genio creador. Para nosotros la melancolía es entonces, en esta dimensión, una especie de concepto comodín (quizás tan poco específico como el de realismo, que ya es mucho decir) apto para describir toda clase de distancia, separación, desfasaje, pérdida o falta, y a la vez toda clase de conciencia y problematización de esa misma distancia, separación, desfasaje, pérdida o falta.<sup>2</sup>

En el caso del trabajo “ ‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá se centran en las narraciones saerianas como indagaciones “...sobre las posibilidades de la percepción para aprehender lo real” y, más ampliamente, “para acceder a alguna forma de experiencia o conocimiento”. Diferencian tres etapas en la producción de Saer: una inicial en la que se configura ese núcleo problemático; una segunda de mayor experimentación formal, y la

---

<sup>2</sup> Al trabajar el dispositivo saeriano, trataremos con lo que consideramos un “exceso de pertinencia” en la aplicación que Premat hace del concepto freudiano de melancolía para tratar globalmente desde una hermenéutica psicoanalítica la obra de Saer. Queremos decir con eso que la pertinencia que posibilita leer productivamente ciertos aspectos de la obra, se hace excesiva cuando habilita a tratar **todos** los aspectos, desde los temáticos hasta los arquitectónicos, en una lectura crítica que de tan coherente se cierra sobre sí misma.

Pero otro exceso, esta vez “inmanente”, del concepto de melancolía, su amplitud y ambigüedad, el nivel de cuasi universalidad que ha ido adoptando en occidente a lo largo de los siglos en distintas redes semánticas –lo que permite tratar dimensiones muy diferentes de la cultura como melancólicas: tanto al hombre como especie, como específicamente al hombre moderno, o al genio creador a lo largo de toda la historia, o a ciertos temperamentos descriptos desde una patología- como al final Premat releva brevemente, nos permitirá conectarlo con otras visiones (filosóficas, semióticas) de fenómenos culturales o antropológicos similares que, como en el caso del concepto de melancolía, nos son pertinentes en nuestra lectura... y entresacaremos en consecuencia retazos de la productiva lectura de Premat, con las salvedades consignadas en esta nota.

tercera como juego de variaciones alrededor de una poética, una unidad estilística alcanzada. (Cfr. 2000, 321)

Se plantea aquí el carácter paradójico del acto de percepción, por constituir una forma de relación del sujeto con el mundo y, a la vez, generar la desconfianza acerca de si lo percibido es “real” o surge del sistema de representación del sujeto. De allí el carácter experiencial de la percepción y, a la vez, al operar inevitablemente en el lenguaje, su relación con lo decible de esa experiencia, y con las posibilidades de representar lo exterior al sujeto. Para Dalmaroni y Merbilhaá, en Saer esa complejidad se organiza mediante un procedimiento de condensación, que combina minuciosidad descriptiva y obsesiva repetición con variaciones de fragmentos narrativos y descriptivos, tornando “incierto el estatuto de lo representado” (Cfr. 324).

Eso, sumado a un meticuloso rigor en la escritura, implica una desconfianza en la representación que paradójicamente funciona afirmativamente como motivación para una constante reescritura: es permanente “la tensión entre la constatación de la imposibilidad de representar el mundo y la pulsión narrativa” (Cfr. 331)

Giordano (Cfr. Giordano, 1992), por su parte, acuña el término “efecto de irreal” para definir cómo en la experiencia de la escritura saeriana se supera la oposición entre el barthesiano “efecto de real” propio de la narrativa realista<sup>3</sup> y un “efecto de literatura” asociado a la literatura autorreferencial. Oposición entre dos certezas basadas en el poder de representación del lenguaje: la del realismo y su creencia en la posibilidad de representar la realidad, y la de la autorrepresentación literaria, una literatura que sólo remite en última instancia a sí misma como única realidad.

Para Giordano, el realismo “se define por la exigencia planteada a la palabra literaria de adecuarse a una cierta convención de la realidad, es decir, de servir a una cierta creencia de lo que en realidad es” (ibid: 12), sea cual sea esa creencia, sean cuales sean las convenciones y contenidos de cada concepción de la realidad. Literaturas como las de Saer en su intransitividad y falta de determinación, se opondrían a esa exigencia realista,

---

<sup>3</sup> Barthes definía como “efecto de realidad” el producido por la descripción realista que, más allá de toda función estética, al incluir detalles “superfluos” e “inútiles” desde el punto de vista de la estructura de la narración, ponía a su referente como real simulando seguirlo servilmente, para denotar así lo “real concreto”. Esa “ilusión referencial”, basada en una supuesta denotación directa de lo real, estaría en la base del verosímil realista cuyo verdadero realismo estaría confinado a esos “detalles concretos” que significarían lo real como una connotación, por lo que “la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo.” (Cfr. Barthes 2002, 179-187)

pero sin reducirse a la mera autorrepresentación, pues así como no tienen certezas acerca de lo que la realidad es, tampoco las tienen acerca de lo que la literatura es en sí misma. Por lo tanto, esas experiencias literarias modernas desbordarían cualquier representación y abandonarían cualquier evidencia previa (acerca de la realidad o de la literatura), excediendo tanto el realismo como la autorrepresentación, para convertirse en experiencias de la extrañeza radical ante esa dimensión inquietante de la realidad dada por “...su presencia inhumana, la indiferencia absoluta con que recibe cualquier calificación” (ibid: 15)<sup>4</sup>

Giordano retoma la concepción de Barthes de la escritura como “una praxis sin sanción” -cuyo “poder de sacudir al mundo” provendría del “espectáculo vertiginoso” generado por la falta de determinación de su sentido por cualquier instancia anterior o exterior a su propio movimiento-, emparentada con la de Blanchot acerca de la experiencia de extrañeza radical, y con la de Bataille acerca de ese juego de la escritura “en que se vislumbra –cito a Bataille- ‘la seducción vertiginosa de la suerte’” (ibid: 16).

Lo “irreal”, entonces, siguiendo a Blanchot, sería “lo otro de la realidad, lo que para constituirse la realidad niega, enmascara” (...); y el “efecto de irreal” es “la aparición de ese enmascaramiento, afirmación de esa negación. Lo que aparece es que algo se oculta, lo que se afirma es que algo se niega, y ese algo incierto la literatura lo revela en su incertidumbre: ese algo no es nada, ni siquiera la nada” (ibid: 17)<sup>5</sup>

En ese marco de disolución de todas las certezas, entre las que se incluye la de la literatura, se da la escritura de Saer: narrar se convierte no sólo en imposible desde el punto de vista de la posibilidad de representar la realidad, de la que no se sabe nada, sino también en un cuestionamiento de las convenciones que aspiran a esa representación imposible. Ése sería para Giordano el sentido complejo del “gesto de autorreferencia que define a la literatura en su modernidad” (ibid: 18)

---

<sup>4</sup> Esa realidad que no hace “ninguna señal” a los personajes y narradores saerianos: en “A medio borrar”, es la inundación la que no le hace señas a Pichón Garay (*La mayor*:42); en *El entonado*, es la tierra la que no le manda “ningún signo” (26); en *Lo imborrable*, ese “... orden material de nuestra experiencia, indiferente a nuestras emociones y deseos” (30), configura una “...extrañeza neutra del mundo” (109)...

<sup>5</sup> En el mismo texto recién comentado, Barthes oponía a la desintegración del signo que el realismo realizaba en nombre de una plenitud referencial, el vaciamiento del signo planteado por las estéticas contemporáneas no realistas, consistente en “hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la ‘representación’” (Barthes, 2002: 187)



### C) El problema, las hipótesis

En el inicio del proceso de elaboración de este plan, se preveía que el problema central de la tesis constaría de dos partes, una primera dimensión analítica y la segunda comparativa: a) cómo describir sintéticamente cada una de las dos concepciones novelísticas, y b) qué clase de relaciones (similitudes y diferencias) podría establecerse entre ellas.

Recordando la idea lukacsiana de la existencia de ciertas esencias atemporales, de “formas” -estructuras significativas, las llama Goldmann, (1967:183)-, que corresponderían a la expresión literaria de ciertas “actitudes humanas coherentes”, podríamos trazar una analogía –aunque no consideremos como atemporales ni a las formas ni a las “actitudes” a las que ellas podrían corresponder- para trabajar las dos concepciones de la novela, y pensar provisionalmente que consideran a la novela como traducción (Piglia), y como investigación (Saer).

La delimitación de esas dos concepciones no sería gratuita, sino que se relaciona con lo que consideramos dos “actitudes básicas” modernas en relación con una novela (o cualquier tipo de relato):

1º: la sensación de que un relato es capaz de describir una época, una sociedad; que es capaz de mostrar (de traducir) lo que otros discursos/géneros no pueden abarcar en su complejidad: las profundidades de la historia, de la cultura, de la sociedad;

2º: la creencia en la posibilidad de la narración de jugar con los límites de la percepción, con los límites de la reflexión en relación con lo real, y de poder contarlo a través de la ficción que se convierte así en una experiencia de investigación narrativa (mostrar lo innombrable, narrar lo inenarrable, diría Saer).

Podría decirse que, en cierta forma, Piglia y Saer<sup>6</sup> participan de la idea de literatura como *refracción*, -y no simplemente como *reflejo*<sup>7</sup>- en el primer caso de lo real “social” y en el segundo de lo real “perceptible” y “especulativo”. En consecuencia, les interesa alguna clase de precisión, de fidelidad – al menos como ideal regulador-; o por lo menos investigar los ajustes –y desajustes- entre la novela y alguna clase de realidad que sería su objeto.

---

<sup>6</sup> Con muchas salvedades en el caso de Saer, como podrá apreciarse en el desarrollo del trabajo.

<sup>7</sup> Ver más adelante consideraciones sobre los planteos de Voloshinov (y Cfr. Mancuso, 2005: 84)

Una revisión de los textos ficcionales de los dos autores, y de los artículos crítico-teóricos del corpus, mostró que a pesar de las notables diferencias que sus poéticas presentan, los dos compartían lo que podríamos llamar un diagnóstico común acerca de la situación del género novelístico -cuestión que por otra parte ha estado en el centro de la teorización y la crítica a lo largo de todo el siglo XX-. Y, lo que es más importante, en los dos casos, sus teorizaciones se habían construido específicamente a partir de la idea del agotamiento de lo que podríamos llamar en un sentido muy amplio el modelo de la novela realista del siglo XIX, cuyo dominio con límites muy imprecisos podríamos hacer llegar hasta Flaubert, y a la que luego, a partir fundamentalmente de las vanguardias históricas, se enfrentaron diferentes concepciones. (Lukács, en los textos posteriores a su *Teoría de la novela* “prolongó” la vigencia de ese modelo novelístico en el desarrollo de lo que denominó “realismo crítico” burgués de la novela del siglo XX, y además en el del nunca bien ponderado “realismo socialista”). Por lo que el problema pasó a especificarse aún más: en qué consisten en ese marco las respuestas de los dos autores a la situación crítica del género –o, en términos más drásticos, a la extinción o al menos caída en desgracia de su modelo dominante-situación en la que ellos desarrollan su textualidad.

En relación con esta especificidad problemática, la hipótesis general que planteamos es que esa respuesta implicó en los dos casos trascender la problemática de la construcción de cada texto novelístico, para centrarse en la estructuración de complejos dispositivos de enunciación, que forman una trama –un rizoma- que entreteje toda la producción textual. Y esa situación exige al crítico una lectura global de esos dispositivos que sobrepasan la dimensión de un solo texto, de una sola novela. (Es proverbial en ese sentido el trabajo que Deleuze y Guattari realizaron en *Por una literatura menor* con la textualidad kafkiana).

Eso implicó por lo tanto, analizar la concepción de los dos autores en relación con un marco más amplio que el de una teoría de la novela: revisar esas estrategias, las formas en las que cada una de las poéticas postuló la construcción de sistemas que permitieran la creación de maneras de narrar, o más bien de continuar narrando, a partir de la ya antigua crisis de la novela como género.

Es en ese contexto que se intentará analizar las relaciones entre totalidad y fragmento, el lugar de la fábula y del héroe, de la tradición literaria y de otros tantos ejes que han concentrado la discusión teórico-crítica acerca del género novela: en especial, sus hibrideces y solapamientos con otros géneros; específicamente el ensayo, en Piglia, y la lírica, en Saer. Nuestra hipótesis principal acerca de la creación de amplios dispositivos de escritura, se desgaja por lo tanto en dos sub-hipótesis:

1) En el caso de **Piglia**, éste contrapone una novela “utópica” a la novela realista, en un planteo político en el que se describe a ésta como el relato del estado, y se le oponen los textos novelísticos utópicos como lugar de traducción de los discursos (contra-discursos) sociales. En el dispositivo generado por Piglia la textualidad ficcional y la crítica se hibridizan, cruzan sus referencias y modos, se establecen circulaciones y recurrencias entre sus textos críticos y ficcionales, de concepciones, historias y personajes que se repiten, desplazados, modificados, expandidos o contraídos, tanto en una forma breve como en un ensayo o una novela, generando a la vez crítica y ficción. Crítica y ficción en las que el secreto, la falsificación, el complot, son las figuras de la práctica de escritura que organiza el dispositivo, y que reenvía permanentemente de lo narrativo a lo ensayístico y viceversa.

Se produce así una continuidad, en la que la novela como “archivo” es el modelo, y en el marco de una construcción apócrifa de tipo autobiográfico, el mítico “diario” del escritor funciona como utópico texto-género abarcador de todos los textos particulares.

Podríamos decir que lo que Piglia denomina “novela utópica” sería algo similar a lo que el Lukács posterior a la *Teoría de la novela* llamaba “verdadero realismo”, en la medida que refleja –más bien intenta *refractar*, como ya veremos- la totalidad capitalista que se esconde detrás de la superficie del mundo. Esa totalidad es para Piglia la que es escamoteada por el relato del estado, y es la que los contra-relatos relevados por la novela intentan hacer surgir: complots del poder, y enfrente los contra-complots de los que resisten.

2) **Saer**, quien definió su trabajo ficcional como una “antropología especulativa”, planteó la necesidad de rechazar lo “novelístico” (entendido como el reino de la causalidad lineal y de la hiperhistoricidad) e integrar lo “no-novelable”, lo indecible, en una especie de género nuevo, la “narración”, que en realidad es, de manera mas amplia,

un modo de relación con el mundo, una función del espíritu que permite comunicar la experiencia (Cfr. Benjamin, 2002-a), entrever esa trama que es el mundo en el que vivimos y que sólo podemos conocer parcialmente, fragmentariamente. Porque si los hechos históricos son en sí incognoscibles, en principio porque nuestra sociedad escamotea el privilegio de su conocimiento, la totalidad lo es aún más, la totalidad “no puede ser más que imaginaria” (Saer, 2004: 142), y el novelista escribe no para que los otros vean la realidad sino más bien para que registren la ceguera que sufren. Pues para Saer, a diferencia de lo planteado por Lukács en su *Teoría de la novela*, la visión del conjunto es siempre una ilusión, y ha sido también en el pasado pura fantasía, nunca el mundo ha sido abarcable como totalidad. El todo es en consecuencia una “...metáfora, singularizada una y otra vez por la individualidad de cada escritor, del conjunto de lo existente”, y esa clase de escritor, que no tiene “nada especial que comunicar ni misión histórica que cumplir” no construye discursos sino objetos, construcciones “cuyo sentido es su forma misma” (ibid 124).

Todo ello, tal como lo plantea Benjamin en *El narrador*, lo intentaba Saer recuperando formas de la oralidad y de la construcción de la experiencia. En este caso, el amplio dispositivo poético no sólo incluye en la narración, a partir del lugar central ocupado por la experiencia de escritura y el presente asociado a ella, la mezcla de géneros (narrativa, poesía, teoría y crítica) y de infinidad de voces, sino que construye con toda la obra narrativa un sistema, en general espacializado en una “zona”; sistema en el que los hechos y los personajes forman una red que cruza de un texto al otro, red en la que algo apenas esbozado en una narración reaparece o se desarrolla en otra, en cualquier dirección temporal... esa trama genera una manera diferente de leer cada texto en relación con los otros, y a la vez desde el punto de vista de la creación, es generadora de nuevos relatos pues cada punto de un relato es capaz de expandirse y generar otros. Todo ello se engloba en la potencia del presente del relato y de la experiencia de escritura, que construye todas las otras: percepción, recuerdo, reflexión.

Volviendo a nuestra hipótesis principal, en la que hemos ampliado el planteo que Arán ha realizado específicamente al referirse a *La ciudad ausente* como una máquina de guerra, podemos decir que las dos poéticas podrían ser descritas deleuzianamente en ese sentido: como “máquinas de escritura o de expresión” (Deleuze 2002: 62),

dispositivos continuos de diferente cualidad (político e imbricado en lo histórico en el caso de Piglia, espacio-temporal, experiencial y especulativo en el de Saer), con relaciones específicas entre los textos y alguna clase de totalidad -más o menos problemática- y diseñados con un doble propósito: generar continuamente narraciones y que éstas, a la vez, se constituyan en respuestas narrativas (que resistan “sin dar batalla”, a la manera de la guerrilla, diría Deleuze) al cansancio o la extinción del género, construyendo un lugar social para la novela, específicamente al margen de las imposiciones del mercado literario.

## **D) Marco teórico**

Teniendo en cuenta que el trabajo se centra en la lectura de prácticas estético-políticas, de las que se analizarán sus especificidades en cuanto a la superación de un género -el novelístico-, dos dimensiones teóricas fundamentales se ponen en juego: 1) la cuestión específica del género “novela” y de sus relaciones con otros géneros; 2) cómo analizar las maneras en las que esas prácticas de escritura difuminan las líneas que definen los marcos genéricos.

### **1) Sobre el género, la realidad y las mediaciones**

En lo que concierne específicamente a la cuestión del género novelístico, el marco en el que se desarrolla la reflexión se mueve inicialmente en relación con los planteos de Lukács en su momento inaugural de la *Teoría de la novela*, texto en el que estableció una dialéctica de los géneros basada en categorías estéticas esenciales. Así desarrolló una visión de la novela contemporánea en la que ésta se correspondería a la experiencia de la modernidad: un mundo privado de Dios, en el que el héroe, el “individuo problemático” se enfrenta con el mundo prosaico.

Y es la categoría de “Totalidad” la que se encuentra en el centro de la reflexión de la *Teoría de la novela*; totalidad entendida como “Realidad primera formadora de todo fenómeno singular” (Lukács, 1971:35). Una totalidad que para Lukács habría existido en la Grecia clásica, en su mundo cerrado y perfecto en el que las formas no eran una violencia sobre la realidad sino una mera toma de conciencia de ese todo homogéneo. Esa totalidad se habría disuelto en la modernidad, en su mundo abierto e inmenso, en el

que los arquetipos han perdido su evidencia objetiva. Se produce así un abismo infranqueable entre el yo y el mundo porque ahora el espíritu del individuo es la sustancia verdadera, es el creador de formas, y esto implica el camino infinito de la aproximación siempre inacabada (Cfr. *ibid*: 34). Y la totalidad es ahora una “totalidad creada”, pues “todo modelo ha desaparecido (...) la unidad natural de las esferas metafísicas se ha roto para siempre” (*ibid*: 38):

Para estas formas, no hay más totalidad que las que ellas tienen que sumir. Así, hace falta que estrechen y volatilicen aquello a lo que deben dar forma, de modo de poder producirlo, o bien que iluminen de una manera crítica la imposibilidad de realizar su objeto necesario y la nada interna del único posible, introduciendo así en el universo de las formas la incoherencia estructural del mundo. (*ibid*: 39)

La fractura de la totalidad clásica había disuelto para Lukács la relación instaurada entre hombre y mundo, entre alma y realidad externa, y la novela como forma artística aspira a recrear esa totalidad perdida. Aunque si por un lado tiene la pretensión de llenar ese hueco, por el otro denuncia simultáneamente ese deseo: hay una dualidad entre búsqueda y denuncia (o crítica) de esa misma búsqueda, que la novela como forma implica.

La imposibilidad de las formas de realizar su objeto, la incoherencia del mundo introducida al universo de las formas, y la coexistencia del deseo de totalidad y de la crítica de ese deseo, serán conceptos operativos fundamentalmente en la lectura del dispositivo narrativo de Saer.

En textos posteriores a la *Teoría de la novela*, el concepto de totalidad que para Lukács surge de la obra literaria es diferente. En *Arte y Verdad objetiva*, Lukács plantea que la totalidad de la obra de arte no es extensiva como en la ciencia, sino

...una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva –objetivamente– para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida (Lukács, 1966: 23)

La misión del arte entonces para Lukács consiste en el restablecimiento de lo concreto en una evidencia sensible directa que dé la impresión de un todo completo, entendiendo lo concreto como el resumen de muchas determinaciones cuya unidad hace precisamente de lo concreto lo concreto. Por lo que debe representarse dichas conexiones en su concreción, en la forma más clara, pura y típica. (Cfr. *ibid*: 33)

En consecuencia, el arte épico en general consistiría en descubrir y reflejar los rasgos humanamente significativos de la práctica social, acentuando lo esencial (ibid: 186). Para lo que el escritor realista debe tener una visión de la totalidad de la vida que “vaya más allá de la gran superficie” (ibid: 212), y percibir la conexión entre ésta y los fenómenos sociales, conectando poéticamente en una fábula las casualidades de la vida, esa superficie de la realidad, con lo humanamente necesario de los personajes.

Esa totalidad que estaría en el fondo de las determinaciones, es la totalidad de la sociedad capitalista y burguesa, y constituye para este Lukács, a diferencia del de *Teoría de la novela*, un todo coherente, una realidad objetiva e independiente de la conciencia, realidad que era negada en su relación con la literatura por las “teorías expresionistas y surrealistas”. (Cfr. ibid: 291-294)

En artículos como “Los principios ideológicos del vanguardismo” y otros, Lukács continuó planteando esa oposición entre realismo y vanguardias (“irrealistas”), considerando que la verdadera diferencia no era formal sino ideológica; estaban en juego diferentes concepciones del hombre: o animal social, y por ende histórico, o ser ontológicamente solo e independiente.

Si el realismo era el reino de realización de la “posibilidad concreta”, relacionada con la “realidad objetiva” y con la posibilidad de reflejarla fielmente a partir del ejercicio del criterio de selección por el que se diferenciaría lo concreto de lo abstracto, el vanguardismo por el contrario sería el ámbito de la posibilidad “abstracta” o “subjetiva”: es por ello que se producía según Lukács en la literatura vanguardista la disolución de la forma objetiva en elementos subjetivos (libre fluir de asociaciones en Joyce, existencia “sin cualidades” en Musil, “acción gratuita” en Gide), y el desvanecimiento de los contornos de la personalidad humana, al que corresponde la pérdida del mundo para la literatura, pues la indiferenciación entre posibilidades abstractas y concretas presupone la inexplicabilidad de la realidad objetiva del mundo, y en consecuencia deja de tener sentido la construcción de una perspectiva que permita la selección. Esta “abolición de la realidad” era para Lukács el tema fundamental de la actitud vanguardista (ibid: 27-29). Es éste un concepto que, más allá de las valoraciones (¿concebir la realidad a la manera de las vanguardias, significa necesariamente

“abolirla”?), nos permitirá trabajar esa dimensión en los dispositivos escriturales que analizaremos, especialmente en el de Saer.

Para sintetizar los rasgos principales de la novela vanguardista -a la que consideraba como la disolución del género-, tanto en lo que concierne al aniquilamiento de la historicidad como a la subjetivación del tiempo, acudió Lukács al análisis de la categoría estética de lo alegórico, a partir del texto de Benjamin sobre el barroco alemán.

Según Lukács, en la alegoría moderna, basada en el principio del montaje, se suprimía lo típico, se desgarraba la coherencia inmanente del mundo, y el detalle se rebajaba al nivel de una mera particularidad pero al mismo tiempo, por su intercambiabilidad alegórica, “se transforma(ba) en una abstracción pura con intención trascendente”. El vanguardismo tendía a sustituir lo típico concreto por una particularidad abstracta (Cfr. *ibid.*: 53), y reemplazaba así la pluridimensionalidad del realismo por un arte unidimensional, centrado en la técnica.

Nos hemos extendido en el desarrollo de las concepciones de Lukács, pues sirven de base para nuestros análisis de las totalidades en juego en los dos dispositivos escriturales a analizar, como ya hemos mencionado en relación con algunos de sus conceptos, y porque además son el basamento de la polémica que recorrió casi todo el siglo XX acerca de la relación entre literatura y realidad, algunos de cuyos elementos también serán pertinentes para nuestro análisis.

En ese sentido, frente al planteo de Lukács, para quien la gran literatura debía ofrecer una visión totalizadora y profunda, verdadera y dialéctica de la realidad, Brecht postulaba el distanciamiento, como un procedimiento capaz de desenmascarar al sistema capitalista haciendo pedazos esa realidad para permitir en los receptores un proceso de reflexión, de valoración crítica. La vindicación de Lukács de la organicidad de la “verdadera” obra, era vista por Brecht como una defensa de la ilusión que precisamente construía ese tipo de obras, en las que según los mismos dichos de Lukács se “recubría” artísticamente el análisis de la realidad profunda que Lukács exigía a la novela realista. Para Brecht, no podía haber una forma específica asociada al realismo, no había un único sistema de representación que pudiera ser asociado a él -como el de la novela realista decimonónica adoptado por Lukács como paradigma-, sino que las



formas debían adecuarse a la realidad social: “...frente a las exigencias siempre nuevas del medio ambiente social siempre cambiante, seguir aferrado a las viejas formas convencionales es también formalismo. (...) ¡no prediquéis con ademán de infalibilidad la única y verdadera manera de describir una habitación, no excomuniéis el montaje, no pongáis el *monólogo interior* en el Índice! (Brecht, 1973: 212-213)

En consecuencia, Brecht postulaba no hablar de realismo sino más bien “...de realistas y los métodos que utilizan para influir en la realidad mediante reproducciones fieles de la realidad”, de manera de no “limitar el número y especie de estos métodos, sino más bien de aumentarlos.” (ibid: 214).

Para ello, definió “realista” como

Aquello que descubre el complejo causal social/ desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan / escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana / acentúa el momento del desarrollo / posibilita lo concreto y la abstracción (ibid: 237-238)

Y como la realidad se modifica, “...para representarla, debe cambiar el modo de descripción. De la nada no sale nada, lo nuevo procede de lo viejo, pero por esto es nuevo”, porque

...la verdad puede encubrirse de muchas maneras y debe ser dicha de muchas maneras. (Que) se puede provocar indignación por situaciones inhumanas de muy diversas maneras, mediante la descripción directa en forma patética y en forma objetiva, mediante la narración de fábulas y alegorías, en chistes, con hipérbolos. En el teatro se puede representar la verdad en forma objetiva y en forma fantástica. Los actores pueden no pintarse (o poco) y comportarse de forma “natural”, y todo ser una patraña, y pueden llevar máscaras grotescas y representar la verdad. Poco hay que discutir sobre el caso: hay que buscar los medios según el fin. (ibid: 239)

Por eso, para Brecht, definir una obra como realista -o no- implicaba comparar la descripción que hace de la vida con la misma vida descrita, y no con otras descripciones realizadas por obras existentes calificadas como realistas en su época.

En cuanto a Adorno, quien también mantuvo una histórica polémica con Lukács, el arte genera un conocimiento negativo de la realidad. Esto implica que el arte

...está en la realidad y es en ella donde desempeña su papel, teniendo, aún en sí mismo, una variada relación mediata con la realidad. Pero simultáneamente existe en tanto que arte, en virtud de su mismo concepto, en contraposición a la realidad de hecho. La filosofía ha caracterizado esta situación empleando el nombre de apariencia estética. Ni aún a Lukács se le permite que salte sobre su sombra, afirmando que el contenido de las obras de arte es real en el mismo sentido que es

real la sociedad. Si se suprimiese dicha distinción, perdería todo fundamento cualquier preocupación estética. (Adorno, 1982: 53)

Por lo tanto para Adorno el arte no reproducía el mundo pura y simplemente, sino que había una diferencia entre realidad empírica y arte, diferencia que dialécticamente era la que expresaba la contigüidad entre ambos. El arte se convierte en conocimiento no a través de la desnuda contemplación de la realidad, sino por el hecho de ser esencia e imagen, lo que lo distingue cualitativamente de la realidad inmediata: “Sólo en la cristalización de su ley formal, y no en la pasiva admisión de los objetos, es como el arte converge hacia la realidad. El conocimiento es en el arte todo él mediato estéticamente...” (ibid: 55)

En el arte, entonces, se da una dialéctica entre conciliación (el objeto conciliado en la imagen, espontáneamente acogido por el sujeto) e inconciliación (con la exterioridad objetiva); esta diversificación es la que permite que la obra de arte critique la realidad, y la conozca negativamente.

Como intentaremos mostrar en nuestro análisis de la concepción narrativa de Saer, esta concepción de una dialéctica negativa es esencial en la configuración de su poética.

En relación con esta concepción de la experiencia estética, también es pertinente, en especial en el tratamiento del dispositivo saeriano, el concepto más amplio de experiencia. Un concepto que, en su polisemia, puede implicar la vivencia particular de un acontecimiento o más específicamente el impacto de algún acontecimiento singular que nos marca de alguna manera especial, y también el conocimiento que brindan las prácticas prolongadas de alguna actividad, o aún más, ese amplio conocimiento de la vida adquirido por la acumulación de experiencias singulares. Puede verse aquí tanto la importancia de la oposición entre lo que podríamos llamar simple vivencia y experiencia, como también la dependencia existente entre los distintos tipos de experiencia, de los recuerdos que las constituyen, y la posibilidad de representarlos... por lo tanto, también la dependencia entre conocimiento y experiencia, y particularmente aquí entre narración y experiencia, temas todos ellos de permanente actualidad en los debates filosóficos y literarios.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> En esa dirección, el primer gran impulso en la modernidad lo daría el acento –tanto filosófico como literario– puesto por los románticos en la relación entre libertad y subjetividad; luego, diferentes miradas filosóficas como la fenomenología, con su énfasis en la contingencia y el rol de la percepción, o ciertos materialismos y sus negaciones dialécticas, o los existencialismos con las “situaciones” y las relaciones

Acerca de estas cuestiones escribió Benjamin; en especial de la crisis de la experiencia en el siglo XX y su relación con la narración y los proyectos literarios. En “Experiencia y pobreza” (Cfr. Benjamin, 1994) Benjamin hablaba de la fuerte depreciación de la noción de experiencia en la generación que sufrió la primera guerra, de la que los combatientes no regresaban enriquecidos en experiencia, sino que volvían mudos, más pobres en cuanto a experiencia comunicable. La guerra de trincheras les había “desmentido” la experiencia estratégica, así como la inflación desvirtuaba la experiencia económica, el hambre las corporales, y en general la técnica había desarticulado todos los paisajes anteriores, llenando la experiencia –las privadas y las de la humanidad en general- de pobreza, pues aquello en lo que se creía, aquello conocido, compartido y acumulado como experiencia, era desmentido por las nuevas y terribles vivencias. Situación ante la que nace para Benjamin, junto a la barbarie destructora de la modernidad en general, una nueva barbarie positiva, la de nuevos creadores en la ciencia, el arte y la filosofía, que intentan comenzar desde el principio, haciendo tabula rasa y mostrando su desnudez y su pobreza, su liberación precisamente de la experiencia tan devaluada y desmentida por la nueva configuración del mundo. El principal precursor y figura emblemática del nuevo tipo de artista moderno era Baudelaire.

En ese contexto, y ya en vísperas de la segunda guerra mundial, es que Benjamin afirmaba en “El narrador” (Cfr. Benjamin, 2002-a: 69-106) que el arte de la narración estaba llegando a su fin, y que la antigua figura del narrador cada vez se alejaba más, pues la facultad de intercambiar experiencias iba desapareciendo. El escritor de ficciones debería entonces beber de la fuente de la experiencia que se transmite de boca en boca, de ese contar de los narradores anónimos en sus dos caras íntimamente compenetradas, representadas por dos figuras arcaicas que habrían generado las distintas estirpes de narradores: el “marino mercante”, que cuenta noticias “de la lejanía” porque hizo un viaje, porque viene de lejos; y el “campesino sedentario”, que no se mueve de su lugar, conoce sus tradiciones e historias, y cuenta ese pasado.<sup>9</sup>

---

entre el ser y el tiempo, o la nada... o el mundo. Y también diversas dimensiones de la reflexión sobre la noción de sujeto, tanto desde el psicoanálisis como desde el estructuralismo o los llamados “giros” lingüísticos o culturales en la filosofía. La literatura que Lukács llamaba peyorativamente “de vanguardia” se situó siempre en el centro de esos cuestionamientos y esas dimensiones problemáticas.

<sup>9</sup> Ya veremos cómo Saer reivindica la primera figura de las propuestas por Benjamin, la de un narrador nómada, para metaforizar acerca de la importancia que para el narrador tiene asumir una mirada “externa” y estar siempre montado sobre líneas de fuga que lo desarraiguen (y, en consonancia, reivindicar las posibilidades que el exilio de cualquier tipo brinda en ese sentido al escritor)

Claro que esos narradores siempre comunicaban experiencia, había una utilidad en la verdadera narración, como moraleja, norma de vida, proverbios: el narrador tenía consejos para dar, en la forma de “sabiduría entretejida” en los materiales de la vida vivida. Ese aspecto épico de la verdad, la sabiduría, era para Benjamin el que se estaba extinguiendo al desplazar la narración del ámbito del habla, en un contexto que a la vez “hace sentir una nueva belleza en lo que se desvanece”. El resurgimiento de un género antiguo como la novela, a comienzos de la modernidad, de la mano del libro y de la imprenta, fue el primer indicio del ocaso de la narración entendida de esa manera arcaica. Porque el narrador oral tomaba lo que narraba de la experiencia, suya o transmitida por otros, incluso de los que lo escuchaban, la experiencia era todavía recuperable, el lenguaje podía acercarse a la realidad; el novelista en cambio, ya solitario y segregado, no podía hablar en forma ejemplar; la novela informaba sobre la profunda carencia de consejo, sobre el desconcierto del hombre y no sobre su sabiduría.<sup>10</sup>

Para Benjamin una nueva forma de comunicación, la información, era la que se enfrentaba tanto a la novela como a la narración, y en especial a ésta. Pues la información reivindica una pronta verificabilidad, debe estar cargada de explicaciones, y a la vez es efímera porque sólo sirve mientras es nueva; el arte de narrar, por el contrario, debe estar libre de ellas, y seguir provocando sorpresa y reflexión a lo largo del tiempo. Y requiere escucha distendida por un lado, y artesanía por el otro: una red artesanal de comunicación, que no transmite solo el “puro” asunto en sí, sino también la experiencia de ese acontecimiento que es narrar, y lleva adherida en la narración la huella del narrador que, o pasó por la experiencia narrada, o se hace responsable de su narración. La narración perfecta, al decir de Valéry, estaría por ello estratificada en múltiples versiones sucesivas, y superpondría “una serie de finas capas translúcidas”.

En “Sobre algunos temas en Baudelaire” (Cfr. Benjamin, 2002: 109-154), Benjamin continuó su reflexión acerca de las relaciones entre experiencia y literatura, insertándola

---

<sup>10</sup> “Como se señala en ‘El narrador’, la imposibilidad de comunicar, de narrar (ejemplificada en este caso con la *mudez* de los soldados que vuelven del campo de batalla) es una verificación históricamente concreta del alejamiento de la experiencia. **En Benjamin, experiencia y narración son una y la misma cosa**; y este postulado, en términos literarios, se traduce en la idea de que algunos géneros modernos (en este caso la novela) señalan un paso más en el alejamiento de aquellas primeras narraciones orales, en las que la experiencia (si bien había sido aniquilada desde la Caída) era aún recuperable. A lo largo de la historia, la experiencia se vuelve imposible, en la medida que la relación entre palabra y mundo deja de ser inmediata.” (Díaz, 2006: 67. Las negritas son nuestras)

ahora en el marco de los intentos de lo que llamaba las “filosofías de la vida” (Bergson y otros), realizados desde finales del siglo XIX, de apoderarse de la experiencia “verdadera” en contraposición a “...una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas” (ibid. 110). Así es que Benjamin en esa línea diferenció experiencia (singular, “verdadera”) y vivencia (cotidiana, rutinaria): si Bergson, en *Materia y Memoria*, había mostrado en su filosofía la importancia de la estructura de la memoria, y su formación esencialmente inconsciente, determinando la naturaleza de la experiencia en la *durée*, según Benjamin, Proust elaboró en su obra “...por caminos sintéticos y bajo las actuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson”. (ibid.: 111), diferenciando memoria voluntaria, consciente, dominada por la inteligencia, y memoria involuntaria (“pura”, según Bergson), no consciente, dependiente en consecuencia del azar, por lo que sólo por azar podría uno adueñarse de su experiencia. La obra de Proust sería así un intento de restaurar la figura del narrador benjaminiano -ése que participaba a los otros de la experiencia de su vida- mediante el relato de la propia infancia, a partir de la memoria involuntaria, solo recuperable a través de la mediación del azar.

Benjamin acudió a la correlación freudiana (acuñada en *Más allá del principio del placer*) entre memoria (involuntaria) y conciencia, para hacer esa diferenciación entre la “vivencia” como aquello que ha sido vivido explícita y conscientemente, y la “experiencia”, formada por esas “huellas duraderas” que serían los componentes de la memoria involuntaria proustiana. La conciencia, por otro lado, en el esquema de Freud no acogía huellas de la memoria sino que su función sería la de defender al sujeto de los estímulos exteriores, del *shock* que puede causarle la excesiva energía de esos estímulos. La conciencia, que en los casos normales “ataja” el *shock* (también el sueño y el recuerdo pueden contribuir a ese “entrenamiento en el dominio de los estímulos”), convierte en vivencia al incidente (acontecimiento) capaz de provocar el *shock*, y con esa incorporación al registro del recuerdo consciente<sup>11</sup>, esteriliza al acontecimiento para cualquier experiencia poética. (ibid:116)

La obra de Baudelaire, para Benjamin -quien compartía la visión que de esa obra tenían tanto Proust como Valery- implicó una “emancipación de las vivencias”, colocando

---

<sup>11</sup> “...ver la función peculiar de la defensa frente al *shock* en que asigna al incidente, a expensas de la integridad de su contenido, un puesto temporalmente exacto en la conciencia.” (Benjamin, 2002: 17)

“...la experiencia del *shock* en el centro mismo de su trabajo artístico” (ibid.: 118). Así habría fundado su poesía lírica, en el contexto histórico de “...una experiencia para la cual la vivencia del *shock* se ha convertido en norma” (contexto que Benjamin analizó por otra parte en varios ensayos, como el que relacionaba obra de arte y reproductibilidad técnica). Para ello, practicó el acontecimiento de crear de una manera negativa, como “...un duelo en el que el artista, antes de ser vencido, grita de espanto”, por el terror debido a la falta de defensa frente al *shock*: y era el “auto-testimonio” de este proceso en el que toda la persona, el cuerpo del poeta, se veía comprometido, lo que importaba poéticamente. Es por esa negatividad, que fundamentalmente compromete al escritor como sujeto de la experiencia, que para Benjamin Baudelaire es cifra del artista moderno.<sup>12</sup> También porque se espera de éste, como lo hubo en Baudelaire, un alto grado de conciencia acerca de la tarea a emprender en relación con la determinación histórica de la obra.

En relación con la cuestión del realismo, y en una dirección diferente a la que recorrimos en la línea Lukács-Brecht-Adorno, en los años cincuenta el *Nouveau Roman* planteó lo que denominaba una nueva forma de realismo, un “modo de escribir realista de un género desconocido” (Robbe Grillet, 1965: 17). La que fuera llamada *École du regard*, Novela “objetal” u “objetiva”, *École de Minuit*, no era según el mismo Robbe Grillet una escuela o un grupo constituido de escritores que trabajaran en la misma dirección, sino que comprendía a todos aquellos que “...buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos cuantos están decididos a inventar la novela, es decir a inventar al hombre” (ibid. 11).

El *Nouveau Roman*, concepción de gran importancia en el desarrollo inicial de la poética saeriana, nació enfrentando mitos como el del genio inconsciente que escribe cosas que le son dictadas desde algún lugar desconocido, al que oponían el modelo del creador conciente siempre en búsqueda de nuevas formas, y que además no pretende ilustrar verdades ya conocidas sino plantear preguntas desconocidas... en ese sentido se oponía tanto al realismo socialista como al compromiso sartreano, y estaba dominado

---

<sup>12</sup> “La experiencia entonces es planteada como algo a recuperar. Se trata de una recuperación costosa, en la medida que supone una negación de lo dado, una puesta en riesgo de sí. La singularidad de Baudelaire (de aquel que es sujeto de la experiencia) se juega en el hecho de que supone un enfrentamiento con la imposibilidad histórica de experimentar.” (Díaz, 2006: 67)

según el mismo Robbe Grillet por “una pasión de describir”, con una larga filiación, que iba al menos “de Flaubert a Kafka” (ibid: 16).

En su búsqueda de una “novela nueva”, el *Nouveau Roman* se enfrentó con la dominante –y a la vez “agonizante”- novela burguesa, balzaciana, cuya base era el “sacrosanto análisis psicológico”, y que consistía centralmente en el “estudio de una pasión en un medio dado”. Un modelo basado en los mitos de la profundidad, que pretendía llegar a las capas más íntimas de las pasiones humanas para sacar a la luz algún secreto, y que en ese proceso hacía desaparecer la realidad de los objetos y gestos, para dejar paso a sus significados (psicológicos, sociales, funcionales), dados por su función en la intriga. Un camuflaje cultural con cuadrículas que se apropiaban del mundo y lo volvían más tranquilizador al darle esos significados, o expulsaban al absurdo cualquier resto que se resistiera al procedimiento.

La alternativa propuesta por el *Nouveau Roman* fue producir un choque con esa realidad obstinada, en la que los objetos “están ahí”, un mundo que no es significativo ni absurdo sino que sencillamente “es”, sólido, inmediato, del que puede darse cuenta de su presencia –tanto de los objetos como de los personajes- que es su realidad, y que debería imponerse a “toda teoría explicativa que tratara de encerrarla(s) en un sistema cualquiera de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc” (Ibid. 27). En consecuencia, el nuevo arte literario, enfrentado a las concepciones esencialistas basadas en los mitos de la profundidad que se plasmaban en “la palabra de carácter visceral, analógica o mágica”, trabajaría por el contrario con la superficie de las cosas: “...el adjetivo óptico, descriptivo, el que se limita a medir, a situar, a delimitar, a definir, indica probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco” (ibid: 31).

“Todos los escritores creen ser realistas”, decía Robbe Grillet (reproduciendo el planteo de Jakobson). El realismo, en consecuencia, no es una teoría sino una bandera: a todos ellos les interesa el mundo real, y se esfuerzan en crear “realidad”... aunque cada uno de ellos (clásicos, románticos, surrealistas, comprometidos...) tiene ideas distintas acerca de la realidad. Por lo que el “retorno a lo real” que plantea cada revolución literaria, consiste más bien en la lucha contra formas esclerosadas convertidas en fórmulas muertas, y la búsqueda de formas nuevas que las sustituyan. Por otro lado, también el mundo cambia, tanto objetivamente como en las relaciones subjetivas que

con él mantenemos, por lo que las bases del realismo también cambian; la novela del siglo XIX no podría ser hoy un instrumento adecuado para dar cuenta de lo real. Pero tampoco hay que caer en la trampa de la ilusión realista de creer que la novela es un mero instrumento que simplemente explora y expresa con perspicacia y respeto por la verdad una realidad que ya estaría constituida; la novela busca algo que es ella misma, y en ese proceso crea el mundo y el hombre, construye la realidad, debe crear sus propios significados sobre la marcha sin apoyarse en nada exterior, pretensión que ya aparecía en Flaubert. (Cfr. Robbe Grillet, 1965: 177-183)

De allí, la lucha del relato moderno contra los personajes como caracteres que fijan tipos humanos; contra la historia verosímil, “natural”, con peripecias palpitantes que distraen pero a la vez tranquilizan, pues aparecen como fragmentos de vida seleccionados por un autor que “sabe más”; contra los objetos meramente significativos y funcionales a esa historia... todos ellos son elementos que imponen una imagen del universo estable, coherente, continua, unívoca y descifrable, inteligible, compatible con las certezas que tenían vigencia hasta mediados del siglo XIX; en particular, acerca de una lógica de las cosas justa y universal. . Un sistema narrativo muerto ya desde Flaubert -pero al que muchos pretenden todavía mantener- basado en elementos técnicos como “...uso sistemático del pasado simple y de la tercera persona, adopción incondicional del desarrollo cronológico, intrigas lineales, curva regular de las pasiones, tensión de cada episodio hacia un fin, etc...” (ibid.: 42). La decadencia de la intriga como eje del relato que ya se daba en Proust, también se registró en Faulkner, Beckett y tantos otros... Eso no quiere decir que en esos relatos “no pase nada”; en muchos casos están llenos de historias, pero que se disuelven, se dislocan, se ponen en duda: “...no es anécdota lo que falta, sino solo su carácter de certeza, su tranquilidad, su inocencia.” (ibid.: 43).<sup>13</sup>

La discusión acerca del realismo se reaviva periódicamente, al menos en la Argentina: en el año 2002 se publicó en el marco de la colección *Historia Crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, el tomo “El imperio realista”, dirigido por María Teresa Gramuglio. Allí Gramuglio describe brevemente –retomando también a

---

<sup>13</sup> No faltan anécdotas o historias en esos relatos, de la misma manera que la muerte o disolución de la experiencia no quiere decir que a los sujetos no les “sucedan cosas”, más o menos singulares o relevantes; lo que se vuelve problemático es la posibilidad de procesar esos acontecimientos, de organizarlos significativamente como experiencia en relación con un mundo, y poder compartirlos narrativamente.



Jakobson- lo que llama los “dos grandes modos” de considerar el realismo en el arte: como una modalidad que atraviesa los siglos, respondiendo a una actitud que busca alcanzar una semejanza con lo real; o bien como un concepto que remite a un período delimitado de la historia del arte y la literatura. En los dos casos, se convocaría una serie de palabras: imitación, mimesis, verosimilitud, representación, referencialidad. “Son palabras que indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de ‘lo real’, que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje...” (Gramuglio, 2002: 16) Y el problema a resolver era la creación de una forma que lograra la ilusión de representar lo real.

Gramuglio releva someramente algunos planteos clásicos acerca de la cuestión: Lukács sería quien al preocuparse por la necesidad de que el arte refleje la realidad “esencial” y “profunda”, habría opuesto la perspectiva integradora del realismo a la visión fragmentaria de las vanguardias, elevando dogmáticamente el realismo decimonónico a la categoría de paradigma.

Para Bajtin y Auerbach, en cambio, según Gramuglio el realismo se relacionaría fundamentalmente con una cuestión formal: un mundo mostrado con precisión, en el caso de Bajtin, representando personas, lugares y objetos en sus detalles concretos como entes individuales; un mundo cotidiano y práctico, para Auerbach, no construido como una mera copia de lo real, sino “interpretado” mediante la representación, que debe romper cualquier división de niveles estilísticos.

Gramuglio ubica estas dos concepciones en una visión de “larga duración” del realismo, pues éste recorrería -según Bajtin y Auerbach- como una actitud toda la literatura occidental. El planteo de Watt, en cambio (más cercano al de Lukács, acotamos nosotros) considera la cuestión formal como una consecuencia de lo epistemológico, y relaciona la novela con la temprana modernidad occidental. Más específicamente, con el realismo filosófico moderno: el conocimiento como “...conocimiento de objetos singulares por parte de un sujeto individual, y su método implicaba que la realidad puede ser descubierta por el individuo a través de la mente o de los sentidos.” (ibid:20)

Este giro realista del pensamiento filosófico, con la importancia que adquiriría el problema de la correspondencia entre las palabras y la realidad, convergería con la novela como género privilegiado del realismo literario moderno, cuyo principal

problema formal a resolver era la “...representación de esas `particularidades de la experiencia`” (ibid: 21). De ahí la importancia en el realismo de la descripción minuciosa, la particularización de personajes, de tiempos y de espacios.

En síntesis, para Gramuglio el elemento distintivo de la visión de los críticos y teóricos de la izquierda acerca del realismo consiste en poner de relieve sus alcances cognoscitivos y pragmáticos, más allá de sus dimensiones estéticas.

Planteos como el de Gramuglio en *El imperio realista* han sido debatidos recientemente; por ejemplo, en las jornadas de discusión sobre “Realismos”, organizadas en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario en diciembre de 2005, algunas de cuyas intervenciones fueron incluidas en el *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Fundamentalmente a partir de la intención de definir y/o delimitar la categoría de realismo, de manera de evitar ampliaciones excesivas que sólo la vaciarían de contenido.

Por un lado, Martín Kohan reevalúa el legado de Lukács, en relación con su supuesto dogmatismo: para Kohan, Lukács fue más allá de la mera referencialidad, de la mera confianza del lenguaje en su capacidad para designar la cosa, y planteó claramente la existencia de “...un determinado sistema de representación, esto es, la mediación de ciertas formas...” (Kohan, 2006:27). Por lo tanto, para Kohan lo que Lukács estaría postulando sería una concepción restringida del realismo literario, en la que superaría cualquier noción ingenua de la literatura como reflejo para pensar en un sistema de representación basado en aspectos formales tales como “la selección de lo relevante, la articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el predominio de lo dinámico sobre lo estático”. (ibid: 30)

Ésas son para Kohan las características –formales, subrayemos- que Lukács exige a la novela realista. Realismo que para Lukács sería social, y no meramente histórico o político, en la medida que no interesan especialmente los elementos referenciales de un texto sino la “representatividad promedial”, la “justeza promedial” de la representación, cuyo horizonte es lo social: son sociales tanto la representatividad del tipo como la dinámica de la narración, la totalidad que se debe articular, y la selección de lo relevante.

Contreras prefiere rescatar al Lukács que reivindicaba la desmesura al analizar la obra de Balzac, desmesura que llevaría al tipo –y con él a la realidad, a las fuerzas en tensión en una realidad social- a su expresión más extrema, rebasando el estereotipo. Por eso, sitúa la serie realista de la literatura argentina a partir de Arlt, quien representaría “...un ‘salto cualitativo’ que tiene que ver con un replanteamiento esencial de la función mimética representativa” (Contreras, 2006: 5). Contreras postula una reelaboración de la visión lukacsiana, mediante la idea del realismo entendido como una “...*captación* de las fuerzas latentes de una sociedad y su *expresión* a través de la *invención de una forma* que *crea* sus propios paradigmas”, forma que supera, turba, se aleja del verosímil, lo que “...no es más que la consecuencia formal de la exigencia artística de desenvolver al máximo las posibilidades de la expresión” (ibid. 6)

Así considerado el problema del realismo, para Contreras es posible leer en esa dimensión obras como las de Aira y Saer. Y se pronuncia por un “uso” de Lukács para pensar nuestra literatura actual: en especial, a partir de lo que considera la “más potente lección de Lukács: a coyunturas –realidades- nuevas, formas nuevas...” (ibid: 7). Esta operación de Contreras emparenta al Lukács que rescata, con el Brecht que hemos comentado más arriba, y en esa dirección es que intentamos recorrer los dos dispositivos analizados.

A diferencia de Speranza, que analiza las vueltas al realismo en la narrativa argentina intentando leer los modos mediante los cuales se enfrenta la imposibilidad de imitar o registrar lo real, Contreras considera más productivo acercarse a esas nuevas experimentaciones con el realismo no solamente analizando en ellos la transformación de los modos de representación, “...sino, antes bien, de la noción misma de real” (ibid); y esa nueva exploración de lo real trataría con una realidad completamente diferente a la “totalidad social” lukacsiana.

Es en ese sentido que plantea posibilidades como la de investigar qué hace Aira con el realismo, investigar “...toda su obra –no una novelita suelta sino *toda* su obra-...” (...) como “una insistente exploración de lo real” (ibid: 8). De la misma forma, Sergio Delgado habla del “re-realismo” saeriano y del “des-realismo” aireano. (Cfr. Delgado, 2006)

Contreras termina el artículo mencionado rescatando del realismo una ambición inusitada, una desmesura como la que Lukács había destacado en Balzac, y a la vez señalando que

...quizás esa ambición (desmesura de Balzac, delirio de Arlt) hoy ya sea impracticable, a no ser revestida de un fulgor de anacronismo (como en ese universo completo que es la única novela, la novela total, de Salvador Benesdra), a no ser como gesto, como duplicación o como transfiguración y catástrofe (re-realismo de Saer o des-realismo de Aira...) (Contreras, 2006: 8)

En similar dirección a lo planteado por Contreras, Tabarovsky rescata la idea de literatura como forma de conocimiento, pero no a partir de la tradición organicista, sino del conocimiento como un tipo fuerte de experiencia que “no se puede contar”, a diferencia de lo que sucede con el experimento científico, que permite su “divulgación” (Cfr. Tabarovsky, 2005)

En relación con estas dimensiones de la novela y su trato con la realidad, las maneras de conocer que la narración tiene, volvamos a Bajtin; éste plantea en “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico” que como definiciones de la novela le parecen más interesantes que aquellas teorías que se limitan a describir ampliamente variantes novelescas, las aportadas por los novelistas mismos (como el prefacio de Rousseau a *La nueva Eloísa*), que se aproximan más a la posición especial de la novela en la literatura. Por ejemplo, los novelistas del siglo XVIII (desde Fielding y sus consideraciones en *Tom Jones*), cuyas afirmaciones concluyen en la teoría de la novela de Hegel, planteaban algunas exigencias con respecto a la novela: no-poeticidad de la novela; no-heroicidad del héroe, pues éste no debe presentarse ya formado e inmutable; y situación de la novela en el mundo contemporáneo similar a la que tuvo la épica en el mundo antiguo (cfr. Bajtin, 1989: 455).

Lo que le parece productivo a Bajtin de estas afirmaciones-exigencias, es que en ellas la novela aparece asociada a una actitud crítica frente a los otros géneros y su actitud ante la realidad. Entonces tanto la novela como práctica, como la teoría ligada a ella, “aparece, directa y conscientemente, como un género crítico y autocrítico” (ibid. 454-456). Como ya lo hemos esbozado, nosotros acentuamos en nuestro trabajo la consideración de esa dimensión autocrítica de la novela planteada tanto por Bajtin como por Lukács, visión que, a nuestro entender, en los dos autores analizados en este trabajo

se desplaza y se regenera fuera de los marcos estrictos del género, haciendo de la extinción genérica precisamente la manera de continuar narrando...

La epopeya, dice además Bajtin, siempre hablaba del pasado, nunca de su tiempo; de un pasado épico absoluto, a diferencia de la novela, a la que definen “la experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro)”... (ibid: 460-461). Bajtin establece así una íntima relación entre novela y teoría del conocimiento.

Otros dos rasgos de la epopeya: el carácter incontestable de la leyenda, de la tradición que la sostienen, y la distancia épica absoluta, que no permite cambiar, reinterpretar, reevaluar el pasado. La novela, en cambio, que viene de la risa popular y de géneros relacionados con ella destruye todas esas distancias, acercando a su objeto, lo que le permite una “investigación libre y completa del mismo”. Bajtin trata en consecuencia la cuestión en relación con una “comprensión realista del mundo”, con una “experiencia investigadora –científica y artística-, y de la ficción que experimenta libremente y sirve a esa experiencia” (ibid: 467 y ss.), una perspectiva que se revela como muy adecuada para la lectura que intentamos.

Por otra parte, ya más específicamente en la consideración de las clases específicas de “totalidad” o de “realidad” con las que tratan las obras de los autores seleccionados, será pertinente el trabajo con la línea sociocrítica de análisis del Discurso Social; más específicamente la descripción de Angenot acerca de la novela decimonónica como “Enciclopedia”, en la medida que integraba el Discurso Social entendido como un gigantesco dispositivo social de legitimación. Piglia, en cierta forma, plantea su novelística como una traducción de los contradiscursos, de los relatos sociales que se oponen a ese Discurso Social hegemónico; es esa totalidad –Discurso Social y contradiscursos- la que Piglia intentaría configurar en su textualidad, y la que estaría en la base de su propuesta de una “novela-archivo”.

Esta oposición, que Piglia nomina en términos de novelas “realistas” y “utópicas”, también se relaciona con la concepción análoga planteada por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, acerca del “libro-máquina de guerra” y el “libro-aparato de Estado”. (Cfr. Deleuze Guattari, 2002: 15)

Muy diferente es, como veremos, la realidad del mundo con la que trata Saer, más relacionada con amplias problemáticas filosóficas, psicológicas y estéticas

contemporáneas en torno a la experiencia del sujeto en el mundo, de las que hemos delineado algunos aspectos más arriba.

## 2) Sobre máquinas, dispositivos y rizomas

Así, ya fuera del marco genérico específico de la novela, entramos al planteo más general, rizomático y maquínico, de Deleuze y Guattari, que consideramos central en la configuración de los dispositivos de escritura de Saer y Piglia.

Retomemos de Deleuze y Guattari, el conocido concepto de *rizoma*, que los autores oponen al de *estructura*:

Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. (Deleuze y Guattari, 2002: 25)

Y el rizoma está “hecho de mesetas”; a partir de la definición de Bateson de meseta entendida como “una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior”, los autores llaman meseta a “...toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma” (ibid: 26).

Creemos que, además de la pertinencia general del concepto de rizoma en cuanto al trabajo con cualquier textualidad, en el caso de las obras de Piglia y Saer esta pertinencia se redobla en la medida que en nuestra hipótesis afirmamos que son obras concebidas y producidas rizomáticamente, y que en consecuencia las posibles totalidades que allí se configuren, también se dan en ese contexto. Recordemos lo ya mencionado acerca de las circulaciones y recurrencias que Piglia establece entre sus textos críticos y ficcionales, de concepciones, historias y personajes –“Piglia” incluido– que se repiten, desplazados, modificados, expandidos o contraídos, tanto en una forma breve como en un ensayo o una novela, generando a la vez crítica como ficción; pensemos en Saer y su gigantesca construcción narrativa en la que cualquier segmento narrativo, cualquier momento de un texto, puede entrelazarse con otros, puede revivir así, expandirse y crecer en otro lugar.

Pero especifiquemos el concepto de “totalidad rizomática”, el que a primera vista podría parecer contradictorio con el corazón del planteo de Deleuze y Guattari, en el que el libro-rizoma es un “agenciamiento maquínico” que tiene dos dimensiones: “...hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación.” (ibid. 9). Y eso implica una doble orientación del libro: hacia los estratos, “...que sin duda lo convierten en una especie de organismo, o bien de una totalidad significativa, o bien en una determinación atribuible a un sujeto”; y hacia un *cuerpo sin órganos*, “...que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan solo deja un nombre como huella de una intensidad.” (ibid.: 10). Por esa segunda orientación es que el libro solo está en conexión con otros agenciamientos, con otros cuerpos sin órganos; en consecuencia, lo importante es saber con qué otra máquina la máquina literaria debe ser conectada para que funcione... La literatura como agenciamiento, entonces, en esa dimensión no se inscribe en la ideología, y “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” (ibid.: 11).

El rizoma, entonces, no entra en una lógica estructural o generativa, que imita y calca algo que se da por hecho generando una imagen del mundo, sino que en su agenciamiento con el afuera hace rizoma con el mundo, hace “mapa”, se orienta a una experimentación que remite a una performance y actúa sobre lo real. (ibid. 18)

También al plantear nuestra hipótesis principal hicimos referencia al texto *Por una literatura menor*, de Deleuze y Guattari, en el que los autores trabajaron con la totalidad de la obra de Kafka -cartas, cuentos, novelas-, considerándola un gran agenciamiento o dispositivo de escritura.

En ese sentido, analizaron la relación rizomática entre los

...tres elementos de la máquina de escritura o de expresión, tal y como los definen criterios internos y de ninguna manera un proyecto de publicación. Las cartas y el pacto diabólico; los cuentos y los devenires-animales; las novelas y los dispositivos maquínicos. Sabemos que entre estos tres elementos hay constantes comunicaciones transversales en uno y otro sentido. (Deleuze-Guattari, 1998:62)

Así plantean que no buscarán en la obra de Kafka arquetipos, ni “asociaciones de las llamadas libres”, ni intentarán interpretar, o buscar “...una estructura con oposiciones formales o de perfecto significante”, sino saber

...para dónde o hacia qué fluye el sistema, cómo deviene, y cuál es el elemento que va a desempeñar el papel de heterogeneidad, cuerpo saturador que hace huir al conjunto... (...) Nosotros no creemos sino en una política de Kafka, que no es ni imaginaria ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una experimentación de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia... (Ibid: 16-17)

Es precisamente lo que intentamos rastrear en las concepciones de Piglia y Saer: cuáles son sus “políticas”, cómo funcionan sus máquinas, hacia dónde “fluye el sistema”, cuál es su experimentación...

Deleuze y Guattari amplían por otra parte su concepto de literatura menor, entendida como la que hace una minoría dentro de una lengua mayor, y se plantean las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida): literaturas capaces de “minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria” (ibid. 33).

Lo que implica “estar en su propia lengua como un extranjero...”; la lengua es “un puchero, una mezcla esquizofrénica, un traje de Arlequín a través del cual se ejercen funciones de lenguaje muy diferentes y diversos centros de poder, donde se debate lo que se puede decir y lo que no se puede decir: se pondrá en juego una función contra otra, se pondrán en juego los coeficientes de territorialidad y de desterritorialización relativos” (ibid. 43)

Esta extranjería respecto de la propia lengua, es precisamente una de las dimensiones que hemos tratado en los dispositivos de los autores analizados. (Recordemos específicamente las afirmaciones de Piglia, que él inscribe en una tradición macedoniana de la creación en la literatura de una “lengua extranjera”, y su inclusión tanto lingüística como temática en *La ciudad ausente*; o, en el caso de Saer, entre otras cuestiones las infinitas expansiones e incrustaciones sintácticas, el trabajo con los gerundios, con el habla local, etc)

---

#### **D) Adónde íbamos, adónde fuimos... y por dónde.**

Entre las anacronías propias de cualquier texto argumentativo, la de insertar *in media res* lo que se pensó y construyó en forma *post*, es quizás una de las más usuales, y con



mayores o menores explicitaciones, es mecanismo básico en la exposición de la no-linealidad de aquello que surge en el pensar-escribiendo. Aunque aquí desde el punto de vista espacial la vaquilla recién se está por cortar -la *res* todavía para el lector cuelga del gancho, humeante y casi enterita en su ser/mitad- este breve apartado es en realidad una escritura -y pensamiento- hecha en los finales, para reflexionar precisamente sobre los recorridos, los principios y los medios, en su relación con los fines (y con esos mismos finales).

En nuestro caso, sintetizamos ahora cuál fue el devenir de esta tesis: cómo el aparente e inicial respeto cuasi prusiano a las formas canónicas del género tesis, se fue desplazando e insertando en el desarrollo de una idea narrativa, la del juego (o más bien la de dos jugadores de papel que traspasan sus respectivas praxis), lo que sobrepuso una configuración de ese tipo a la estructura canónica argumentativa. Por lo que eso que fue originalmente el plan de tesis (antecedentes, fundamentación, estado de la cuestión, problema e hipótesis, marco teórico...) se mantuvo con pocas modificaciones y algunos agregados, a la manera de un marco inicial no creado en este caso para después romperlo, sino para respetarlo a rajatabla como sucede en cualquier juego que se precie -en nuestro caso, tanto el ajedrez pigliano como el saeriano juego de azar- pues a partir de él (y, por desgracia, generalmente volviendo a morir en él para afirmarlo) se sucede la virtual infinitud de las derivas.

Inscribimos entonces los dos dispositivos de escritura aquí analizados en una trama definida por la polaridad ajedrez vs. juego de azar, dimensión que fue surgiendo en el promediar del recorrido analítico y que se terminó configurando en la reflexión comparativa del final, para volver retrospectivamente en las sucesivas revisiones a teñir los comienzos (hasta en la elección de los fragmentos de textos poéticos y narrativos de ambos autores incluidos al comienzo de la tesis). Eso permitió condensar significaciones, entrelazar recorridos parciales, y sobre todo contaminar desde lo narrativo y lo ensayístico el género tesis, cuyos marcos canónicos habían sido en un principio defendidos con tanto celo.

Si interpretar es, según Deleuze, ver cómo funciona algo, nuestra interpretación de los dos dispositivos (que se irá desplegando en la segunda parte) fue recorriendo en cada caso tanto los estratos en los que aparentemente se territorializaban las escrituras, como

las líneas de fuga que las diseminaban. Y eso nos permitió configurar lo que consideramos los pequeños hallazgos de nuestra tesis.

En Piglia, la puesta en escena de una aparente y proclamada significación profunda – secreta- de la Sociedad capitalista y de la Historia, que los textos revelarían – refractarían-, explota y se disemina en los mecanismos de apropiación y falsificación, y también de circulación de elementos mínimos –formas breves, como veremos-, que pervierten cualquier clase de univocidad de sentido en esa supuesta refracción artística y crítica de la realidad social e histórica.

En Saer, es lo que nosotros llamaremos el paso de lo mítico a lo narrativo lo que cumple una función disgregadora. Si la configuración de una Zona y una Tribu saeriana crea como veremos un mundo mítico (a la manera de una cronotopía fundamental), el entrecruzamiento entre las infinitas líneas que generan los procesos de percepción, memoria y reflexión, en el marco del presente de la escritura valorizado como momento central de la experiencia poética, a la manera de la lírica, desbarranca cualquier representatividad o ejemplaridad mítica y nos lanza al relato como lugar del despojo y la contingencia.

Cálculo y anticipación de un Piglia ajedrecista, entonces, que lucha contra otros con toda la biblioteca del ajedrez (con todos esos otros que juegan con él al mismo tiempo) sobre sus espaldas; exposición e incertidumbre de Saer, jugador de punto y banca, que no lucha contra nadie, porque enfrente está solo la nada del azar, y lo único que vale la pena es sentarse a la mesa y repetir hasta el infinito el gesto siempre perdidoso y por eso heroico de trenzarse en cada tiro, en cada mano, con los misterios del mundo.

De eso trata nuestra tesis.

-----

## SEGUNDA PARTE: EL JUEGO

### 1- PIGLIA: EL MUSEO QUE ES EL ARCHIVO QUE ES LA MÁQUINA QUE ES UN COMLOT...

*Esa tarde conocí al tipo del que tanto me habían hablado. Todos sabían que vivía en una pensión cerca del Abasto, pero ninguno de sus amigos lo visitó jamás. Paraba en un café cerca de Lavalle y Ecuador, donde casi todos los días jugaba largas partidas de ajedrez, se tomaba un par de ginebras, y después desaparecía solo. Nadie le conocía mujeres, parentescos o cualquier clase de intimidad que fuera más allá de esas tardes en el café con otros solitarios jugadores de ajedrez.*

*No me causó demasiada impresión esa primera vez. Charlamos sobre la génesis del gambito de caballo, sobre algunas variantes de la defensa siciliana, sobre la primera najdorf de la historia, en ese match radial con España allá por el 48. Parecía saber muy bien de qué hablaba.*

*La segunda vez que lo vi, la conversación comenzó de la misma forma pero después se fue perdiendo entre extraños recuerdos que él empezó a convocar. Me contó de un yanqui que le había mostrado la manera en la que se terminaba un buen cuento, me habló de la forma en la que se dedicaba a escuchar a la gente en los trenes o en el subte, me relató un par de historias de los cientos que había recogido así, y en algún momento me pareció que se refería a un texto que a lo largo de los años iba construyendo con esas pequeñas historias.*

*Decía llamarse Pinzi y trabajaba como profesor, pero ésa era una impostura: andaba siempre por las calles escuchando, viajando decía él, en subte, en tren, en colectivo, entre infinitas historias oídas a medias, para transformarse en otro, decía. No eran viajes de esos que antes se hacían para construir la experiencia y luego contarla, dijo una vez; más que on the road le gustaba andar en la vía, decía que alguien le dijo, fuera de todos los circuitos, salvo de ése, el de todo el mundo.*

*-No hay más experiencia que la de los otros - me repitió muchas veces - y yo salgo a recogerla.*

*Por las noches, en su pieza de pensión, ponía a funcionar lo que a veces llamaba La Máquina, y a veces El Río: transcribía los fragmentos de conversación que había escuchado en los viajes de ese día, a su manera intentaba ser preciso pero sabía que siempre perdía algo, siempre agregaba otro tanto, siempre terminaba inventando, siempre transformaba.*

*-No hay forma de ser fiel -me decía- la única que conozco es ser compasivo en la traición, dejar que algo del otro siempre sobreviva, aunque hagamos con ese resto el más perverso de los juegos. Nadie es en realidad dueño de nada, ni de su propia sombra, así que éste es el verdadero homenaje que practico.*

*En nuestros sucesivos encuentros lo fui notando cada vez más sigiloso y preocupado por su seguridad y la de las cosas que atesoraba en su pieza de pensión. A pesar de que nunca lo escuché pronunciar la palabra “magia”, él pensaba que la única posibilidad eficaz y segura que tenía un artista de actuar sobre los acontecimientos era a través de réplicas minúsculas, no solo de la masa de relatos que recogía, sino también de formas que reproducían la ciudad y en las que todo era más real y más intenso que en la ciudad gigantesca, o de colecciones de objetos que armaban constelaciones con vida propia. –Una especie de foquismo artístico -me decía– hay que crear uno y mil focos en todos lados, mil y una máquinas ínfimas, con las que hay que rodearlos y gambetear las balas sin dar batalla para derrotarlos.*

*Eran tantas sus tareas que había ampliado sus actividades nocturnas, y no solo seguía armando eso que a mí me parecía un diario infinito o más bien una extraña novela interminable, llena de historias que ya él mismo no sabía si había escuchado, encontrado o inventado, sino que además empezó a trabajar en maquetas de determinados sitios de la ciudad, construidas a la manera de los fractales, los conjuntos mandelbrot me dijo, sin mayores explicaciones.*

*Para mi sorpresa, una noche me invitó a la pieza de su pensión. Cuando entré detrás de él, al principio me chocó la atmósfera de irrealidad: la pieza parecía infinita, alguien había pintado en la pared del fondo un trompe l’oeil en el que una ventana se abría a una calle que parecía de un barrio suburbano, quizá Adrogué o Quilmes, y allí se veía un bolichón muy antiguo, más bien una pulpería, con la puerta abierta, y contra la barra de madera dos paisanos conversaban y miraban con el rabillo del ojo al espectador. Detrás de ellos se abría una ventana en la que se veía otra calle, en la que*

*había una casa con la puerta abierta y dos paisanos conversando, y dentro de la casa, otra ventana.*

*No pude ver más al fondo de ese abismo porque empezó a mostrarme objetos que había construido o conseguido: el aparato Schüfftan, que consistía en una cámara con un espejo adelante, al que se le había quitado parte de la película reflectante, con lo que quedaba transparente el pedacito por el que se filmaban los acontecimientos. En la parte todavía espejada se reflejaba lo que Pinzi llamaba el trampantojo, el decorado o escenario con el que se quería rodear lo filmado y que se había pintado en un lienzo o tabla, mientras a través de la parte transparente del espejo tenía lugar la escena supuestamente real. Claro que el trampantojo, ese trompe l'oeil solo destinado al espejo, estaba siempre ahí, era más real que la filmación de los hechos, o al menos más permanente, y a veces, me dijo Pinzi, él prefería no preparar ninguna escena, solo encender la cámara, dejarla quieta sin enfocar ningún objeto en especial, y entonces el fondo tramposo pasaba a ser la figura, y él se quedaba mirando esa pintura reflejada en el espejo, que era inagotable porque se repetía eternamente, con alguna pequeña variante, cada vez que uno la resucitaba.*

*Sobre la mesa tenía la maqueta, que estaba permanentemente en construcción, como una ciudad (o como su especie de novela-diario); había empezado con centro en su pensión del Abasto, y ya estaba llegando hasta Flores de un lado, y al río del otro. Su intención era cubrir toda la ciudad real y ausente que se suponía era el modelo, con esos microscópicos mandelbrot. Cada una de las casas parecía ser un pequeño trompe l'oeil que se abría hacia otro mundo, que estaba adentro. Pude ver alucinado que en la réplica de la pensión en la que estábamos había una ventana abierta en la que aparecíamos fielmente pintados nosotros dos en la posición de ese momento preciso. Sentí un mareo y no quise mirar más, le dije a Pinzi que se me hacía tarde y tenía que irme. Me dijo que no le contara a nadie lo que había visto, porque los servicios andaban todo el tiempo a la caza de ese tipo de actividades, y él ya había tenido algunos problemas.*

*Salí casi corriendo, y después no lo vi por muchos meses. La última vez que nos encontramos, estaba un poco envejecido pero con el mismo entusiasmo.*

*-Ahora estoy muy ocupado con el Museo- dijo- me lleva mucho tiempo juntar los materiales, organizarlos. Además de todo lo que viste en mi pieza, tengo un galpón*

*lleno de cosas en Balvanera, detrás de la Biblioteca Popular Roberto Arlt. Me cuesta reducirlas a una escala conveniente para ensamblarlas, cada vez se me juntan más objetos, voy a tener que alquilar otro lugar. Pero, para completar las complicaciones, ahora hay gente que me busca para contarme sus historias, así que ya viajo menos, me muevo poco, eso por suerte es más seguro aunque engordé algunos kilitos, ahora los relatos vienen a mí y yo trato de procesar lo que puedo, y lo que no puedo, lo archivo, ya servirá alguna vez. Los relatos son como el dinero –dijo convencido- cada vez circulan más rápido, ya no hace falta el papel ni las monedas, cada vez más son algo que se mueve en un éter. En ellos lo único que está depositado es el valor que la gente le asigna. Pero ese valor es falso, cada tanto todo se devalúa, alguna bolsa quiebra, los tipos que confiaron en los relatos se quedan sin nada, y hay que volver a empezar. El capitalismo consiguió ese sueño de los viejos narradores de que el relato empiece en ningún lado y termine en ningún otro, y de que todos los relatos sean intercambiables y no tengan dueño: cada uno llena un vacío con otro.*

*Al final me mostró una moneda falsa de veinte centavos que guardaba con cuidado, y que parecía más auténtica que cualquier otra. – Esta es la moneda –me dijo- que Macedonio le dio a Adolfo para que la usara primero de un lado y luego del otro: veinte centavos de cara y veinte de cruz, decía Mac, la multiplicación de los peces y de los panes. Todos los relatos cuentan dos historias, todas las monedas pueden usarse de los dos lados. El Viejo la tenía clarita.*

*En ese momento se me reveló, a la manera de esos secretos que están escondidos a la vista de todos, algo que ya había intuido acerca de Pinzi: nunca va a terminar la escritura de su libro, jamás va a completar la construcción de su maqueta ni dejará de engrosar su museo. En todo caso siempre encontrará en el café otro parroquiano con el que hablar entre ginebra y ginebra de la najdorf, y contarle alguna historia de cuarta mano que parecerá nueva de tanto lijarla, y mostrarle alguna vez sus acumulaciones infinitas de ruinas verbales y de las otras. Como me dijo alguna vez, el último lector nunca es el último, siempre aparece otro parroquiano, siempre hay otros veinte centavos para gastar, siempre se puede dar vuelta la moneda y usarla otra vez: la circulación del dinero es la metáfora más perfecta del eterno retorno.*

*Sobre todo es importante para mí, como para todos los que viven en una pieza de pensión –me dijo cuando nos despedimos, con los ojos encendidos- tener cerca un café*

*tranquilo y bien iluminado como éste, en el que escuchar y escribir, sin hacernos demasiadas ilusiones. Porque nunca hay que olvidarse de que todo lo que creemos que imaginamos ya está en algún lado, en otra escala y en otro tiempo, y nosotros lo único que hacemos es encontrar su nitidez y su verdad acá nomás, entre las brumas de esa lejanía que nos envuelve, como en los sueños.*

## **...QUE ES UNA TRADUCCIÓN**

*Leer equivale a tomar prestado; inventar, a saldar cuentas.*

Georg Lichtenberg

En lugar de la figura de la traducción, podríamos haber apelado para tratar con la obra pigliana a las del complot, la falsificación, el plagio, la copia, el desplazamiento, el desvío, la repetición, la proliferación... todas ellas -como la de la traducción, aunque ésta quizá en menor medida- han sido utilizadas por la crítica para intentar nominar una poética compleja como la de Piglia, pacientemente construida en diversos niveles que se solapan entre sí. En nuestro caso, como el objetivo, más que describir y poner nombre a una teoría-praxis de la literatura, es acercarnos al funcionamiento de un dispositivo de enunciación, nos inclinamos por el concepto de traducción (asociado, como veremos, al de falsificación) pues, entre otras cuestiones, nos permitirá ver en paralelo la configuración tanto de la “Obra” como de la imagen del Piglia-autor (en una aparente territorialización de esa producción), a partir del núcleo de su praxis: la transformación de textos otros –y propios- haciéndolos estallar en infinidad de líneas de fuga, resultando así una figura atravesada por -y confundida con- una práctica, entre las cuales –figura que concentra y a la vez disemina las miradas, práctica que se vuelve sobre sí misma y se desplaza una y otra vez- se teje el dispositivo pigliano, infinitesimal e infinito, según se lo mire desde el lado de su construcción o desde el de sus efectos.

En la medida que el objeto que intentamos abordar, por su extensión y complejidad, sólo admite una visión distanciada, sintética, abarcadora, deberemos apelar a una explotación de los textos críticos-otros que han trabajado esta textualidad. Pero no pretendemos recurrir al tramposo juego de una *mise en abîme* salvadora y mimética respecto del objeto -caracterizado a priori por todo tipo de estrategias de apropiación, “legales” e “ilegales”- que simplemente justifique el uso indiscriminado por nuestra

parte de los otros textos críticos para configurar el nuestro, mediante una simple recopilación y “traducción” –nunca simple, en realidad-. En este caso, tanto los textos de Piglia que podríamos llamar ensayísticos como ciertos planteos críticos acerca de su producción, son los que posibilitan el armado del dispositivo que nos ocupa, pero no nos limitaremos a la creación de esa totalidad, a la descripción de una generalidad a partir de los textos otros: en el camino, algún hallazgo parcial, fragmentario, surgirá del recorrido de las líneas que concentran y dispersan los flujos, de la circulación de energía entre un segmento y otro, y se integrará a esas otras miradas que estamos aquí articulando –a lo que de ellas procesemos y desviemos...

Un *mea culpa*: si bien afirmábamos recién nuestra resistencia a caer en la tentación de meramente utilizar estrategias “salvadoras y miméticas respecto del objeto”, el hecho de haber empezado esta sección con una glosa-parodia (homenaje) de dos (más bien varios) textos de Piglia, es porque, al margen del placer de la reescritura, consideramos que en cierta forma permite mostrar –realizar, actualizar- la eficacia del funcionamiento del dispositivo pigliano sobre el lector, promoviendo la deriva, el desplazamiento de un lugar textual a otro.<sup>14</sup>

---

### **Breve incipit: crítica y ficción.**

La obra de Piglia recorre todos los géneros narrativos y críticos: cuentos, *nouvelles*, novelas, entrevistas y ensayos. Se ha analizado su producción desde diferentes perspectivas, pero en general ninguna de ellas pretende postular algo parecido a una lectura “inmanente” de cada texto, que se desentienda de las relaciones entre sus teorías y su praxis narrativa, para tratar *un* texto, *ese* texto particular. Y ello se debe no solamente a la profusión de textos críticos y teóricos producidos por Piglia en relación con su obra, con la tradición y con cuestiones literarias de todo tipo, que se podría decir que generan una referencia inevitable para el crítico, sino que entendemos se relaciona

---

<sup>14</sup> Tentación en la que algunos ya han caído: Bratosevich, al menos, con el apéndice “Homenaje” a su libro *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención* (pp. 329-332); si bien ese apéndice, presentado como un relato autobiográfico puesto en la voz de “Piglia”, intenta, a diferencia del nuestro, sintetizar las grandes líneas de su poética, como luego son expuestas a lo largo del estudio mencionado.



centralmente con la configuración de una red, trabajada en dimensión milimétrica, que precisamente como elemento fundamental de su arquitectura, empuja a las lecturas a realizar esos recorridos plurigenéricos, pluritextuales (tanto dentro de la obra pigliana como fuera de ella).

Estamos hablando de un sistema de remisiones infinitas entre textos –de las que intentaremos aquí reflexionar sobre algunas–, que genera esa potente manipulación de la lectura.

Pero intentemos, a manera de adelanto, y aprovechando para armar algunos elementos de nuestra constelación ciertos tópicos que han sido desarrollados por la crítica, describir brevemente y en términos muy generales nuestra visión de la topología del sistema pigliano, que abarca toda su textualidad narrativa y crítica.

El primer problema, es diferenciar entre su producción crítica y su narrativa de ficción. Porque el contagio entre los dos elementos del par es tan grande que la división se convierte casi en una referencia que apenas posibilita encasillar textos o armar colecciones, pero no llega a permitir diferenciar claramente sus funcionamientos. (Y aún la clasificación termina siendo una mera decisión de lectura en un caso, autoral o de edición en el otro: ¿por qué “Hotel Almagro”, o “Notas sobre Macedonio en un diario” integran una colección de supuestos ensayos, *Formas Breves*, y no libros de relatos como *Cuentos morales* o *Nombre falso*, al margen de las anacronías?)

Pues, en primer lugar, Piglia ha jugado en profundidad el juego de los géneros –en especial ha solapado ensayo y ficción, siempre uno fuga hacia el otro–, los ha desviado e hibridado de tal manera, que la dimensión ensayística de sus relatos es simétrica a la narratividad y ficcionalidad de sus textos críticos; y, en segundo lugar, el estatuto de la crítica en relación con alguna clase de verdad –ya sea del asunto, o del proceso de la subjetividad que lo despliega– se ve pervertido y difuminado por Piglia debido a la utilización de estrategias ficcionales en la construcción de esos textos críticos.

Por lo tanto, cuando nos refiramos a la narrativa de Piglia, estaremos convencionalmente hablando de los textos que él ha editado como cuentos, nouvelles y novelas, y cuando tratemos con la crítica, será con aquellos textos incluidos en colecciones definidas como de ensayos, incluso la muy fronteriza *Formas Breves*, que merecerá un análisis particular no solo por esa condición “límite” entre crítica y ficción,

sino por el status especial que atribuimos a ese tipo de formas breves y fragmentarias en el dispositivo pigliano. Y esta delimitación no es tan obvia como puede parecer, como comentábamos en referencia a textos del tipo de “Hotel Almagro”: nos servirá como una referencia para investigar las contaminaciones entre ambos tipos.

Hecha esa salvedad, (probablemente aquí habrá más salvedades que realizar, que nitideces que exponer), podemos encarar una breve descripción de la narrativa ficcional de Piglia exponiendo varios ejes entrelazados alrededor de los que entendemos se ha ido construyendo: 1) el género policial, tanto en su dimensión de dispositivo compositivo que configura el relato a la manera de una investigación, como por su capacidad de tratar con lo que sería la materia o asunto central de la ficción pigliana: la realidad profunda, corrupta y paranoica, de la sociedad capitalista-burguesa, su “núcleo paranoico”; 2) En correlación con esa dominancia del género policial, y con esta concepción del funcionamiento social, las figuras centrales del secreto y del complot en la elaboración de las tramas narrativas; 3) como una consecuencia arquitectónica de esta figura del secreto, la construcción dual de los relatos, además teorizada específicamente con el esquema de las dos historias que conviven en todo cuento; 4) la reelaboración de los discursos sociales, o más precisamente de eso que Piglia denomina la “trama de relatos” que circulan en la sociedad, y que el escritor releva y procesa en sus ficciones; 5) la relación con la tradición literaria, permanentemente reconstruida, que no se ciñe solamente a un uso más o menos convencional de personajes, citas y referencias, apócrifas o no, o a la reutilización o refuncionalización de procedimientos, sino que opera como generadora y configuradora de relatos, mediante recursos como el homenaje –siempre hibridado con la estructura policial de la investigación- que implica todo tipo de desplazamientos y reescrituras: plagios, estilizaciones y parodias, atribuciones erróneas, construcciones apócrifas de situaciones, tramas y personajes, etc; 6) Lo autobiográfico, concebido también como un género ficcional con todos sus derechos, que articula-inventa experiencias de vida, de lectura y escritura; 7) la convivencia –y tensión permanente- con la estructura del policial, de una organización compilatoria de materiales (pequeños relatos, conceptos teórico-críticos, citas y plagios de todo tipo),

configurando una especie de “archivo”<sup>15</sup> que, mediante variaciones y combinaciones, permite la proliferación de relatos y se transforma así en una máquina narrativa; 8) en consecuencia, la repetición, el retorno temático, conceptual y también de algunos personajes, mediante desplazamientos, expansiones y condensaciones de esa colección de materiales que circula en formas diversas por los textos; 9) el juego permanente con la dimensión utópica del relato, entendida como su capacidad de insertar la ficción -sus mundos alternativos- en la realidad.

La teoría y crítica que Piglia ha desarrollado a lo largo de los años, en principio se despliega tanto en los textos específicamente llamados aquí críticos, como en los que denominamos ficciones. Y no sólo en lo que habitualmente se ha dado en llamar la dimensión ensayística de una narración ficcional, especialmente en novelas como *Respiración Artificial* y *La ciudad ausente*, sino como adelantamos, participando desde la génesis en la configuración de muchos de los relatos. Es el caso de sus tres nouvelles, construidas a la manera de homenajes a escritores: desde la emblemática *Nombre Falso*, con su compleja estructura configurada alrededor –a partir- de Roberto Arlt, en la que la concepción de la escritura, de las apropiaciones y atribuciones textuales, del lugar de la tradición y otras cuestiones teórico-críticas, son puestas en acto, hasta *Prisión perpetua* y *Encuentro en Saint Nazaire*, cuyos homenajes se dirigen a autores... ficcionales (Steve Ratliff,<sup>16</sup> en el primer caso, Stephen Stevensen en el segundo), construidos además como condensaciones de concepciones escriturales.

También las novelas *Respiración Artificial* y *La ciudad ausente* entrecruzan líneas de teoría y crítica literarias; la primera tanto por su insistencia en la ficción paranoica como por sus largos diálogos en los que se confrontan visiones acerca de la historia y la literatura; la segunda, construye entre otras cuestiones homenajes a Macedonio –y su

---

<sup>15</sup> Bratosevich habla de “efecto de muestreo” -un efecto “...frecuentemente más de Colección que de motivación en cadena causal”- y de “...novela-mostrario o ‘máquina de multiplicar narraciones’ (donde el criterio de totalidad como completud de diseño es el que ha entrado en crisis”. (Bratosevich, 1997: 86) Berg, por su parte, correlaciona esta configuración con el modelo foucaultiano de archivo “como ‘sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados’” que “genera la intriga y pone en funcionamiento la máquina narrativa”. (Berg en Mesa Gancedo, 2006: 32)

<sup>16</sup> Ratliff aparece mencionado primero en entrevistas en las que Piglia recuerda sus épocas de iniciación en la lectura: lo configura así como un personaje “real”, aunque después se sabrá que Ratliff –nombre de un personaje de Faulkner- en realidad “representa la relación esencial mantenida por el autor con la literatura norteamericana”; pero “...la ilusión biográfica prevaleció durante cierto tiempo y definió la recepción crítica del texto, preparada hábilmente desde ciertas entrevistas del autor en las que hablaba de ese mismo ‘maestro’ de su juventud”. (Orecchia Chavas en Mesa Gancedo, 2006: 245) Ésta es una de las maneras en las que la ficción, diría Piglia, incide en la realidad, la transforma.

máquina- y a Joyce –y el *Finnegans Wake*-, y alegoriza el funcionamiento novelístico en relación con la generación y circulación de relatos sociales, y con el enfrentamiento entre relato del Estado y contrarrelatos sociales.

Pero si intentamos describir en forma global la producción “específicamente” crítica de Piglia –especialmente la incluida en los tres textos mayores de nuestro corpus pigliano: *Crítica y Ficción*, *Formas Breves* y *El último lector*-, en principio destaquemos una cuestión que luego analizaremos: los artículos incluidos en las tres colecciones –con alguna repetición y desplazamiento de textos, como suele ser usual en Piglia- escapan a la forma usual del ensayo crítico. En el caso de *Crítica y Ficción*, éste está constituido mayoritariamente por entrevistas; *Formas Breves* incluye textos narrativos que plantean escenas conectadas de diversas formas con problemas críticos, o fragmentos de supuestas notas del Diario de Piglia...*El Último Lector* es quizá el que más se acerca a la forma ensayo, aunque ya analizaremos en él el desplazamiento específico hacia el género del informe etnográfico.

La red conceptual que esta producción crítica ha desplegado, se fue organizando como una compleja lectura acerca de la relación entre literatura y experiencia, la función social de la literatura y los procesos de lectura y escritura, fundamentalmente a partir de la relación entre los textos propios y los textos otros.

Ya en 1965, Piglia -tenía 24 años- lanzaba una revista que duraría un número, *Literatura y sociedad*, y que a partir de posiciones marxistas se oponía a la teoría lukacsiana del reflejo y a los planteos del realismo socialista. Un camino ya recorrido por Brecht, y que marcaría la opción pigliana: la literatura debe apuntar a una toma de conciencia y desmitificación, pero apelando a todo el arsenal de medios, técnicas y recursos existentes, de los que el escritor debe apropiarse. Y uno de los recursos de los que se apropió Piglia fue el policial duro, como una alternativa al mero reflejo, pues ofrecía “...una forma de trabajar lo social como enigma. No era un simple reflejo de la sociedad, sino que traficaba con lo social, lo convertía en intriga y en red anecdótica”. (Piglia citado por Corbatta en Mesa Gancedo, 2006: 70).

Y el género policial no sólo será una alternativa al reflejo, sino que se diseminará por todo el dispositivo pigliano, generando tanto la manera de entender el funcionamiento de un relato – el secreto, la segunda historia- como el de la crítica -el crítico como

detective, el ensayo como revelación de un secreto, o su enmascaramiento: como la segunda historia de los relatos, que a veces se muestra y otras veces queda allí abajo, generando tensión.

El otro elemento clave en la dimensión teórico-crítica del dispositivo, es el de la traducción, que abarca todas las formas de transmisión-transformación de los textos-otros (incluidos los propios): citas alteradas mediante todo tipo de desplazamientos -que llegan a la invención lisa y llana- plagios, parodias...<sup>17</sup>

### **SOLAPAMIENTO 1: de textos y géneros; crítica + ficción = autobiografía.**

*Los textos de este volumen no requieren mayor elucidación.  
Pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un  
escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de  
una autobiografía futura.  
La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe  
su vida cuando cree escribir sus lecturas... (Piglia, 1999: 137)*

Que la parte del juego dedicada a Piglia se estructure mediante la imagen de los solapamientos, apunta a mostrar en forma figurada lo que hemos anticipado al formular nuestras hipótesis acerca de la característica fundamental de ese rizoma que Piglia produce en toda su textualidad (cuestión que la crítica ha señalado en forma repetida); afirmábamos allí que la textualidad ficcional y la crítica se hibridizan, cruzan sus referencias y modos, se establecen circulaciones y recurrencias entre sus textos críticos y ficcionales, de concepciones, historias y personajes que se repiten, desplazados, modificados, expandidos o contraídos, tanto en una forma breve como en un ensayo o una novela, generando a la vez crítica y ficción. Agreguemos ahora que también, como reza el epígrafe que precede a esta sección, a ese entrecruzamiento se le incorpora la dimensión autobiográfica. En Piglia hay una antinomia entre crítica y ficción que jamás se resuelve, pues ambos términos viven una permanente tensión en su obra y los avatares de esa oscilación son una de las claves de la organización de su dispositivo de enunciación. Nosotros postulamos que Piglia encontró en lo autobiográfico –y más

---

<sup>17</sup> López Parada habla de la traducción como una “macro-operación” que en Piglia “...puede aplicarse a la historia –en doblote permanente con la fábula-, a la política –colisionando con la ficción- o al propio relato –que siempre es un relato doble,...” (en Mesa Gancedo, 2006: 80). Para nosotros, como lo policial, en Piglia la traducción contamina también, y muy especialmente, la forma del ensayo crítico.

precisamente en la ficción autobiográfica- la mediación que le permite dar forma a esa relación y sostener un difícil equilibrio entre ambos polos.<sup>18</sup>

La narración con la que hemos comenzado este capítulo dedicado al rizoma pigliano, y que hemos construido como un híbrido que glosa (¿parodia?) fundamentalmente los textos introductorios a dos de sus libros ensayísticos, *Formas Breves* y *El último Lector*, intenta exponer esa compleja trinidad: no sólo ese juego permanente con lo ficcional presente en su producción crítica (y viceversa), sino también el uso de la dimensión autobiográfica que media, y teje tanto la ensayística como la novelística pigliana. Como vimos que ha sentenciado el propio Piglia, la crítica es para él “la forma moderna de la autobiografía”.

Y así como crítica y autobiografía se funden, tampoco hay distancia entre la crítica de los escritores y sus ficciones: la crítica que hace un escritor siempre traiciona lo que lee, se desvía y ficcionaliza. (Cfr. Piglia, 1999: 16)<sup>19</sup>. Pues para Piglia, todo se puede ficcionalizar, en especial las lecturas y críticas que se hacen de otros textos, a partir de una desviación, de un uso inesperado del otro texto, uso relacionado con la función que es determinada específicamente por la forma de su inserción en el sistema poético del escritor o, más bien, en la “historia” que éste construye alrededor de su práctica escritural y su relación con la tradición. Y este desplazamiento es similar al que produce la ficción narrativa, que en el dispositivo pigliano construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraz, los transforma, los pone siempre en otro lugar. Es en ese sentido que en su práctica de escritura, tanto críticas como relatos pueden considerarse en última instancia formas de la ficción, y su característica compartida es

---

<sup>18</sup> Jimena Néspolo (en Carrión, 2008: 104) recuerda “...la notable insistencia en las estructuras dobles en la obra de Ricardo Piglia (‘crítica y ficción’, ‘Arlt y Borges’, ‘un cuento siempre cuenta dos historias...’ y etcéteras sucesivos)”.

<sup>19</sup> Graciela Speranza, en el marco de un análisis comparativo de los textos críticos *La narración-objeto*, de Saer, y *Formas breves*, de Piglia, recuerda los planteos de Auden acerca de la “lectura en espejo” típica de los escritores: “Las opiniones críticas de un escritor, en cambio, advierte Auden, deben ser tomadas ‘con una pizca de sal’; derivan por lo general de un debate que el escritor lleva consigo mismo sobre lo que debe hacer a continuación y lo que debe evitar: ‘Un poeta no puede leer a otro poeta ni un novelista a otro novelista sin comparar su obra con la suya. A medida que va leyendo, sus opiniones se presentan así: ¡Mi Dios! ¡Mi Bisabuelo! ¡Mi tío! ¡Mi Enemigo! ¡ Mi Hermano! ¡Mi imbécil Hermano!’ (...) La lectura de un escritor tiene siempre una doble orientación; cuando habla sobre los libros de los otros no puede sino hablar al mismo tiempo de los propios.” (Speranza, 2001: 91)

Claro que, agregamos nosotros, Piglia, a esa “lectura en espejo” propia de todo escritor, le suma lo que podríamos denominar una “escritura desviada”, que utiliza ese debate ficcionalizándolo, ya sea en sus textos críticos o en los ficcionales, con toda una serie de estrategias de apropiación y desplazamiento como las que aquí estamos analizando.

el desplazamiento, el desvío...la traducción que sufre cualquier tipo de material al incorporarse al rizoma que constituye la totalidad de la obra.

Pero recorramos alguno de los textos de *Formas Breves*: el primero de los textos introductorios que hemos glosado en la narración del inicio de este capítulo, “Hotel Almagro”, con el que comienza *Formas Breves*, se presenta como un relato autobiográfico, en el que Piglia supuestamente reproduce un episodio que le sucediera en una época en la que vivía entre las ciudades de La Plata, donde daba clases, y la de Buenos Aires, donde trabajaba en una editorial. En la primera de las ciudades alquilaba una pieza de pensión, en la segunda vivía en el Hotel Almagro. Un día encuentra, en la pieza de la pensión de La Plata, cartas escritas por una mujer, una tal Angelita, escondidas en un hueco. Piglia llama por teléfono a un número que figuraba en una de las cartas, pero eso no le sirve para ubicar a su dueña. Tiempo después, se le ocurre inspeccionar el ropero de su pieza del Hotel Almagro, y aparecen allí en un hueco, dos cartas de un hombre que respondían a las de Angelita. La escena, posible pero infinitamente improbable, permite al narrador hacer algunas consideraciones acerca de la coexistencia de diferentes mundos, y del hecho de que vivimos saltando de un mundo al otro... y, como al pasar, en el medio del relato, criticar esa ilusión de que se tiene algo personal para contar, “...salvo los rastros que dejan los otros”. (ibid. 14)

Este relato de tipo autobiográfico se convierte así (como otros textos que comentamos a continuación) en alegoría de la forma en la que el escritor se encontraría con esos “rastros que dejan los otros”, y que podrían ser contados una vez que se abandona la ilusión de poseer una vida personal que merezca ser contada. Esta alegoría puede aparecer como paradójica, no precisamente por insertarse en un relato de tipo autobiográfico, sino por provenir de un narrador en el que lo autobiográfico es la madeja con la que teje su red. Pero ya veremos que en Piglia lo autobiográfico, al participar de la “ilusión de falsedad” que se considera rasgo esencial de las ficciones, no estaría tratando con ninguna clase de pretensión de recuperar la vida propia, sino con el placer de inventarla. Aquí no hay confesión sino construcción, y los materiales de la vida personal son eso, materiales siempre pasibles de falsificación y, en consecuencia, de sufrir la incorporación de otros materiales “ajenos” que así también nos constituyen, y de cruzarse todos ellos en líneas que se esparcen en toda la textualidad.

A “Hotel Almagro” le sigue un texto como “Notas sobre Macedonio en un Diario”, en el que se transcriben supuestas entradas al diario personal de Piglia. Las notas, que abarcan desde 1962 hasta 1980, están todas relacionadas con Macedonio, y en ellas se identifica no sólo la voz de Piglia, sino también la de Renzi, su alter ego novelístico (y en alguna ocasión, ensayístico). Aquí también, entre otras reflexiones y relatos relacionados con la estética macedoniana, se narra cómo Piglia habría accedido a notas manuscritas que Macedonio supuestamente hizo en los márgenes de un ejemplar de *Una novela que comienza*. En esta forma breve asistimos a algo así como una réplica minúscula (seguramente una construcción anacrónica, fechada en este texto entre diez y treinta años antes) de la construcción del personaje de Macedonio en *La ciudad ausente*.

En la siguiente forma breve, “La mujer grabada”, Piglia cuenta su encuentro con la loca del grabador, una vendedora de flores que de joven habría conocido a Macedonio. La mujer, Rosa Malabia, tenía un grabador que escuchaba cuando estaba sola. Enloquece y la internan en el Moyano. Tiempo después, le llega a Piglia una encomienda con el grabador, en el que se podían escuchar la voz de una mujer y otra “...que puede ser la voz de Macedonio Fernández...” (ibid. 46). Piglia explicita la supuesta relación entre esta escena y la máquina de Macedonio de *La ciudad ausente*.

En las tres escenas –formas breves- comentadas, es remarcable la reiteración del tópico del encuentro de un autor con los materiales que constituirán la narración, variantes de la forma en la que esos materiales llegarían hasta el escritor: notas de Macedonio en un libro de las que “Piglia” se entera a través de un profesor, cartas de Angelita y las respuestas de otro hombre encontradas en sendos huecos en roperos de pensiones de mala muerte en dos ciudades distintas, el grabador de la loca con la voz de Macedonio que le llega a ese “Piglia” por correo...

Éstos materiales siempre vienen de otro lado, siempre preexisten, parecen en cierta forma ser atraídos por ese autor-narrador al que llegan por designio del azar o por una conjunción de casualidades, o como resultado de alguna clase de investigación, y son luego trabajados por éste. Esas formas de circulación de textos y discursos pueden también rastrearse hasta el cansancio en sus novelas y nouvelles: en *Nombre Falso*, son supuestos textos inéditos de Roberto Arlt los que llegan al investigador-narrador (en este caso, también “Piglia”); en *Plata Quemada*, primero el relato de una participante en los hechos reales que dieron origen al relato, y luego, actas de interrogatorios judiciales,



transcripción de grabaciones secretas policiales, y crónicas periodísticas; en *Respiración artificial*, cartas y notas en un diario personal; en *La ciudad ausente*, grabaciones de relatos generados por una máquina. Con todas esas máquinas sociales se conecta la máquina literaria.

Las tres formas breves comentadas parten entonces de construcciones ficcionales que alegorizan una forma de circulación de los relatos, y deben ser leídas en consecuencia en el marco del planteo pigliano que construye un modelo de novelista –de narrador en general- que opera como recolector de contradiscursos que se oponen al discurso hegemónico del poder, del Estado; o, más en general, de relatos sociales, de voces marginales.<sup>20</sup>

En la siguiente forma breve, “Un cadáver sobre la ciudad”, la escena del féretro de Roberto Arlt saliendo de la ventana de su habitación colgado de sogas y aparejos, pues por su tamaño no lo habían podido sacar por el pasillo, dispara la cuestión del lugar de Arlt en la literatura argentina. En “Retrato del artista”, una escena similar, el piano de Gerardo Gandini que entraba apenas en un cuarto que parecía haber sido construido alrededor, obra como condensación del aislamiento y la grandeza del artista que compone y busca, a la manera de Macedonio, los restos de una música que se ha perdido, en medio de los ruidos de la cultura de masas que entran por la ventana.

El siguiente texto, “El último cuento de Borges”, con una forma que se asemeja más a la del ensayo convencional, es más extenso que los anteriores y, basándose en el cuento de Borges “La memoria de Shakespeare”, generaliza la metáfora de la incorporación de una memoria ajena. A partir de ella trata la “sustitución de la memoria propia” como un tema central en la narrativa contemporánea, uno de cuyos rasgos fundamentales consistiría (como en la concepción borgeana desviada -traducida- por Piglia) en la

---

<sup>20</sup> César Aira sostiene una visión irónica acerca de las concepciones que ubican al narrador en el rol de representante de “los que no tienen voz” (o que no la pueden hacer escuchar); como afirma en su texto *La Prosopopeya*: “...los colegas de Puig hicieron el cortocircuito mediante la consigna abyecta de ‘dar voz a los que no tienen voz’, lamentable caricatura de la prosopopeya; mejor dicho, ventriloquía y no prosopopeya. Ésta es una ventriloquía menos el ilusionismo. La primera persona revierte sobre sí misma cuando no se toma la precaución de la prosopopeya. “Darle voz a los que no tienen voz” sin las virtudes que encarnó Puig (la sed de justicia, la experiencia del secreto, el tránsito materno del estilo) equivale a una mascarada bastante turbia” (Aira, 2003:5)

Para Fornet, la máquina de *La ciudad ausente* es una “Prosopopeya máxima”, que “puede representar tanto la tradición literaria como el papel que el escritor logra ocupar en ella.” (Fornet en Mesa Gancedo, 2006: 158)

producción de “...una memoria artificial y una vida falsa”, a partir de lo ajeno: sería ésa la labor de invención esencial de las narraciones actuales.

Para Piglia, por otra parte, también la lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos; las escenas leídas vuelven como recuerdos privados. La invención literaria entonces, como correlato de la lectura, se produciría en base a esos recuerdos concebidos como apropiación de esos textos, de esas palabras del otro, y reproducidos –traducidos- en un registro similar al del sueño. El efecto que se persigue con esta estrategia de traducción aparece explicitado en el ya comentado “Notas sobre Macedonio en un Diario”: que los materiales tratados parezcan falsos: “‘Esa ilusión de falsedad’ dijo Renzi, ‘es la literatura misma’”. (ibid. 40)<sup>21</sup>

Y la ilusión de falsedad como esencia de la literatura, es en Piglia la contracara –la otra cara de la moneda, que duplica macedonianamente su valor- de lo que podríamos llamar sus “ficciones de verdad”, esas construcciones de verosimilitud que para nosotros son propias de su crítica. Ya en “La lectura de la ficción”, entrevista periodística ubicada como primer texto de *Crítica y ficción*, Piglia reflexionaba acerca de los estatutos de la ficción y de la crítica, sus especificidades y relaciones; ambas eran definidas allí en relación con la verdad:

La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Mientras que la crítica trabaja con la verdad de otro modo. Trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera. (Piglia, 1999: 18)

Pero si en *Crítica y ficción*, como lo muestra la cita, Piglia hablaba todavía de la ficción como un juego con lo verdadero y lo falso, ya en *Formas Breves* plantea más

---

<sup>21</sup> En relación con este fragmento de “Notas de Macedonio en un Diario”, Alberto Giordano, en una búsqueda deconstructiva de “fisuras” en la retórica ensayística de Piglia, registró cómo en una versión anterior del fragmento, en lugar de hablarse como en ésta de la falsedad como esencia de lo literario, se mencionaba una condición muy diferente: que los pensamientos expresados “*todavía* no estén pensados”. Y en consecuencia la esencia de lo literario que surgía de allí era otra: “Ese ‘*todavía* no’, dice Renzi, es la literatura misma”. Pero además, esta última concepción era una cita “sin citar” de Blanchot, que Giordano había detectado como inconsistente con el resto de la poética pigliana, basada en la idea de secreto y de falsificación como configuradora de la ficción. Giordano en consecuencia no solo critica en su ensayo la utilización por parte de Piglia del plagio –en este caso de Blanchot- como estrategia ensayística, sino que también verifica cómo la segunda versión modificada del fragmento, en la que la literatura se define en relación con el efecto de falsedad, sería una especie de ajuste pues se adecua a “...las ideas habituales que los textos de Piglia transmiten sobre la ficción como efecto de falsificación que supone la preexistencia de lo verdadero” (Giordano, 2005: 53)

específicamente generar un “efecto de falsedad”, al organizar los materiales con los que trabaja para producir esa ilusión. La crítica, por el contrario, intenta que se la oiga “como” verdadera, generar lo que llamamos simétricamente un “efecto de verdad”. Como en las dos caras de la moneda de veinte centavos de Macedonio, que podían gastarse independientemente, primero los veinte centavos de la cara, y luego los otros veinte: si tanto falsedad como verdad son meros efectos, ambos son en realidad parte del juego de traducción-falsificación por el que se intenta simplemente –o no tan simplemente- hacer aparecer algo de una manera diferente, desplazarlo.<sup>22</sup>

Es así que al analizar las relaciones entre los usos políticos de la literatura y la ficción en el nacimiento de la novela argentina, Piglia describe al *Facundo*, al que considera un punto de referencia fundamental en la forma argentina de uso de la ficción, como un libro de ficción escrito como si fuera un libro verdadero. En ese desplazamiento se definiría para Piglia la forma del libro, el libro le daría forma a ese desplazamiento. (Cfr. Piglia, 1999: 140). La estructura ficcional del *Facundo*, similar a la de un espejismo, es paradójicamente la que le brindaría eficacia política y le permitiría funcionar como “un libro verdadero”:

Sarmiento pone en el desierto las imágenes de lo que quiere ver: ciudades europeas, caravanas, hordas beduinas, masas en fusión, la sombra de Macbeth. Construye una interpretación que dura hasta hoy, podríamos llamarla la mirada extralocal (Borges tiene mucho de eso): lo real es falso, hay que construir una copia verdadera. Lo notable es que ese libro ha logrado imponer esa duplicación como construcción histórica. En lo real todo parece estar desdoblado, el juego de oposiciones prolifera; en ese sentido el “*Facundo*” es como un virus: todos los que lo leen empiezan a ver civilizados y bárbaros (ibid. 66)

Piglia demostró un temprano interés por las formas breves narrativas, y su relación con las formas ficcionales más extensas –nouvelles, novelas-.<sup>23</sup> La visión de novelas y

---

<sup>22</sup> La descripción de Jimena Néspolo acerca de la forma en la que en el epílogo a la novela *Plata Quemada* Piglia “...exacerba y parodia todos los mecanismos posibles de verosimilización del relato propios del *non fiction*”, entendemos es aplicable casi sin resto a la construcción de muchos de sus ensayos críticos: “...se erige como personaje al cual le fue referida de ‘primera mano’ la historia, cita fuentes gráficas, documentos confidenciales, testigos, despacha agradecimientos...” (Néspolo en Carrión, 2008: 107)

<sup>23</sup> Christian Estrade analiza la importancia de las formas breves en la ficción pigliana. Como recuerda Estrade, ya en la entrevista que Piglia le hiciera a Walsh en 1970, y ante el proyecto de Walsh de conformar una novela con sus “cuentos irlandeses”, se evidenciaba el interés del entrevistador por la relación entre formas breves y textos más extensos. Para Estrade las tres novelas de Piglia se conforman a partir de ese tipo de formas: *Respiración artificial*, como aglomeración de páginas de un diario halladas en un cajón y de cartas; *La ciudad ausente* como una historia marco en la cual circulan relatos (re)escritos por una máquina, y *Plata quemada*, de manera menos evidente, a partir de crónicas periodísticas fundidas

nouvelles como organizaciones narrativas compuestas por relatos más breves, retoma en ese sentido la vieja concepción formalista de la génesis de la novela como colección de cuentos, relacionados entre sí mediante diferentes modos de estructuración. Esa forma de construir los textos narrativos más extensos a partir de textos menores, de fragmentos, permite explicar la arquitectura de las novelas piglianas, y puede considerarse en ese sentido una especie de regreso a las fuentes de la arquitectura novelesca, como una de las vías alternativas al modelo lineal de la narrativa realista.

A la vez, y en el marco de un dispositivo narrativo como el pigliano que intenta operar como un traductor de los discursos que circulan en la sociedad -y también de otros textos, en especial de la tradición literaria- esta estructura permitiría por un lado relevar la fragmentariedad de la experiencia de la vida cotidiana en la sociedad de masas y de los discursos que en ella se entretajan, y a la vez posibilitar la introducción y engarce de las líneas generadas por los materiales que, en esta máquina poética, se supone que, de una u otra manera, más o menos desviada, son proporcionados por otros y sufren el proceso de traducción -falsificación- artística, que los convertirá en material literario.<sup>24</sup>

Si es ésta muy sucintamente la manera en la que Piglia opera con las formas breves en novelas y *nouvelles*, ¿son también las formas breves los elementos nucleares de su producción crítica? ¿Cómo se conforman en ese caso estas formas? ¿Cuál es su función allí?

Hasta la fecha Piglia no ha reunido todos sus ensayos críticos, pero los tres libros en los que ha seleccionado textos de ese tipo, también se construyen alrededor de formas

---

en la trama. Este procedimiento también es utilizado en las *nouvelles*, (*Nombre falso*, *Prisión perpetua* y *Encuentro en Saint Nazaire*) que, como ya vimos, operan como homenaje a escritores reales o imaginarios; todas ellas reúnen dos cuentos independientes: el primero narra una investigación acerca del escritor, y el segundo el resultado de esa investigación. (Cfr. Estrade en Carrión, 2008: 84-89)

<sup>24</sup> Piglia inserta así explícitamente este procedimiento en cierta parcela de la tradición borgeana: “Pero todos los cuentos del culto al coraje están contruidos como relatos orales. **Borges oye una historia que alguien le cuenta y la transcribe. Esa es la fórmula**” (Piglia, 1990: 143; las negritas son nuestras). Además, como el mismo Piglia en muchas de sus ficciones y textos críticos, Borges “...ha usado con gran sutileza las posibilidades de la situación oral, y **en varios de sus cuentos (...) él mismo ocupa el lugar del que recibe el relato.**” Y eso, como afirma Piglia acerca del cuento en general y de los de Borges en particular, es porque “está ahí para asegurar que la historia parezca al principio levemente incomprensible y como hecha de sobreentendidos y de gestos invisibles y oscuros” (ibid: 111-112; las negritas son nuestras).

breves, a la manera de sus ficciones. A la vez, como ya hemos adelantado, todos juegan con diversos géneros involucrados.<sup>25</sup>

En el caso de *Crítica y Ficción*, aparecido por primera vez en 1986 y que se ha ampliado y reeditado, el género en cuestión es **la entrevista**. Pero veamos qué clase de entrevistas: “Digamos que, en un sentido, son conversaciones ficticias; éste es un libro donde los interlocutores han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura.”, dice Piglia en la nota que cierra la edición. Remarquemos la ficcionalidad que atribuye Piglia a las situaciones concretas armadas por los interlocutores: “...todos los textos responden a una situación concreta (o la imaginan)”, afirma en la misma nota. Supuestamente hubo en ese caso una invención específica de “escenas” dialógicas que disparan el desarrollo de la forma y la configuración de cada texto.

De la misma forma, en *Formas Breves*, hemos relevado más arriba algunas de las maneras en las que ciertas escenas, ya no dialógicas sino ahora narrativas, generan el texto. Así como en *Crítica y ficción* sería la escena ficcional de un diálogo la que se cruza con la crítica, aquí son mínimas narraciones ficcionales o autobiográficas (lo que, en el caso de Piglia, es casi lo mismo), microscópicas, las que lo hacen: las cartas de “Hotel Almagro”, las notas manuscritas de Macedonio en los márgenes de un ejemplar de *Una novela que comienza*, la loca del grabador, el féretro de Arlt suspendido, Gandini haciendo música en su departamento.... Por otro lado, si en *Crítica y Ficción*, el género en cuestión –el género cuestionado, criticado, transpuesto, desplazado- era la entrevista, en el caso de *Formas breves*, el género en juego –el género con el que se juega- es la **narración** que funciona como ensayo literario, integrando en él esas micronarraciones. Veamos en qué términos, y para eso es necesario permitirse previamente una digresión teórica -lukacso-adorniana- acerca del género ensayo (especialmente pertinente además en la medida que lo “ensayístico-crítico” ocupa un

---

<sup>25</sup> Graciela Speranza afirma que el género, a diferencia de lo que sucedía con Saer, para quien sería una restricción que era necesario sortear, es siempre para Piglia “...un desafío para la innovación formal”. (Speranza, 2001: 94) En relación con Saer, nosotros no compartimos dicha visión, como se verá en nuestro análisis del dispositivo saeriano; más bien entendemos que en muchos textos Saer ha realizado un complejo trabajo de entrecruzamiento genérico, y de refuncionalización de procedimientos genéricos.

lugar tan importante en la totalidad de la trama pigliana<sup>26</sup>), para volver luego al desplazamiento específico que Piglia le asesta aquí al género.

Lukács, en su temprano ensayo “Sobre la esencia y forma del ensayo”, lo analiza como género artístico, y diferencia lo que llama “la ciencia del arte”, de ese “escribir sobre arte” que sería configurador del ensayo. Habría una tensión en juego en el género entre las cosas singulares y los conceptos, los universales. O, más específicamente en la dimensión de los “medios de expresión”, la duplicidad se daría como una contraposición entre la imagen (la cosa) y lo que Lukács denomina la significación (conexiones entre las cosas: conceptos y valores). Si el primer ámbito, el de la imagen, es el propio de la poesía – de la literatura-, el segundo lo es de la crítica: “... en la crítica realmente profunda no hay vida de las cosas, ni imágenes, sino solo transparencia, solo algo que ninguna imagen sería capaz de expresar con todo su valor. (Lukács, 1985: 21)

Pero éstos son en realidad dos extremos, dos opuestos abstractos a los que Lukács apela para designar dos polos de la posibilidad de expresión escrita. Y enseguida se plantea el problema del equilibrio entre ambos, entre “la imagen y la transparencia” en un género como el ensayo, en el que la conceptualidad es vivida paradójicamente según Lukács como vivencia sentimental (ibid: 35).

Y aunque el sentimiento vital del crítico es el de la prioridad del punto de vista (del concepto) respecto del sentimiento, dice Lukács, la problematicidad de esa relación en un género intelectual pero a la vez poliforme como el ensayo moderno hizo que el ensayista tuviera que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio.

Y en esa construcción el ensayista enseguida abandona la imagen, el texto o la obra de la que habla, utiliza “lo concreto secundario” solo como trampolín en pos de la idea de esa imagen; la crítica verdadera y profunda se escribe cuando “en ocasión” de algo creado se revela su idea, que es la que otorga la fuerza juzgadora. La clave en la forma ensayo es que es el mismo ensayista el que se da la autoridad, el que crea los criterios de juicio, pero según Lukács inspirado por otro, que siempre está por llegar, una “estética grande”, el “sistema grande y salvador” que justificará al ensayista, pero que puede

---

<sup>26</sup> “Lo mejor de los relatos de Ricardo Piglia es lo que tienen de ensayo; lo mejor de sus ensayos es lo que tienen de relato”. (García Martín en Carrión, 2008: 343)

convertirlo en superfluo desde el punto de vista del valor de sus resultados, aunque nunca desde ese valor más autónomo que es el hecho de su existencia como una toma de posición originaria y profunda respecto del todo de la vida. A pesar de que en los ensayos exista esa nostalgia del sistema, afirma Lukács, nunca son una aplicación de éste, sino siempre una creación nueva, un "...hacerse vivo en la vivencia real." Lo que interesa en el ensayo no es el juicio, la sentencia, como en el sistema, sino el proceso mismo de juzgar. (ibid. 38).

Aunque Adorno (Cfr. Adorno, 2003:11-34) comparte con Lukács y otros el convencimiento de que siempre el ensayo especula sobre objetos específicos y culturalmente ya preformados (el ensayista "se inflama con lo que ya han hecho otros"... precisa descripción por otra parte del *pathos* pigliano), entiende que está tan fuera de la ciencia como del arte: genera "sobreinterpretaciones" pero no goza de autonomía estética, pues su medio son los conceptos y aspira a una verdad desprovista de apariencia estética. Pues la escisión histórica entre ciencia y arte no puede superarse, no puede restaurarse "...una conciencia para la que intuición y concepto, imagen y signo, fueran lo mismo..." (ibid. 15). Y esa escisión implica una renuncia a la verdad entera, renuncia cuya plena conciencia se plasma en el ensayo, pues su cuestionamiento de todo método y su desobediencia a esa regla básica de la ciencia que proponía que el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas, significa no aceptar el carácter dado de la totalidad, desembarazarse de la idea tradicional de verdad, que sumerge lo particular en esa totalidad y lo efímero en la eternidad, y que busca una certeza libre de dudas. Por el contrario, la verdad con la que trata el ensayo surge de "...la interacción entre sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual" (ibid. 22), que no avanza en un solo sentido sino configurando una trama de cuya densidad depende la fecundidad de los pensamientos: el pensador no piensa en absoluto, sino que se hace escenario de la experiencia espiritual, sin desenmarañarla, sólo mediatizándola con su propia organización conceptual, de una manera "metódicamente ametódica". Por eso el ensayo se hace verdadero en su progreso que lo lleva más allá de sí al articularse los conceptos, a través de su propio movimiento, en un campo de fuerzas. Y en ese movimiento, también la obra que es su objeto se convierte en el escenario de juego de esas fuerzas. En ese avanzar a tientas, "El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que ésta se afirme como presente" (ibid. 26). Una

totalidad que no afirma la tesis de la identidad entre pensamiento (exposición) y asunto, lo que obliga a esa exposición a un esfuerzo ilimitado. Según Adorno, ese esfuerzo “es lo único que el ensayo tiene de parecido con el arte” (ibid. 28)

Conviene recordar otra vez, antes de volver a *Formas breves* y su tratamiento específico del ensayo, que Piglia no presenta explícitamente su producción crítica como inscrita en dicho género, sino que habitualmente ha desplazado la crítica a otras dimensiones genéricas: como ya hemos visto, entrevistas en el caso de *Crítica y Ficción* o, en *Formas Breves*, a esas formas narrativas basadas en pequeños experimentos narrativos y relatos personales que “pueden ser leídas como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura” (Piglia, 1999: 137). En *El último lector*, Piglia dice intentar una historia imaginaria de los lectores (no una historia de la lectura) construida alrededor de escenas de lectura, como “pequeños informes del estado de una sociedad imaginaria –la sociedad de los lectores–”, configurando así esta especie de informes etnográficos, un “tipo de representación” a la que Piglia llama *lección de lectura*, parafraseando a Lévi-Strauss. (Piglia, 2005: 25).

*El último lector*, como *Formas Breves*, también se abre narrativamente con un prólogo (que es el segundo de los textos que hemos glosado al comienzo de esta sección), un relato pretendidamente autobiográfico: esta vez, Piglia supuestamente conoce a un fotógrafo del barrio de Flores, un tal Russell, quien ha construido en su casa una maqueta que es réplica a escala microscópica de una ciudad. Piglia se refiere a la reproducción como a una máquina sinóptica que concentra la esencia de la ciudad, modificándola y alterándola debido a la locura y la visión microscópica de su creador. Esta escena permite insertar consideraciones acerca de la representación en el arte, las relaciones entre realidad y ficción, la actividad lectora y la tradición literaria rioplatense.

En síntesis: entrevistas en *Crítica y ficción*, relatos en *Formas breves*, informes en *El último lector*; pareciera que la estrategia general de Piglia para configurar su obra ensayística es siempre... escapar al género ensayo, trazando líneas de fuga que lo hagan funcionar hibridado con esos otros géneros. Pero veamos de qué manera: volvamos a *Formas breves* y a los desplazamientos que Piglia opera en ellas en relación con el



género ensayo.<sup>27</sup> En la medida que en esta colección esas desviaciones se ejercen en el sentido de la ficción narrativa, la concepción de Piglia acerca de los efectos de falsificación como esenciales a la ficción, muestra en este caso su otra cara: la de una crítica que pretende ser “verosímil” antes que verdadera, y eso tiñe profundamente de ficcionalidad estas formas.<sup>28</sup> Por lo que en lugar de un trato con la incertidumbre y la paradoja—y su sostenimiento— propios del género ensayístico, en el que como afirmaban Lukács y Adorno el proceso de la escritura va construyendo la red conceptual que es su propia verdad, el juego se da aquí en la dimensión de la verosimilitud con la que se teje la relación entre lo aparente y lo real, o más específicamente aquí entre lo visible y lo oculto: en general hay un secreto que debe ser descubierto, lo que quiere decir que ya estaba allí antes del proceso.<sup>29</sup> No es una casualidad que en esta selección se repita el texto “Tesis sobre el cuento”, que ya integraba *Crítica y Ficción*, y que entendemos da sentido y unidad a *Formas Breves* —y por extensión a toda su obra, tanto crítica como ficcional— a la manera de un protocolo de lectura, de una clave general para la interpretación.<sup>30</sup> En él se sostiene que todo cuento narra dos historias, y que la forma del cuento se da en la relación entre ambas: en la magnitud y manera en la que la historia “escondida” (historia 2) se percibe entre los pliegues de la historia 1, en las formas del despliegue —aplazamiento, suspensión— de esa historia que está como bordada en la

---

<sup>27</sup> “En experimentos narrativos breves, fragmentarios, Piglia investiga en cambio nuevas amalgamas posibles de crítica y ficción: una narración que esconde un argumento crítico, un argumento crítico que se ilustra con un “caso falso”, un relato personal —autobiográfico— que expone una hipótesis crítica, una escena de un libro leído que se recupera como un recuerdo privado. Volviendo una y otra vez sobre sus lecturas, perfeccionando el enunciado o avanzando imperceptiblemente sobre sus tesis anteriores, opera por condensación, no en el sentido figurativo de compendiar sino en el sentido literal de concentrar lo disperso y aumentar la intensidad. Como una sucesión de haikus brillantes, produce el deslumbramiento inmediato.” (Speranza, 2001: 95)

<sup>28</sup> “...no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar” (Piglia, 1999: 15)

<sup>29</sup> En el mismo ensayo ya citado, Giordano opone las figuras de Borges y de Piglia como ensayistas: si al primero lo caracterizarían una enunciación conjetural que instala y mantiene lo incierto, y los detalles sólo remiten a “una totalidad irreal que descompone cualquier todo verificable”, Piglia, para quien en cambio, como recuerda Giordano, “Todo el trabajo de la crítica (...) consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción”, ejercitaría en su crítica una “retórica de la certeza” que impone el desciframiento, una captación sin resto de los sentidos secretos: “Piglia afirma de modo apodíctico y generaliza a partir de rasgos particulares que cobran inmediatamente, apenas son señalados, el valor de representantes de una totalidad oculta, imperceptible pero cierta, en trance de desciframiento.” (Giordano, 2005: 51)

<sup>30</sup> Además este procedimiento (utilizar otra vez las “Tesis sobre el cuento”, pero con otra función, en este caso brindar claves de lectura) es otra muestra de la complejidad de la red de apropiaciones y repeticiones desplazadas con la que se teje el rizoma pigliano... tanto con materiales propios como ajenos.

superficial: “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto” (Piglia 1999, 100).<sup>31</sup>

Así, en “Hotel Almagro”, el relato de tipo autobiográfico esconde una concepción de mundos posibles y alternativos<sup>32</sup>, y las formas impredecibles en las que las historias circulan entre ellos; en “Notas sobre Macedonio”, aquello a develar es la concepción de la literatura como ilusión de falsedad; en “La mujer grabada”, la manera en la que un discurso marginal genera en Piglia la ficción; en “Retrato del artista”, por debajo de la escena de Gandini componiendo asoma sin mencionarse la imagen de Piglia –a través de la mediación de Joyce y Macedonio- y sus relaciones con la tradición; en “El último cuento de Borges”, cómo siempre se escribe a partir de las experiencias ajenas (la “memoria extraña”).

Parafraseando a Piglia en su sentencia acerca de la manera borgeana de construir cuentos (“Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma”), podríamos aventurar, quizá con menor felicidad, que en estas formas breves (¿se las puede seguir considerando ensayos?) que Piglia presenta como críticas, se repite la estructura dual que atribuye al cuento, de dos historias entrelazadas: en este caso la historia 1 es siempre una narración que proviene de otro o que habla de Piglia, y la historia 2 es... algún aspecto de la poética pigliana. O sea que encontramos aquí, desplazada, travestida en narración, la aspiración del ensayo a una estética mayor, de la que hablaba Lukács -y de la que abominaba Adorno-. Como esa Estética que explica desde el sistema –anacrónicamente o no- el asunto de un ensayo, tenemos en este caso asomando detrás de las escenas, como su sustento (su historia secreta), una Poética narrativa compleja y fuertemente estabilizada cuyos girones conceptuales aparecen siempre como motivación alegórica detrás de las micronarraciones. Y, desde el punto de vista del efecto, se reemplaza así como rasgo esencial en la recepción de estas formas el goce del lector, propio del ensayo, que se genera ante el misterioso despliegue del proceso en el que la red de conceptos constituye en sí misma una verdad particular e inesperada acerca del asunto, por el placer del lector de ficciones ante la revelación de

---

<sup>31</sup> “El sentido de un relato tiene la **estructura del secreto** (...) está escondido, separado del conjunto de la historia, reservado para el final y en otra parte. No es un enigma, es **una figura que se oculta.**” (Piglia, 1999: 120, las negritas son nuestras)

<sup>32</sup> “Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida. Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales” (Piglia, 1999:116)

un secreto, una felicidad más propia del género policial o, en la visión de Piglia, de la forma cuento en general.<sup>33</sup>

En este tipo de ensayos piglianos desaparece entonces –o pierde importancia- el juego conceptual, éste deja lugar habitualmente a una breve narración que, puesta en contacto con alguna tesis más o menos desarrollada, más o menos expuesta, debe brillar simplemente por esa contigüidad, en ausencia del habitual despliegue argumental que caracteriza al género. Desaparece así la “transparencia” de la que hablaba Lukács, relacionada con el despliegue conceptual ensayístico, que nos expone una “vivencia sentimental”, y da lugar a una opacidad que, a la manera de un policial de enigma, en algún momento revela el secreto en juego.

Podría hacerse un parangón entre esta estrategia y el procedimiento alegórico tal como fue planteado por Benjamin, que intentaba utilizarlo para reemplazar el tratamiento teórico de la realidad, apelando a una cierta arbitrariedad –más precisamente libertad, la misma libertad que ejercía el alegorista barroco al construir sus series- para poner en contacto constelaciones sin una mediación teórica. Eso es específicamente lo que criticaba Adorno al decir que Benjamin, en la medida que no desplegaba suficiente teoría, dejaba que los hechos hablaran por sí mismos: usar los hechos como emblemas, para Adorno, implicaba la ausencia de una dimensión explicativa, de una mediación teórica estructurada conceptualmente.

Pero para Benjamin esa puesta en contacto de las ideas, al construir correctamente el mosaico de objetos, haría brotar la verdad, como una resonancia:

“Cada idea es un sol y se relaciona con las demás lo mismo que los soles se relacionan entre sí. La verdad es la resonancia producida por la relación entre tales esencias, cuya multiplicidad concreta es finita.” (Benjamin, 1990: 19-20)

Más que sistemas conceptuales, por lo tanto, debía tratarse con constelaciones que agrupen a los objetos -los hechos, las palabras, los fragmentos, las citas- según un orden que pueda leerse en ellos... porque «Las ideas son a los objetos lo que las constelaciones a las estrellas». (ibid. 16)

El montaje, entonces, la relación de objetos emblemáticos, hablaría por sí mismo paradójicamente a través de nuestra interpretación, y esa lectura alegórica sería capaz de

---

<sup>33</sup> “...a menudo veo la crítica como una variante del género policial”...y, como contracara: “se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria” (Piglia, 1990: 20-21)

reemplazar el pensamiento abstracto, la relación teórica que se establece entre conceptos. La interacción que se produce en la imagen dialéctica construida con esos procedimientos alegóricos, sería análoga a la de los elementos de la imagen surrealista

...interactuando espontáneamente para liberar energía política. («Los acontecimientos que rodean al historiador y en los que éste toma parte», escribió Benjamin, «subrayarán su presentación como un texto escrito con tinta invisible»). Al hacerlo, los fragmentos constituyen la imagen dialéctica, el movimiento dialéctico congelado por un momento, abierto a la inspección, «la dialéctica paralizada». (Coetzee, 2005)

La imagen dialéctica (como la surrealista) es violenta, conecta un fragmento con otro permitiendo comprender un todo, pero en un shock: a la manera de la alegoría, que no constituye un movimiento progresivo sino que se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente, por lo que para Benjamin el efecto chocante forma parte de su esencia.

Una lógica que también explicaría los proverbiales golpes de efecto que produce habitualmente Piglia –o su alter ego, a veces ensayístico, a veces ficcional, Renzi- con afirmaciones críticas muchas veces extremas, hiperbólicas (como la polaridad: “Borges es el último escritor del siglo XIX”... “Gombrowicz es el mejor escritor argentino del siglo XX”), y no necesariamente sustentadas en un estricto desarrollo argumental, sino más bien soportadas por una pequeña constelación de citas, plagios, analogías y microrrelatos.

Pero demos una vuelta más de tuerca a la cuestión de esta duplicidad que la presencia permanente del secreto establece; una duplicidad que, por otra parte está en el origen de lo que podríamos denominar a esta altura “Teoría General de la Falsificación literaria”,<sup>34</sup> eso que Piglia ha hilado tan arduamente texto a texto y que, en su anverso y reverso –ilusión de falsedad en la ficción, o verosimilitud que sólo intenta en la crítica que la voz parezca verdadera-, explicaría en última instancia tanto su crítica como su ficción. Su diario personal (que es lo mismo que decir su diario de escritura, o el borrador de su obra: crítica, ficción y autobiografía ya serían aquí una sola cosa<sup>35</sup>), se ha

---

<sup>34</sup> Preferimos llamarla así y no apelar a la figura del complot, término usado por Piglia, específicamente en su ensayo *Teoría del complot*, para describir tanto las tramas del poder, como las estrategias que se le oponen; en especial, las de las vanguardias utópicas.

<sup>35</sup> “El diario es el híbrido por excelencia...” (Piglia, 1990: 162)

ido convirtiéndose en un texto mítico gracias a ese tipo de estrategias del autor.<sup>36</sup> Este diario opera –por ausencia, o por presencia fragmentada, anacrónica, seguramente reescrita (falsificada) y realizada *ad hoc* de acuerdo con el momento del funcionamiento del dispositivo de enunciación pigliano- como compendio y cifra de la totalidad de su obra... como si de él surgieran todas las líneas que se solapan y entrecruzan en el resto de la textualidad.

Podría decirse entonces que la función del Diario de Piglia –de su imagen, al menos-, en relación con la totalidad de la obra es semejante a la de la historia 2, estaría por detrás de las historias visibles, tanto de novelas como *Respiración artificial* o *La ciudad ausente*, como de cada uno de sus textos críticos: toda su textualidad adopta así la imagen de un *work in progress* en el que los textos visibles aparecen como precedidos por protoescrituras que trazan líneas que los anticipan y que ellos no hacen más que desplegar, aunque muchos de esos gérmenes probablemente se realicen a posteriori, en una anacronía especulativa realizada con una conciencia particular y plena acerca de la forma en la que es posible construir -falsificar-, a la manera de “Kafka y sus precursores”, tanto la prelación de textos en el sistema literario en general, como una especie de legitimación interna de los textos en el dispositivo total de la obra de un autor.

En ese sentido, en esta compleja organización de temporalidades, prelações y circulaciones, el Diario operaría –al menos míticamente- como un **Archivo**, una escala en el trayecto de los contradiscursos que llegan hasta el autor –y en eso incluimos tanto las voces de personajes sociales más o menos marginales, como discursos críticos o literarios-, hasta que como material son integrados en la obra “visible”. Habría, en esta gran metáfora de la creación literaria –en la que no se diferencian lo ficcional y lo crítico-, un esquema genético con dos niveles sucesivos (al menos, ficcionalmente sucesivos: la falsificación también opera allí) de configuración del material: en el primero, su inclusión en el diario-archivo; en el segundo, su incorporación a los textos visibles. Y decimos dos niveles de configuración, porque los dos implican un artificio artístico-crítico, en los dos, dirían los formalistas, el material sufre la transformación de

---

<sup>36</sup>“En 1957 me puse a escribir un Diario, que todavía sigo escribiendo y que ha crecido de un modo un poco monstruoso. Ese Diario es la literatura para mí... (..) Esos cuadernos se convirtieron en el laboratorio de la escritura (...) Yo me inventaba una vida, hacía ficción y ese Diario era una especie de novela: **nada de lo que está escrito ahí sucedió de esa manera**” (Piglia, 1990:101. Las negritas son nuestras)

la forma, siempre en este caso con la duplicidad de intenciones que apunta tanto al efecto crítico como al ficcional, sustentados en la construcción autobiográfica. Si apelamos a una de las metáforas preferidas de Piglia, ese archivo (en sus dos supuestos niveles) no es pasivo, es a la vez una Máquina, a la manera de la máquina de Macedonio en *La ciudad ausente*, que primero traducía pero después empezó a inventar sus propios relatos. Es imposible traducir sin traicionar, el escritor que opera con esta clase de transposición de los materiales está condenado a operar desplazamientos que siempre falsifican. Pero, a la vez, esta manera de construir se inserta según Piglia en lo que considera la tradición más rica de la literatura argentina, aquella que arrancarían en el *Facundo*, cuya forma le hace pensar en la “máquina polifacética” de Roberto Arlt:

...trabaja con todos los materiales y todos los géneros. En ese sentido funda una tradición. La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, el relato de viajes, la autobiografía. Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos. En el fondo esos libros son mapas, hojas de ruta para orientarse en el desierto argentino. (Piglia, 1990: 66)

Pero, volvamos específicamente a los desplazamientos que opera Piglia en *Formas breves* en relación con el género ensayo; además de la estrategia del secreto hay otra que también acerca esas formas a la ficción narrativa: la exposición de la subjetividad que un ensayista pone habitualmente en juego en el proceso de formación de la red singular que un ensayo construye, aquí es reemplazada en general por ficciones autobiográficas<sup>37</sup> que, por lo tanto, más que exponer, también falsifican, en términos piglianos, al crear ese personaje, a veces desdoblado pero que siempre termina siendo Ricardo Piglia.<sup>38</sup>

En este esquema, en medio de la verosimilitud que esa clase de crítica construye, similar a la de la ficción, aparece en abismo otra intrusión, otra ilusión, ilusión de falsedad que

---

<sup>37</sup> Los ejemplos podrían ser infinitos; un botón: el nombre completo de Ricardo Piglia es Ricardo Emilio Piglia Renzi, y podríamos decir que de allí surgieron dos personajes: Ricardo Piglia y Emilio Renzi. Como afirma Carrión, hay “...una confusión deliberada entre el escritor/narrador y el crítico (...) Ricardo Piglia es el escritor y Emilio Renzi el personaje, pero también el seudónimo del crítico.” (Carrión, 2008: 419). Según Piglia, Renzi está constituido “ como el lugar desde el cual el mundo puede ser visto desde el estilo, desde las tramas. En ese sentido Renzi es una autobiografía... (...) antes que nada, yo diría que es una forma de enfrentar la experiencia” (Piglia, 1990: 189)

<sup>38</sup> Ya hemos mencionado que Arán describe la relación entre crítica y ficción en Piglia, como una “malla entre historia, ficción y política (que) es lo que elabora en complejos artificios narrativos y es lo que reorganiza y describe el crítico”, y se refiere a “otra invención pigliana, el investigador-historiador-periodista-detective, (que) autoficcionaliza y personifica la dualidad constitutiva de su propia práctica” (Arán, 2003: 121)

brota por la también evidente construcción ficcional de los fragmentos autobiográficos. Se refuerza así el verosímil ficcional de estas formas, instaurando un pacto de lectura en el que todo se convierte en un juego que torsiona la forma del género ensayo: si la ficción debe ser entendida “como si”, la crítica también, por lo que toda apropiación es legítima (incluyendo el plagio), y todo desplazamiento lo es. Toda afirmación crítica, en consecuencia, puede ser tomada por verdadera o universal pero en realidad es “como si” lo fuera, toda experiencia puede ser verdadera o falsa, y lo que interesa es la manera en la que se usan los materiales –su función en ese texto específico y, más ampliamente, en el dispositivo general-, la forma en la que se trazan las líneas que los relacionan y se tejen sus secuencias de presentación para lograr un determinado efecto, alguna clase de iluminación... como en un cuento.

Para finalizar con la cuestión de las formas breves, además de las funciones que hemos visto que cumplen tanto en las obras específicamente narrativas como en las críticas, otra de las funciones que podríamos llamar compositivas de esas formas, en relación con el dispositivo general de la textualidad pigliana, es que obran como elementos que posibilitan la circulación, en todo el espacio de esa textualidad (sin distinción de géneros), de motivos, que consisten tanto en microunidades narrativas como en lo que podríamos llamar imágenes críticas (habitualmente condensadas en forma de sentencias o aforismos). Apelemos para definirlos a un par de neologismos que algunos estructuralistas aceptarían esbozando quizás una sonrisa de costado: estamos hablando de dos clases de unidades: *narremas* y *critemas* (o sub-unidades, si las consideráramos simplemente como variantes de ideologemas). Su circulación, las líneas que trazan (que implican expansión, condensación, y todo tipo de transformaciones) entre los textos “fccionales” y los “críticos”, es la que configura particularmente la construcción crítico-ficcional pigliana.

Veamos ejemplos de cada una de estas unidades. Un *narrema* típico: el microrrelato de Chejov (“Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”) analizado por Piglia como modelo del entrecruzamiento de las “dos historias” en el ensayo “Tesis sobre el cuento”, de *Crítica y Ficción* y de *Formas Breves*. Ese microrrelato reaparece inserto (expandido) en *La ciudad ausente* como el relato “Una mujer” (p.50), y nuevamente reproducido en el Museo de la misma novela, ahora como

un “escenario”. Y un *critema* típico: “La propiedad es un robo”, que aparece como un título en una nota sobre el relato Luba, en la *nouvelle* “Homenaje a Roberto Arlt” (*Nombre Falso*, 107); en ésta, por otra parte, el relato se estructura entre otras cuestiones alrededor del tema del plagio, la copia, la falsificación...

El mismo *critema* se inserta y hasta estructura textos críticos como “Parodia y propiedad” (Piglia, 1990: 119-127). Una variante de este *critema*: la frase de Brecht “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”, que es propuesta como punto de partida para una lectura de la serie negra, en cuanto a su manejo de la realidad que Piglia llama materialista, en “Sobre el género policial” (ibid. 111-117), se inserta también en “Homenaje a Roberto Arlt” en boca de Rinaldi, justificando ahora una reivindicación dostoievskiana del crimen o, más bien, la idea de un canje natural entre la muerte y el dinero. Con el mismo *critema* comienza además la novela *Plata Quemada*.

Un *critema* más, cuya circulación nos puede brindar otra idea de la complejidad del procedimiento: el de los “modelos en escala”. En la novela *La ciudad ausente*, la máquina de Macedonio fabricaba relatos que eran réplicas microscópicas, dobles virtuales; en suma, verdades que servían para medir con precisión milimétrica el orden del mundo y construir una réplica en miniatura de ese orden. (Cfr. *La ciudad ausente*: 102-104).

La misma unidad ya había servido en el texto crítico “Novela y utopía”, de *Crítica y Ficción*, para sostener esta vez el concepto de un fundamento utópico en la literatura, pues los grandes relatos serían modelos de mundo, miniaturas alucinantes de la verdad, y en última instancia la literatura sería una forma privada de la utopía. (Cfr. Piglia, 1990: 165).

En el prólogo narrativo a *El último lector*, reaparece esa *critema* como paráfrasis, sustentando ahora una concepción acerca del arte en general: “He recordado en estos días las páginas que Claude Lévi-Strauss escribió en *La pensée sauvage* sobre la obra de arte como modelo reducido. La realidad trabaja a escala real, *tandis que l’art travaille à l’échelle réduit*. El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo”. (Piglia, 2005: 13)



**- SOLAPAMIENTO 2. El mundo y el texto: derivas del mundo y del lenguaje.  
Entre archivos, complots y apropiaciones.**

...en el fondo esos libros son mapas, hojas de ruta para orientarse en el desierto argentino (...) en un sentido son modelos en escala de lo real. Pero a la vez son máquinas de interpretar.  
(Piglia, 1990: 66)

El *critema* del modelo en escala continúa su recorrido por líneas que se entrelazan en la crítica y la ficción: ahora, como en el epígrafe, para hablar de “esos libros”, específicamente el *Facundo*, fundadores según Piglia de una serie en la literatura argentina, la de libros que trabajan con todos los materiales y todos los géneros construyendo máquinas polifacéticas como la de Roberto Arlt.

Y el concepto de la literatura y más específicamente de la novela como “modelo en escala de lo real”, nos envía de lleno al nudo de nuestro problema: ¿de qué clase de modelo habla Piglia, de qué clase de escala, y de qué clase de real? ¿Qué es lo que pone en marcha su máquina de narrar...?

Empecemos por el final –o por el comienzo-: ya dijimos en la primera parte de este trabajo que los textos de Piglia lidian con un “real” social; pero no en el sentido de un reflejo, sino de una refracción: “La literatura no refleja nada. Hace otra cosa. La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce.” (Piglia, 1990: 181)

¿Qué entendemos aquí por refracción? Vale la pena recuperar a Voloshinov y su concepto de signo ideológico, en relación con el proceso que denomina de inmersión de la realidad en la ideología: la existencia no se refleja simplemente sino que se refracta en el signo. (Por lo que el signo no devuelve la misma imagen de la realidad, la desvía como sucede con el haz de luz que cambia de medio físico, o la descompone, como cuando atraviesa un prisma):

La esencia de este problema se reduce, en el plano que nos interesa, al *cómo* la existencia real (las bases) determina el signo, al *cómo* el signo refleja y refracta la existencia en su proceso generativo. (Voloshinov, 1992: 43)

Esa refracción está determinada por el carácter multiacentuado del signo ideológico, debido a que dentro de los límites de un mismo colectivo semiótico hay intereses de diversa orientación, las diversas clases sociales usan una misma lengua y eso implica que en cada signo ideológico se cruzan los acentos de diversas orientaciones, y el signo llega a ser la arena de la lucha de clases. Es gracias a este carácter internamente dialéctico que el signo se mantiene cambiante y vivo; pero a la vez, es eso lo que lo convierte en un medio refractante e inevitablemente distorsionador de la existencia. Por eso “todo signo ideológico vivo posee, como Jano bifronte, dos caras. Cualquier injuria puede llegar a ser elogio, cualquier verdad viva inevitablemente puede ser para muchos la mentira más grande” (ibid. 50)

Así nacen para Voloshinov los temas y las formas en el proceso de creación ideológica, cuyo lugar central es el lenguaje. De ahí no solo el rol central ocupado por este proceso en la introducción de parcelas indiferenciadas de realidad en el horizonte social, sino también la gran sensibilidad de la palabra con respecto a las transformaciones mínimas de la existencia social.<sup>39</sup>

La concepción de Voloshinov apareció no sólo confrontando desde el punto de vista semiótico con las lingüísticas de tipo estructural, sino, en el ámbito del materialismo histórico, en oposición al planteo de las teorías del reflejo en arte y literatura, dominantes en el marxismo de la época, las que en lugar de la mediación discursiva planteada en estos términos por Voloshinov, afirmaban una causalidad mecánica en la explicación de los fenómenos ideológicos generados a partir de la base (la “existencia real”).

Como recuerda Mancuso, la tensión permanente existente en todo colectivo semiótico puede ser puesta a la luz por la obra artística:

Es claro que el signo ideológico –en relación con la obra artística- es el único que puede descomponer el colectivo. Es decir, el colectivo se descompone en la obra artística; se focaliza y evidencia: lo que está implícito en el colectivo semiótico sólo se puede explicitar en la obra de arte. Y en esa obra de arte, lo que se va a

---

<sup>39</sup> Piglia en muchas ocasiones se ha referido a la potencia profética de los grandes textos de la literatura, en relación con lo que llama su dimensión utópica. Diría Voloshinov: “Por eso es lógico que la palabra sea el *indicador* más sensible de las *transformaciones sociales*, inclusive de aquellas que apenas van madurando, que aún no se constituyen plenamente ni encuentran acceso todavía a los sistemas ideológicos ya formados y consolidados.(...) La palabra es capaz de registrar todas las fases transitorias imperceptibles y fugaces de las transformaciones sociales.” (Cfr. Voloshinov, 1992: 43)

explicitar son las tensiones, los intereses particulares, es decir, la lucha de clases.  
(Mancuso, 2005: 85)

Los “modelos en escala de lo real”, dice Piglia, son “máquinas de interpretar”. Traducimos nosotros a la manera de Voloshinov: refractan los materiales de la existencia, descomponen lo real a la luz de la dialéctica interna de todo signo. Y su “escala” podría entonces entenderse aquí en dos dimensiones: por un lado, a partir del concepto ya mencionado de totalidad intensiva de Lukács, y, por el otro, en el sentido de la mediación lingüística que hemos descrito someramente según la concepción de Voloshinov. Como dice el mismo Piglia: “Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en **una escala puramente verbal**. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras”. (*La ciudad ausente*: 147; las negritas son nuestras).

Por lo tanto, la cuestión de la escala en la obra de Piglia no se relaciona solo con una reducción simplemente mensurable, entre un mundo más grande (el “orden del mundo”) y otro más chico e intenso (la porción de vida que se plasma en una totalidad intensiva como la de la obra artística; Cfr. Lukács, 1966: 23), ni es una cuestión meramente referencial, sino que es una transformación cualitativa, porque se trata de poner la vida en una escala verbal. De esa manera, la cuestión de la totalidad en literatura, si por un lado se relaciona con una reducción o reproducción, de diferente tamaño al del mundo (e intensa en el sentido lukacsiano, gracias al proceso de selección artística), que es la que se pone en escena temáticamente una y otra vez en las narraciones piglianas, se vuelve fundamentalmente un problema de refracción o traducción, traducción del mundo al lenguaje. Para Piglia, en consecuencia, la construcción del modelo, no consiste solamente en el paso de la totalidad extensiva del mundo a una intensiva en la obra (Piglia habla de “condensación”, aunque de una manera ambivalente, en muchos casos relacionada con la visión freudiana de los mecanismos del sueño, y que veremos es diferente al concepto de condensación saeriano, asociado a los procedimientos líricos y al presente de la escritura), sino también que ese proceso de cambio de escala plantea el eterno problema de la mediación y transformación por el lenguaje; más precisamente, por el lenguaje artístico.

-----

Antes de continuar con el tratamiento de la forma que esa mediación-traducción adopta en la obra de Piglia, volvamos a la materia de sus textos: ¿cómo podemos describir ese

“real social” que supuestamente refractan artística y críticamente? En términos de Voloshinov, podría afirmarse que la literatura y la crítica pigliana intentan el relevamiento de las tensiones que polarizan el colectivo semiótico, para mostrar así ciertos núcleos que determinan el funcionamiento de la sociedad –y de la literatura-, las maquinaciones del poder, y al mismo tiempo las voces que suenan en disonancia.

En otros términos, Piglia se enfrenta como masa de materiales a procesar nada menos que con lo que Angenot llamó el Discurso Social, entendido como la totalidad de la producción discursiva de una sociedad en un momento dado. Angenot nominaba el concepto en singular y con mayúsculas porque, a partir de la noción gramsciana de hegemonía, postulaba que las prácticas significantes forman un todo orgánico (el colectivo semiótico de Voloshinov), por lo que en la multiplicidad de discursos sociales se identifica una resultante sintética, una dominante interdiscursiva que trasciende la división de dichos discursos.

Pero lo que nos interesa remarcar aquí es la descripción de Angenot del lugar de la novela realista del siglo XIX en relación a ese Discurso social:

El siglo XIX ha cultivado la idea de **novela como enciclopedia** de “situaciones”, de tipos humanos, de documentos existenciales. No hay novelas, hay una gran novela, en parte crónica, en parte ficción, a la cual todo el mundo ha contribuido, de Stendhal a Zola.’ (Angenot, 1988: 36. La traducción y las negritas son nuestras)

Esas “novelas-enciclopedia” del siglo XIX se incluían en una gran narración totalizadora a la que todos contribuían –y muy especialmente los novelistas, cuyos textos eran en cierta forma capítulos de esa novela social, momentos de esa hegemonía narrativa-, y que constituía a su vez una gran enciclopedia de situaciones, de tipos humanos, de documentos existenciales: el lugar y el modo de lo decible.

Piglia ha construido -tanto en sus textos ensayísticos como en los ficcionales- una lectura crítica de las tradiciones de la literatura argentina, en la que opone como dos polos esa dimensión realista descrita por Angenot, y la que denomina utópica, en la que se incluye. En *Crítica y Ficción* define la literatura como una forma privada de la utopía, refiriéndose a ese fundamento utópico de la literatura que, en palabras de Bloch, provendría de que el carácter esencial de la literatura es tratar lo todavía no manifestado como existente. Los grandes relatos de la literatura serían, como ya analizamos, modelos de mundo, miniaturas alucinantes de la verdad.

Por lo tanto, a una literatura Realista entendida como elemento simbólico que refuerza lo hegemónico en el Discurso Social y contribuye a legitimar el poder existente, Piglia opone una escritura Utópica como espacio de proyección imaginaria de lo posible, apuesta intencional por el porvenir, esperanza abierta y, en suma, alternativa al poder. Potencialidades éstas de lo que denomina una literatura futura, una literatura potencial. Así rastrea (y, como siempre, al mismo tiempo construye) en la literatura argentina la continuidad de cierta problemática, desde “El matadero” hasta el relato “Esa mujer”, de Walsh: el intelectual puesto en relación con el mundo popular:

...se podría pensar que esta tensión entre el mundo del letrado –el mundo del intelectual- y el mundo popular –el mundo del otro- visto en principio de un modo paranoico pero también con fidelidad a ciertos usos de la lengua, está en el origen de nuestra literatura y que el relato de Walsh redefine esa relación. (Piglia, 1990: 19)

Esta tensión entre intelectual y mundo popular sufre, según Piglia, un desplazamiento en Walsh hacia una tensión entre el intelectual y el estado: el periodista del relato de Walsh (y también el escritor, con Walsh como paradigma) asume el rol de un detective que investiga y descifra las manipulaciones del poder. Piglia, por su parte, en la autobiografía apócrifa que disemina con paciencia en los textos ficcionales y críticos, configura elementos centrales de su imagen de escritor en consonancia con este modelo. La relación entre la escritura ficcional y el Estado se convertiría entonces en una tensión entre dos tipos de narraciones: las construidas por el Estado para hacer creer cierta versión de los hechos y construir consenso, y otros relatos que circulan en la sociedad, contra-relatos –entre ellos ciertos textos literarios- que dan otras versiones, antagónicas y contradictorias con el sistema hegemónico de narraciones estatales:

El relato estatal constituye una interpretación de los hechos, es decir, un sistema de motivación y causalidad, una forma cerrada de explicar una red social compleja y contradictoria. Son soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror. (ibid: 25)

En la vereda de enfrente, se produce el “contra-rumor” de pequeñas historias, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan:

A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. La literatura trabaja lo social como algo ya narrado. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe. (ibid: 25)

En esta dimensión se inscriben las *Tres propuestas para el próximo milenio*, en las que Piglia condensa las potencialidades de la literatura argentina: una noción de Verdad como **verdad social** que escapa a la evidencia inmediata, y cuya construcción implica desmontar las ficciones del poder y que el texto forme máquina con las infinitas líneas de verdades fragmentarias, alegorías y relatos sociales; una **toma de distancia** respecto de la palabra propia para desplazar hacia el otro, hacia la voz del otro, la narración de esa verdad. Hacer un lugar para que el otro hable, y mostrar así lo que no se puede decir, esa verdad que se entrevé pero no se puede contar directamente.

Por último, la virtud de la **claridad**, pero entendida en forma paradójica como resistencia a la norma lingüística –técnica, demagógica, publicitaria- que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva. Y esa claridad entendida a la manera de Walsh como un estilo hecho con los matices del habla y la sintaxis oral, con gran capacidad de concentración y de concisión, debe enfrentarse al lenguaje neutralizado y despolitizado borrándolo, descontextualizando, construyendo una contrarrealidad. Así se configuran estilos literarios –“lenguas privadas”- que, paradójicamente, son el rastro más vivo del lenguaje social.

...era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera. (Piglia, 1992: 17)

O lo que es lo mismo, como decíamos antes en la estela de Voloshinov, la obra artística es la única que puede descomponer el colectivo semiótico, focalizarlo y ponerlo en evidencia, explicitar lo que en él está implícito. Y lo hace mediante ese prisma deformante y desviante que es la obra en sí como un signo en su dialéctica conformación interna, esa que la hace narrar en su lengua extranjera.

Las *tres propuestas*...de Piglia parecen polemizar punto por punto con el pensamiento analítico-referencial que Angenot señala como característico del Discurso Social de la segunda mitad del siglo XIX, cuyos axiomas de la cognición eran: una Realidad dada, continua y cohesiva, analizable en segmentos discretos y específicos; una Verdad única, no relativa; y un Lenguaje transparente y referencial por naturaleza. En consecuencia, las *propuestas* confrontan con el código típico-verosímil de la novela realista. Pero no sólo en la configuración de cada novela, sino en la construcción del dispositivo general que venimos intentando describir. Éste constituye en toda su textualidad un inmenso

rizoma tramado con los lazos de la ficción, la crítica y la autobiografía, en un principio a las líneas de infinitos contradiscursos sociales y literarios y, como venimos aquí mostrando, también a la infinitud superpuesta de traducciones y falsificaciones que desplazan esa refracción de otras voces.

En suma, la lucha que propone Piglia en el marco de las relaciones entre ficción y política, es contra la inmersión de la ficción literaria en el relato hegemónico y totalizador que construye lo decible. Archivo en vez de enciclopedia, entonces: en lugar de la contemplación enciclopédica de un verosímil cristalizado de situaciones, tipos humanos y documentos existenciales, las *propuestas* apuntan a la novela como **construcción ficcional de archivos**, los que al poner en contacto historias y versiones no inscriptas en la novela englobante del poder, funcionen como máquinas resistentes de producción de sentido, en las que tanto el narrador como el lector sean investigadores que deben (re)construir, de entre los heterogéneos materiales del archivo, la verdad social, ese enigma cifrado en una multiplicidad de voces y relatos:

...**el archivo como modelo de relato**, la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar (Piglia, 1990: 161. Las negritas son nuestras)

Este archivo novelesco funciona centralmente como una **máquina** en diferentes dimensiones, inscriptas en esa tradición de la narrativa argentina que Piglia ha ido construyendo a lo largo de los años, tanto en sus textos críticos como en diversas tematizaciones, homenajes y digresiones ensayísticas de sus ficciones. En un sentido son “*máquinas utópicas*, negativas y crueles que trabajan la esperanza” (ibid. 19), como las novelas de Macedonio y de Arlt; *máquinas “polifacéticas”* (Arlt dixit) capaces de la producción imaginaria de riqueza, poseedoras de un poder similar al del dinero, un poder de tenerlo todo y de hacerlo todo; la escritura tiene un poder mágico porque permite tener en el lenguaje todo lo que el dinero puede dar. (Cfr. ibid: 37).

También la novela trabaja sobre la gran *máquina paranoica y ficcional* que es la política como conspiración y como guerra:

Eso es lo que uno encuentra en Sarmiento, en Hernández, en Macedonio, en Lugones, en Roberto Arlt, en Manuel Puig. (...) La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como el sueño loco de la civilización en Sarmiento. (ibid: 139)

La máquina que Macedonio inventa en *La ciudad ausente* para sustituir a Elena, su amada muerta, termina produciendo relatos que enfrentan al relato del Estado, y alegoriza así a esa novela utópica pigliana que pone en contacto —y las transforma— las ficciones que se traman y circulan en la sociedad, como continuidad respecto de la máquina macedoniana y su creencia en el poder de la palabra para construir mundos que reemplacen al real. La función de resistencia con respecto al relato hegemónico del estado, que era específicamente resistencia política en Walsh, es aquí resistencia ficcional, metafísica,<sup>40</sup>

Ocurre que hay en la Argentina muchos debates en los que se pretende poner el asunto de la eficacia de la literatura en términos de la representación directa de la realidad. Yo creo que para la representación directa es mejor la no ficción. (...) Pero a mí me parece que la ficción tiene otra manera de trabajar la política que cuando se la escribe con una óptica “realista” o “periodística” (ibid. 191)

Y *La ciudad ausente* no sólo tematiza la máquina; ésta se halla en un Museo también macedoniano, en el que se encuentran los materiales de todas las historias, y en ese “todas” se incluyen las que en una visión estricta serían funcionales al relato (la pieza de pensión de Macedonio, la habitación del Hotel Majestic en la que Junior encuentra a Lucía Joyce), algunas cuya función sería inscribir el texto en determinada tradición (el vagón en el que se mató Erdosain) y otras que exponen diversas formas de apropiación que caracterizan a la serie ficcional. Si en el *Museo de la Novela de la Eterna* Macedonio ponía al descubierto humorísticamente convenciones narrativas, códigos de escritura y de lectura, en *La ciudad ausente* el Museo de la Novela es ficcionalizado además como una tópica de resistencia, una contratópica marginal, alternativa a la construida por el relato del Estado, en suma, es la figura de un lugar indeterminado y clandestino, en el que se generan las ficciones, se producen las variaciones, se multiplican las derivas.

En *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio toma la idea de la novela utópica y la lleva a un extremo máximo. La novela, el texto—que viene a representar una realidad estética, o una anti-realidad, si se quiere—se arma como un complot desencuadrado, desde un espacio ex-céntrico (usando la terminología de Julio Prieto): desde una estancia que se llama justamente La Novela del Presidente. Pero esta estancia es una estancia sólo en nombre, ya que Macedonio la vacía de su valor histórico tradicional y la recrea como un espacio metafísico, como un no-

---

<sup>40</sup> La ficción es una fuerza que una vez puesta en funcionamiento se autonomiza y logra el simulacro de la realidad, en la medida que el verdadero ser de la realidad está en lo posible y lo posible reside en las palabras. Lo que llamamos realidad es un tejido de ficciones. (Arán, 2003: 128)



lugar (es decir: como una utopía), desde el cual se articula el complot—la maquinación—de la novela misma. (Waisman, 2005)

El Museo de *La ciudad ausente* es, como ya dijimos, archivo-máquina, alegoría de la escritura, de la máquina de la escritura, que se hace a partir de otras escrituras: el escritor trabaja sobre lo ya dicho, lo ya narrado:

Inventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas. No podría hacer algo de la nada,... (Piglia, 1992: 148)

En síntesis, combatir la monofonía de la novela realista, dar la voz al otro, una de las propuestas piglianas para su novela utópica, implica inscribir su imagen del escritor de ficciones como recopilador y traductor de los relatos sociales, en una verdadera teoría de la traducción, en la que la traducción es interpretación y reescritura, y por eso mismo transformación y desplazamiento, falsificación y construcción de lo que aún no está a partir de lo ya dado. Esta cuestión es también tematizada en *La ciudad ausente*, en esa máquina escondida en el Museo:

Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, (...) El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. (...) Queríamos una máquina de traducción y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se las arregla como puede. Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa (ibid: 43-44)

Para Piglia, la noción trágica de un destino decidido por los dioses, ha sido sustituida en la novela como género por el complot, en la medida que el individuo es ahora manipulado por fuerzas ocultas que definen la realidad social, y que él no comprende.

Así funciona para Piglia la gran literatura argentina: no solo Macedonio y su complot utópico, sino también Borges y Arlt.

Borges construyó en ciertos textos (como “La lotería en Babilonia”) un universo paranoico cuya clave es la manipulación de la experiencia, de la memoria y de la identidad, por parte del Estado. (Cfr. Piglia, 1999: 64).

Arlt por su parte fue capaz de captar el núcleo secreto y paranoico de la política argentina, la esencia de ese poder basado en el crimen, la falsificación y el complot; las leyes de funcionamiento de la sociedad: “Arlt parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los

convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción” (Cfr. Piglia 1990: 31).

La verdad objetiva de Lukács, la de esa totalidad que estaría en el fondo de las determinaciones, la totalidad de la sociedad capitalista y burguesa –ese gran complot–, funciona así en la literatura, mostrándose en su esplendor, pero más bien mediante iluminaciones antes que con reflejos. El rol del escritor: ser capaz de captar las fuerzas profundas de una sociedad y convertirlas en la base oculta de su narración. El intento de Piglia en *Respiración artificial*, *Plata quemada*, *La ciudad ausente*...

Y la literatura utópica –aquella producida por la vanguardia artística– debe tender no solo a descifrar ese funcionamiento social, sino también a construir realidades alternativas, a la manera de Macedonio y de Arlt: “...construir un complot contra el complot”. (Piglia, 2007: 18).

Volvamos a la cuestión de la forma que la mediación (refracción, traducción) adopta en la obra de Piglia. En cuanto al material de sus ficciones, afirmábamos que la historia 2, la historia secreta, es esa totalidad capitalista, representada por un núcleo paranoico enfrentado a contradiscursos; y en sus ensayos, la verdadera historia 2 la constituye la Poética pigliana. Como decíamos, ambos tipos de textos se sustentan en la manipulación de un secreto. Avancemos entonces en la descripción de lo que hemos llamado la “Teoría General de la Falsificación literaria” que está en la base de la configuración de las formas de “refracción-traducción” pigliana.

Hemos abordado el problema de la falsificación en la obra de Piglia, tanto en la construcción de los textos ficcionales como en la de los ensayísticos, en relación con los deslindes e hibridaciones genéricas. Vale la pena continuar avanzando en esa dirección, que ha merecido no solo mucha literatura crítica, sino también denuncias por plagio, procesos y condenas judiciales.

Speranza, en su texto *Fuera de Campo – Literatura y arte argentinos después de Duchamp*– dedica el capítulo “Ricardo Piglia o el arte del desvío” a analizar la teoría que sustentaría la práctica de Piglia, en términos de una eficacia crítica basada en el desvío y la sustracción fraudulenta, configurando así a partir de la revalorización crítica de la gran tradición literaria argentina un “...programa de recontextualización

dialéctica, declaradamente marxista y brechtiano, que reivindica la copia, la falsificación y el plagio como práctica literaria política” (Speranza, 2006: 259)

Como decíamos al comentar el estado de la cuestión, Graciela Speranza ha trabajado lo que denomina un “efecto Duchamp” en la literatura argentina, y relaciona así la concepción de Piglia con el desvío situacionista, con sus recontextualizaciones de viejos artefactos estéticos en nuevas configuraciones, operando en contra del culto burgués de la originalidad y la propiedad privada. Una conjunción de la herencia duchampiana de los *ready made* y de los planteos brechtianos, pero también de Lautréamont (con su consigna “El plagio es necesario, el progreso lo implica”), y de Benjamin y su proyecto inconcluso de escribir un texto hecho de citas, (o más específicamente el de Debord, que realiza el proyecto con frases “desviadas” en *La sociedad del espectáculo*). Aspiración que por otra parte Piglia atribuye a su personaje Tardewski en *Respiración Artificial*.

Para Debord se trataba de cambiar el sentido de los fragmentos utilizados en un texto y “amañar de todas las maneras que se juzguen buenas eso que los imbéciles se obstinan en llamar citas” (ibid. 250), pero superando la pura negatividad vanguardista para ir más allá de la idea del escándalo, del shock, y proseguir hasta la negación de la negación, como Brecht, usando esa estrategia con un fin pedagógico-político. La cadena de desvíos en esa tradición podría ser infinita: Borges es plagiado por Godard, que plagia también a los situacionistas, plagiarios a su vez de Lautréamont, que copia a Pascal...

Speranza describe en detalle el primer y espectacular desvío realizado por Piglia en la *nouvelle Nombre falso* -publicada en 1975 junto con otros relatos- compuesta por “Homenaje a Roberto Arlt” y “Apéndice: *Luba*”. La primera parte de la *nouvelle* narra la búsqueda de textos inéditos de Arlt por parte del investigador Ricardo Piglia, cuya intención es preparar la publicación de esos inéditos de Arlt en ocasión de los treinta años de su muerte. La segunda parte, incluye un supuesto cuento de Arlt, *Luba*, conseguido en ese proceso.

El análisis de Speranza comienza por el proceso de recepción: releva cómo la aparición de ese texto de Piglia despistó a críticos expertos: hubo lecturas de especialistas en Arlt que reconocieron en “Luba” un relato arltiano paradigmático relacionado con el poder de la narración (y el relato fue incluido entre textos de Arlt en archivos de varias prestigiosas bibliotecas), mientras que algunos descartaron la autenticidad del supuesto

texto de Arlt, y atribuyeron su autoría a Piglia. Hasta que otros señalaron que “Luba” era una reescritura con pocas variaciones del cuento “Las tinieblas”, del escritor ruso Leónidas Andreiev, publicado en 1907, al que además se nombra varias veces en el cuento.

Las atribuciones erróneas, con sus infinitas líneas de fuga que se disparan en todas direcciones, muestran la eficacia de ese primer gran *détournement* pigliano, en el que la reescritura, ya presente en textos anteriores, ahora aparece como apropiación, desvío y plagio y se vuelve tema y procedimiento del relato. El cuento ficcionaliza, conceptualiza y a la vez realiza: la máquina ficcional es performativa. Y la construcción de ese “verosímil filológico y crítico (el establecimiento de textos, el cotejo de variantes, las notas al pie, las referencias bibliográficas) no es más que un ardid retórico pseudoborgiano para encubrir el engaño. Todo lo que se presenta es falso, intervenido o engañosamente desviado.” (ibid. 263)

En ese texto se incluyen un retrato autobiográfico de Arlt construido con fragmentos de textos arltianos, apuntes para una novela fraguados con citas explícitas y encubiertas, y la falsificación del cuento “Luba”, cuya recepción por parte de los críticos demuestra para Speranza la pertinencia de lo que es argumento central de “Homenaje a Roberto Arlt”: Arlt era un plagio de las malas traducciones españolas de la literatura rusa.

Además, en “Homenaje...” y en otros textos Piglia relaciona no solo a Arlt, sino también a Borges, con la práctica de la apropiación y plagio de los textos de sus bibliotecas. Pero a ese uso *crítico* de alcance local de esta estrategia que reivindica y pone en acto la falsificación literaria, dice Speranza, lo supera un uso *teórico* de efectos más extendidos. (Cfr. ibid. 265).

Por un lado la dimensión crítica del procedimiento permite a Piglia, como hemos visto antes, no sólo emparentar a Arlt con Borges, sino retroceder en la misma línea pasando por Macedonio para llegar a Sarmiento y *El Facundo* en esa reconfiguración del canon literario argentino. En ese sentido, Sarmiento trazaría las líneas del primer paradigma de desvío en la literatura argentina: la práctica de la mala traducción, la atribución errónea y el plagio implica que leer bien es “agregar, expandir, desviar”, y eso lo lleva a una defensa explícita del plagio. Por otro lado, Arlt significa una variante diferente de desvío, al convertir la apropiación de textos en una práctica económica —“leer, escribir,

falsificar, plagiar, en el mundo de Arlt, son prácticas económicas, sin eufemismos” (Cfr. *ibid.* 267-269).

Es en la conjunción de estas dos variantes de desvío que se ingresa a la dimensión teórica de esta estrategia pigliana, que asemeja la práctica literaria a la económica, construye una analogía entre la cita y el dinero, y politiza el uso del plagio disolviendo así en la crítica cualquier reconocimiento de la propiedad intelectual, y convirtiendo a la vez a las citas en un personaje más de sus ficciones:

“Pienso las citas como si fueran personajes (el señor Freud, el señor Melville, el señor Lenin)” le aclara Piglia a su traductor al inglés, Sergio Waisman, “por lo tanto no importa si son apócrifas o verdaderas” (*ibid.*: 271)

Esa teoría de la literatura, para Speranza, permite a Piglia no solo leer toda la tradición argentina y sus contemporáneos, sino la aparición del policial negro, el que vertebraría en la poética pigliana

...la crítica –literaria y social- hasta alcanzar una amalgama de ensayo y ficción popular, capaz de acercar al lector mediante los códigos reconocibles del relato policial y distanciarlo al mismo tiempo con la forma experimental y el contenido inesperado. No hay pastiche irónico ni ecléctico, sino una apropiación crítica distanciada. (*ibid.* 273)

Nos hemos detenido en detalles del planteo de Speranza, porque su descripción del juego que Piglia plantea, que termina abarcando crítica y ficción, y que hemos englobado en una teoría de la traducción-falsificación, nos permite cerrar provisoriamente el segmento pigliano con algunas conclusiones:

En principio, aclarar que la clase de refracción que Piglia pone en escena al mostrar su textualidad explícitamente como un prisma que refracta lo social (y que hemos descrito a partir de los planteos de Voloshinov), en una imagen que se inscribe en lo que Deleuze y Guattari denominan la dimensión representativa del libro y sus estratos -que tratan con la significación y lo ideológico-, es precisamente eso: una puesta en escena. Pero esa puesta en escena está permanentemente desterritorializada en la multiplicidad de líneas de fuga de la que hemos relevado solo algunas dimensiones, como las del juego policial, lo autobiográfico y la reescritura, esenciales en este dispositivo como generadoras de textos. Pues esas dimensiones proponen en principio un recorrido inmanente e infinito de lectura que integra toda la red textual, y que no discrimina géneros, en una búsqueda permanente del secreto –complejos complots a develar, atribuciones erróneas, plagios que convierten siempre a todo texto o frase original en

otra “historia 2” que pugna por aparecer por debajo de la falsificación, homenajes que en realidad usan la figura invocada para hacer ficción y traficar teoría— generando esa lectura paranoica, sospechosa, que convierte al lector en un investigador. Y éste debe estar atento no sólo a las pistas internas de cada texto, sino a esas múltiples líneas de fuga que instauran recorridos en el rizoma completo y en todas las exterioridades capaces de conectarse con ellas. Un lector-investigador que debe llevar consigo una densa carga de *narremas* y *critemas* piglianos, y garantizar su circulación para armar esa compleja construcción que dice que el mundo no es sólo eso que está allí, sino lo que está atrás -lo que es lo mismo que decir afuera, por todos lados, en cada dirección que los desvíos proponen- y lo que está por venir, y las transformaciones que con todos esos mundos producimos en nuestra práctica... Y todo en una trama en la que las palabras son dinero, y las historias son otra historia, y las citas, personajes (o los personajes, citas...)

La ficción de Piglia nos sugiere así que detrás de toda historia hay otra(s); la crítica de Piglia nos propone que detrás de todo concepto hay otro, más o menos desviado, y atrás otro, y la experiencia de la escritura —y de la lectura- consiste siempre en recorrer el camino interminable que va de los unos a los otros... Si en la ficción hay una sucesión de voces que relatan unas a otras, y se acogen esos relatos en múltiples líneas que se entrecruzan, también el crítico recoge, se apropia y usa los conceptos de otro... En la ficción y en la crítica se le da voz a otros, pero siempre la prosopopeya se desliza, el crítico-narrador al apropiarse de esas voces, las atribuye, ubica y traspone: los *narremas* y *critemas* son monedas que producen la circulación de los textos de otros, procesados, desviados, desplazados y perdido cualquier origen; lo que importa son las líneas que se trazan en la red de procedimientos crítico-ficcionales, el impulso a la escritura que se genera en ese movimiento, y las breves iluminaciones que son capaces de producir. Así, la ficción sirve a la crítica y viceversa: la ficción “muestra” la teoría armándose a su medida, no sólo tematizándola sino haciéndola participar de su composición de una manera performativa, y la crítica se ficcionaliza al tratar a los conceptos como personajes, y armar escenas pensadas en función del efecto que se produce en el dispositivo: más bien una especie de verosimilitud “estética” que la búsqueda de cualquier verdad “teórica” o “crítica”.

---

## 2) Saer: la experiencia al cuadrado...una narración del *shock*

La cosa grave se me planteaba con la palabra *realismo*. La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber qué era la realidad. O *cómo* era, por lo menos.

Sergio Escalante (*Cicatrices*, 54)

### **Digressio:**

#### **DECÁLOGO DEL PERFECTO ANTROPÓLOGO ESPECULATIVO.**

1 – Cree, pero a la manera de los discípulos en el Zen, que saben que dios no existe, o, que, de existir, no se les manifestaría de manera demasiado clara, en los maestros, porque, en lo que a esos maestros, como se dice, respecta, siempre queda una incertidumbre, un doblez, algo que se nos acerca y algo que resiste, y que, más o menos, deja toda la cuestión como era al comienzo, ¿no?, cuando habíamos empezado a creer, al principio, en un maestro que, quizás, nos daría alguna clase de llave, o clave, para comprender, al menos, o acercarnos, con menos dolor y sacrificio, a nuestro oficio.

2 – No pienses que podrás domar, simplemente a fuerza de voluntad, o de trabajo duro, o de conciencia puesta en pos de la escritura, tu oficio. El oficio es como el horizonte, redondo respecto de nuestro punto de vista, infinito, como una circunferencia en la llanura, que no fue puesto, allí, alrededor, por ningún dios, sino que es, parece, producto de los límites de nuestra percepción, de nuestra incapacidad de ir más allá de nuestras narices o, más bien, de ver más allá de, humanos, el alcance de nuestra mirada, bañada por la luz, o bañándola, según como lo mires, o cuentes. Hasta que de pronto, un día, en algún grupo de palabras, o en un pedacito de historia, en una versión de un texto, que no existe, y que estás, como corresponde, inventando, dentro de otro texto, vas a poder contemplar, extrañado, en un estremecimiento, casi con horror, quizás por unos segundos, y se te va, inefable, a escapar, y luego volverá para irse otra vez, y no sabés si podrás, o si vale la pena, eso que cambia, contarlo, el mundo.

3 – *La imitación no existe. O mejor dicho, lo que no existe, si somos claros, o, mejor todavía, precisos, es la repetición, porque nada se repite exactamente, lo que hay es semejanza, parecidos, que no son, salvo que dejemos pasar los detalles, los ángulos, los rincones, las partículas en juego en cada movimiento del mundo, del pensamiento, del recuerdo, del lenguaje, de la escritura, lo mismo. El pasado, por lo tanto, no se repite: son nuestros gestos los que, a veces, coinciden con alguna realidad, y en esos casos creemos estar en el mismo lugar, hacer las mismas cosas. Así que podrías jugar, sin ningún problema, a imitar a otros, a los que te encandilaron, como se dice, porque eso, más o menos, es parte, aquí y en la China, del juego en el que, vos y yo, nos metimos. Pero sé autónomo, no adhieras, a ciegas o no, a ningún movimiento, escuela, o grupo, que te haga más fáciles, al menos algunas, las cosas, pero que te quite ese trozo de libertad, ese rincón tuyo que es el único que podría ser capaz de explicar, siempre que no se lo regales a, dicho en palabras, el espíritu de cuerpo, el Universo.*

4 – *No temas exhibir como una genialidad lo que, algunos dirán, tachándote de fabulador, mentiroso o falsario, no es más que un desorden perceptivo. La receta perfecta para un antropólogo especulativo es, y aquí cito a un prestigioso escritor anónimo: un cuarenta por ciento de timidez, un veinte por ciento de percepción equívoca que permite amplificar el espectro de la palabra, un diez por ciento de mitomanía y un treinta por ciento de exhibicionismo. Y quizá habría que, considerando que la exageración, el exceso, la hipérbole, son el corazón, (o los riñones, diría Tomatis con más precisión) de la especulación, antropológico-literaria, filosófica o lo que fuere, aumentar alguna de esas cifras, yo me inclinaría por la segunda, y quizás también por la tercera, para que el total superara con creces el cien por ciento, como sucede, por otra parte, y a cada instante, con la, como se dice, insistente, y, a la vez, huidiza realidad.*

5 – *Narrar no es saber desde el principio adónde vas, sino ponerse en un estado de disponibilidad, asumir una incertidumbre programática, la de alguien que no pretende saber de antemano cómo están hechas las cosas, sino que, más bien, acepta el tironeo entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de su subjetividad, y acepta lo imprevisto, lo incierto, eso que nos llega como un regalo ya no de los dioses,*



*sino del azar que nos premia en nuestra apertura. Tu práctica debe desembarazarse por lo tanto de cualquier teoría previa, de cualquier supuesto ideológico, para que surja la única verdad legítima de una obra literaria: tu verdad pulsional; es ése el sentido verdadero de la negatividad del trabajo del narrador. En tu obra no debe haber una respuesta, entonces, sino más bien una pregunta por lo que significan las cosas y el mundo; y me pregunto, valga la redundancia, qué sentido tendría preguntar eso si ya lo supiéramos. Así que más vale vaciar de sentido las cosas, suspender el sentido del mundo, para que se filtre, entre las descripciones de las cosas y los chapoteos en el magma oscuro de nuestros sentimientos, recuerdos y sueños, entre los puntos de vista y las perspectivas diferentes eso que, en el fondo, y en última instancia, es lo único que importa de una obra literaria, entonces, y que llamamos, nada más que como una primera aproximación, a falta de una palabra mejor, asombro o, si ustedes prefieren, sutil empastamiento entre la emoción y el conocimiento.*

*6 – Aunque siempre vas a hablar de tu lugar, no creas en la infalibilidad de aquello de “pinta tu aldea y serás universal”, porque el mundo está lleno de pintorcillos de aldea que, aburridos, esquemáticos y confundidos por la rugosidad de lo real, eso que no alcanzan a rasgar con sus historias melosas o rimbombantes y sus palabras convencionales, interesan nada más que a sus parientes, y, entre ellos, solo a los más cercanos. Pero sí recordá que hay una unidad en lo real, en eso que está, en su totalidad, fuera de nuestra posibilidad de aprehensión, pero que podemos captar al menos en sus partes, desde el vuelo de un colibrí hasta el reflejo de la luz en las gotas de lluvia, lo que sería, como dicen los monjes, “el universo en un pensamiento”, porque en una sensación, un recuerdo, una imagen, una idea, aún la más simple, hay tantas, y tan complejas, relaciones, que acaban involucrando al siempre huidizo, innombrable, excesivo, que no se da y que hay que reconstruir todo el tiempo en su infinito ocultamiento, universo.*

*7 – Por lo tanto, como nunca estamos a la altura del mundo, y apenas alcanzamos a oír algunas notas sueltas de su música, de su canto, en epifanías que son instantáneas y a la vez válidas para siempre, y la verdadera vida es inalcanzable en toda especulación, te conviene centrar tu composición en un Grupo de Análisis, ubicado en alguna Zona*

*de la que puedas describir hasta la respiración de los atardeceres, para que tu narración, que más bien será una descomposición interminable, un relato infinito, un objeto autónomo, pura experiencia de ella misma, tenga también un objeto definido y particular: de esa Tribu, o Banda, que será el fragmento, el pedazo, la partícula de vida que te permitirá enfocar la mirada, y al mismo tiempo, dispersarla, dentro de sus propios límites, para permitir que los brotes proliferen hasta que se expanda como el Zapallo explicando así al universo, y que te ocupará luego hasta la muerte, deberás ser capaz de narrar lo que yo llamo, siguiendo al Gran Poeta, “las cuatro eles”: Lugar, Linaje, Lengua y Lógica.*

*8 – Sólo son necesarios un puñadito de ideas y muchas repeticiones (que, ya sabemos, nunca son Lo Mismo) para captar la realidad de lo diverso, que viene a ser lo único, y que es lo que nuestros pintorcillos de aldea, aunque fatiguen sus calles buscando una esencia inexistente, a veces no pueden ni siquiera colorear. Esa es la forma de que tu río sea ése, y a la vez todos los ríos y ninguno; la manera en la que una zona es también todos los lugares. En primer lugar, hay que ser cantor del mundo visible, sacar de lo uniforme la variedad de algo, de todas las cosas, considerándoles una por una; interrogar a todo por orden, para ver si algo dice, o, más bien, como las cosas no nos hacen señas sino que nosotros tenemos que buscarlas en lo neutro, porque antes las hemos vaciado, las hemos vuelto virginales, hay que ser obsesivo en la mirada, preciso en el lenguaje, porque las estamos creando, en la escritura, en el pensamiento, en la lectura, mediante cada estrategia, cada procedimiento, trabajosamente, una por una y todas a la vez, con insistencia, de nuevo.*

*9 – Pero además de ese trabajo de limpieza y creación proliferante del mundo, en el que nuestra obra no es nuestro espejo sino nuestro instrumento, debemos introducir el principio de realidad, que nos permitirá brindar una visión más exacta, siempre la nuestra, de la relación entre el hombre y el mundo, de la experiencia del mundo con su complejidad, sus indeterminaciones y sus oscuridades, por lo que las formas que atestigüen y representen esa complejidad no pueden por fuerza ser simples, sino que estarán llenas de ripios, de obstáculos, de desvíos y trampas, que retrasarán tanto la marcha históricamente limpia de los acontecimientos de una narración, como cualquier*

*perspectiva o reflexión clara y distinta acerca de la experiencia: los escritores escribimos para que los otros vean no la realidad, sino la ceguera de que sufren. Aunque una de nuestras pasiones sea asumir la apariencia y narrarla, nuestro camino no es el de la historia sino el del mito y, más aún, el del relato; nuestra lucha es contra el acontecimiento y el sentimiento, porque de ellos, no podemos saber, de eso que en el exterior, en esa materia ciega, caprichosa y estúpidamente repetitiva que ilusoriamente se nos presenta como luminosa, acontece, y de lo que en nosotros, en nuestro ronroneo interno, turbulento, chapoteando en una ciénaga oscura, se mueve impredeciblemente, nada.*

*10 – Por lo tanto, la vida -la verdad- de tu especulación antropológica no vendrá de la claridad, ni de la correspondencia con algo que puedas llamar pasado, ni de una supuesta objetividad, o de alguna clase de nexo privilegiado con el conocimiento de las cosas que pasan, sino de la posibilidad de descubrir, mediante los procedimientos más herméticos y ripiosos, en ese desorden aparente, la evidencia mágica, alguna señal de eso que condesciende a mostrársenos pese a nuestro aturdimiento o somnolencia, de ese flujo infinito y único, ese movimiento continuo que nuestra narración debe descomponer, no para recuperarlo, sino para reconstituirlo de una manera desencantada y a la vez compleja, porque la única manera de construir algo hoy, es hacerlo desde la negación: negación del acontecimiento, negación de la linealidad de la historia, negación de la causalidad convencional, negación de la significación de los objetos, negación de las motivaciones psicológicas; hoy, la mejor de las maneras de ser novelista, es no escribir eso que, de una forma viva desde Cervantes hasta Flaubert, y sobreviviendo en textos esclerosados hasta hoy, casi siempre a la manera de Balzac o Zola, se llamó novela, y entrar sin miedos ni vacilaciones, trascendiendo las restricciones genéricas, en la esfera de la humana, demasiado humana, nacida como simple respuesta a una necesidad del hombre, ancestral y, ésa sí, eterna, no contingente como la forma esclerosada de lo que todavía a veces se llama novela, narración.*

---

Saer definió la ficción como una “antropología especulativa”<sup>41</sup>, pero seguramente nunca hubiera confeccionado el *Decálogo del perfecto antropólogo especulativo*... Quizá tampoco lo hubiera hecho ninguno de sus personajes, de esos escritores que pueblan sus textos a la manera de parciales *alter ego*,<sup>42</sup> aunque probablemente nos enteraríamos, en algún momento de alguna narración, de que alguno de ellos lo estaba escribiendo. Como Nula con sus “Notas para una ontología del devenir”, de las que en cierta época de su vida apuntaba ideas en su libreta de notas (en *La Grande*). O el Matemático con esos “Catorce puntos relativos a toda métrica futura” (en *Glosa*), en los que se planteaba la posibilidad de una correspondencia entre tipos de métrica y de sentimiento, y de la correspondiente notación (puntos que intentó infructuosamente discutir con un famoso poeta que visitaba la ciudad). O el “Manual de Amor”, de la monja Teresa en *Las Nubes*. O los ensayos de Sergio Escalante en *Cicatrices*, a los que éste pensaba titular primero “Ensayos sobre el hombre contemporáneo”, después “Claves para la comprensión de nuestro tiempo”, y finalmente “Momentos fundamentales del realismo moderno”, y de los que llegamos a conocer los títulos y un breve abstract de los contenidos. O el “Manual de espeleología interna” que ese tío farmacéutico de Tomatis que “tenía teorías para todo” nunca redactó, pero cuyos principios ponía frecuentemente en práctica, para llegar, en sus exploraciones al fondo de sí mismo, al arcaico “hombre no-cultural” (en el relato de *Lugar*, “El hombre no-cultural”). O, como en el caso del poeta paradigmático del dispositivo Saer, Washington Noriega, con sus “Cuatro conferencias sobre los indios colastinés” –Lugar, Linaje, Lengua, Lógica- “de las que, por el momento, nadie conoce más que los títulos” (*Glosa*,

---

<sup>41</sup> “La ficción es una antropología especulativa en el sentido de que, evidentemente, es una teoría del hombre; pero no una teoría empírica, ni probatoria, ni taxativa, ni afirmativa. Es sólo especulativa. Y al decir eso, hay que tener en cuenta que en lo especulativo cabe también la palabra ‘espejo’ ”. (Saer en Martínez-Richter, 1997: 15)

<sup>42</sup> Saer alguna vez explicitó varias “razones” diferentes para la utilización de personajes escritores: tanto en cuanto “apoyo empírico al sistema de representación realista” (por conocer mejor a un escritor que a cualquier otro tipo de personaje, aunque con la esperanza de no limitar la problemática de esos personajes a la meramente profesional; lo mismo podría afirmarse, acotamos, en relación con la “zona” saeriana), como por “...el deseo de sacar la narración del dominio absoluto de la épica. Introduciendo personajes escritores que expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos, podría esperarse que la supuesta objetividad del realismo épico pierda su carácter de verdad indiscutible y universal.” Otro motivo: relativizar las afirmaciones del “observador”, al incluirlo en el campo observado, como lo preconiza en general la ciencia moderna. O, más radicalmente, a causa de la crisis de la representación, por la que ya “...nos interesan menos las historias que nos cuentan, que los medios que emplean para contárnoslas”; o tal vez, “se trata de la decadencia más pura y simple. Ya no nos interesa el mundo en su aspereza problemática, sino los bizantinos *concetti* filosóficos que plantea su formulación. Por ejemplo, una prueba evidente de la decadencia del tango es que el tema principal de los tangueros y de los tangos es el tango mismo.” (Cfr. Saer, 1986: 20-21)

91). Y de las que nadie, nunca, nada más conocerá. Salvo, probablemente, de un modo incompleto, incierto y, seguramente, especulativo, instrumental, meramente crítico y utilizado con fines non sanctos, y sobre todo metafórico en relación con la totalidad de la construcción saeriana, aquí...

### **Las cuatro eles, o cómo inventar una tribu**

Recordemos en primer lugar, que en *El entenado* Saer puso en escena –literalmente– aquello que en *Glosa* Washington Noriega proponía desplegar (en su caso, en forma de conferencias): la historia (el mito o, podríamos decir con más precisión, el mito convertido en relato) de los indios colastinés.

En segundo lugar, *last but not least*, y en un sentido amplio –el que aquí nos interesa–, que toda la obra narrativa de Saer podría ser considerada una extensa narración-conferencia sobre otra tribu, integrada, como diría Tomatis, con afecto y admiración hacia ellos, por quienes “...saben que están a un costado de la muchedumbre humana que tiene la ilusión de saber hacia dónde se dirige”; por quienes se obstinan “...en querer ser otra cosa que lo que esperan de ellos”, aquellos que “...tienen razón de ser tal como son, exteriores a la bandada, volando solitarios en el cielo vacío, con el propio delirio como brújula y una ruta incierta, sin plan anticipado, como derrotero.” Esos que han vivido siempre al margen de la muchedumbre, pero que “...son los que con más justicia son capaces de juzgarla. Son pasto de su delirio, es cierto, pero también color del mundo.” (*La Grande*: 408-409)

¿Por qué Saer escribió siempre “lo mismo”? ¿Por qué, a la manera del pintor Hujalvu, “pintó siempre la misma mariposa” (ibid. 359), esa tribu -“sociedad ficcional”, como ya comentamos que con fortuna la denominó Sarlo- cuya experiencia su escritura (otra experiencia, experiencia de experiencias) fue siguiendo, mediante repeticiones y continuidades, desplazamientos, apariciones y reapariciones, durante todo su proyecto narrativo?<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Recordemos el planteo de Gramuglio ya sintetizado anteriormente, que diferenciaba en las narraciones de Saer un eje *referencial*, que remitía a la construcción, en la “zona”, de la vida cotidiana de un grupo de personajes, y un eje *literario*, por el que se problematizaba el relato y se reflexionaba sobre las condiciones de posibilidad de la escritura. (Gramuglio, 1986, 282).

Veamos algunas características de la eterna mariposa saeriana –el movimiento de sus “cuatro eles”-, para después –y durante- especular acerca de hacia adónde la mariposa solía salir disparada en infinitas líneas.

### **Lugar**

Probablemente fue el lugar, “la Zona” en la que se desarrollan las narraciones de Saer - la provincia de Santa Fe, en especial la ciudad de Santa Fe y las zonas que la rodean-, uno de los tópicos que mereció más líneas escritas por la crítica, y también bastante literatura y metaliteratura por parte del propio Saer, por lo que no pretenderemos aquí realizar hallazgos o abundar demasiado en el tema. Simplemente para presentar la relevancia de la cuestión, recordemos que el primer libro de relatos de Saer se tituló *En la zona*, y estaba dividido en dos partes “geográficas”: “Zona del puerto” y “Más al centro”. También Pichón Garay, otro escritor alter ego de Saer, en la narración “Discusión sobre el término zona” (uno de los “Argumentos” incluidos en *La Mayor*), significativamente a punto de irse a París, como Saer casi a la misma edad,<sup>44</sup> y a manera de declaración en el medio de una discusión literaria, afirmaba que un hombre debe serle “...siempre fiel a una región, a una zona”.

En “Sobre Onetti y *La vida breve*” (Cfr. Saer, 2005: 233-242), Saer definió la invención de un territorio propio en cuanto espacio de las ficciones, como la condición necesaria de casi todas las empresas narrativas, y describió tres variantes de ese procedimiento:

“...o bien el territorio es representado con su propio nombre (Flaubert, Svevo, Joyce), o bien el nombre es modificado (Faulkner, Musil, Onetti) o bien el nombre es elidido, como sucede con Kafka, pero cuyas novelas evocan siempre una misma geografía y una misma cultura (Saer, 2005: 240)

En todos los casos, aclaraba Saer, “...el territorio en el que un narrador instala sus ficciones, solo tiene un parentesco lejano con el espacio o geografía habitados por los seres de carne y hueso que chapaleamos en lo empírico” (ibid.)

La crítica ha debatido acerca de los rasgos predominantes que asumió la configuración de esa zona en la obra de Saer, en términos tanto de las tensiones entre lo referencial – geográfico, histórico- y lo imaginario, como de su relevancia constructiva, su función de

---

<sup>44</sup> Sería interesante estudiar a esos escritores que siembra Saer en toda su obra, como heterónimos de talante pessoano, pues a pesar de no haber constituido un “drama en personajes” como Caeiro, de Campos, Reis, el ortónimo Soares y muchos otros en la obra del poeta portugués, sí permitieron a Saer desplegar narrativamente las diferentes dimensiones, la complejidad -ambigüedad en muchos casos- y transformaciones de sus posturas acerca de la experiencia, la percepción, la memoria, el conocimiento, la escritura, a través de esos “nombres” cuya “biografía” puede en cierta forma reconstruirse a lo largo de la narrativa de Saer: Tomatis, Pichón Garay, Washington Noriega, Escalante, Gutiérrez, Nula, etc.

articulación entre lo particular y lo universal,<sup>45</sup> y también de su rol en la configuración y legitimación de un lugar de enunciación. Gramuglio definió tempranamente esta línea de lectura<sup>46</sup>, que Premat en cierta forma continúa al afirmar que, en Saer, la construcción de ese lugar, de esa zona, es una respuesta a la pregunta por el ser del escritor, y pasa por “la afirmación tenaz de un modo de pertenencia: ser escritor es, en Saer, ser un escritor con un territorio”. Saer ocuparía así un lugar en la literatura, “escribiéndose él mismo ese lugar”. (Premat, 2009: 167). Consideramos que esa dimensión de la zona es menos relevante que la que apunta a la configuración de una espacio-temporalidad mítica<sup>47</sup> y específicamente territorializante, que brinde los estratos en los que a la vez puedan desplegarse y dispararse, atravesando toda la textualidad, las infinitas líneas de la “especulación antropológica”, entendida por Saer como una compleja experiencia de escritura.<sup>48</sup>

La configuración de esa dimensión mítica y territorializante se relaciona en principio con el tipo de narrador propuesto por el dispositivo de Saer. En un apunte sobre un cuadro de Brueghel, “El censo de Belén”, Saer reflexionaba sobre los “puntos de vista

---

<sup>45</sup> “Como casi toda gran literatura, *Las mil y una noches*, a partir de un lugar bien delimitado en el espacio y en el tiempo, convoca la totalidad de lo existente” (Saer, 2005: 158)

<sup>46</sup> Gramuglio se refería específicamente a la distancia que con cualquier regionalismo o pretensión de mera referencialidad asumía el planteo saeriano, a pesar del título del primer texto de su producción, *En la zona*. Es que el proyecto de Saer tendía a fundar un espacio literario que se volviera literariamente significativo, a partir de un referente geográfico real, la ciudad de Santa Fe, nunca mencionada en los relatos, a la manera de la Dublín de Joyce o el París de Proust. La “zona” funcionaría entonces, y en principio, como núcleo productivo de materiales literarios, y a la vez como elemento formal que confiere unidad al conjunto de textos. Más todavía, para Gramuglio, en el análisis que estamos comentando, de 1984 -continuidad de otros anteriores-, “Lo que hace Saer, de algún modo, es ‘escribir la historia’ de una región”. Una afirmación que explícitamente parafrasea al personaje Barco, quien en *Algo se aproxima* asevera en forma programática: “Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país ni de una provincia; de una región, a lo sumo”. En ese ámbito de la zona, es que aparecen y reaparecen los mismos personajes, en especial “el típico grupo de amigos e intelectuales (...) cuyas trayectorias suelen cruzarse”, en encuentros entre amigos, en recorridos por la ciudad e interminables charlas literarias. Escenas que no solo constituyen, desde lo constructivo, desde los procedimientos narrativos, una motivación para introducir el diálogo y una topografía de la zona, sino también desde el punto de vista de los materiales ideológicos y de la experiencia, “la representación literaria del grupo de pertenencia del autor”, el “grupo de Santa Fe”, una formación no institucional, sin programa o proyecto común, con una problemática autoconciencia, y que pasa a constituir un lugar de legitimación para la obra saeriana (Cfr. Gramuglio, 1986: 267-276)

<sup>47</sup> En este caso, denominar “mítica” a esa construcción significa referirse precisamente a que pretende condensar alguna clase de experiencias humanas de significación universal y no meramente histórica: Saer habla de los grandes mitos como de “...la matriz de una situación humana que sin cesar se repite” (Saer, 2005: 21)

<sup>48</sup> “Toda obra artística supone una paradoja en cuanto a su pertenencia. 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. Lo esencial de Joyce no es que hable de Dublín, es que *habla de mí*.” El arte tiene principios estructurales que “exceden las determinaciones de tiempo y lugar.” (Saer, 2004: 88).

posibles sobre el mundo”: frente a los del individuo aislado, y al de Dios, queda la tercera persona como una ficción literaria; no como sinónimo de objetividad, sino como visión intermedia entre las otras dos: “Sería un punto de vista miope o ciego, en el que nadie, ni el protagonista, ni siquiera el narrador, es consciente de los acontecimientos”, por lo que el sentido para narrador y protagonista, es “una especie de ilusión”. Pero gracias a esa tercera persona, “...el acontecimiento se vuelve mito, situación ejemplar, y todo transcurre como si fuera la primera vez, en el chapaleo de lo empírico donde domina la incertidumbre universal” (Cfr. Saer, 1999: 189-191). Claro que esa ejemplaridad inicial, acotamos, esa estratificación significativa se diluía siempre en Saer en el despliegue de la narración, y ésta es la inmediata transformación del mito en relato, la distancia que se genera entre ellos en el mismo proceso narrativo; como sucede en el cuadro de Brueghel comentado por Saer:

Pero como el espectador sabe, y sabe que Dios sabe, y que el narrador sabe que Dios y que el espectador saben, la tercera persona que nos restituye, por un momento, la opacidad del mundo, se vuelve, gracias a un movimiento de despersonalización aparente, un procedimiento al servicio de la comicidad o de la ironía. (ibid)

Saer precisamente explicitaba en otro ensayo sobre *El Quijote*, que “la creación de un mito no es el objetivo principal de una obra literaria, sino la plenitud del goce intelectual, sensual y emocional que nos depara su lectura”. La generación entonces de situaciones y personajes arquetípicos -ese trabajo con lo mítico en cuanto esencial, ejemplar y que además en muchos casos rebalsa el estereotipo mediante la desmesura, (recordemos el planteo de Contreras en relación con esa clase de superación del realismo), y opuesto en ese sentido a la “justeza promedial” de lo típico y a su representatividad social, ambos elementos reivindicados por Lukács- de la misma manera que el proceso de la mirada del narrador que en una primera instancia “ejemplariza” los acontecimientos, constituyen en el texto literario solamente un primer nivel mítico, al que la experiencia de la narración agrega otro, que siempre problematiza al primero, e instaura la distancia, el desplazamiento entre mito y narración, que lleva de los estratos de significación -la tribu, la zona- a las líneas de intensidad generadas por la actualidad de la experiencia narrativa:

..el mito, con la supuesta claridad de sus figuras, es imprudentemente afirmativo, en tanto que el texto, en su enmarañada minucia, suscita, al mismo tiempo que la imprescindible exaltación, dudas e interrogaciones; a diferencia del libro, el mito, que creemos conocer de una vez y para siempre, nos dispensa de la reflexión y de



la relectura. El mito es simplista y edificante; la novela compleja, y al mismo tiempo compasiva y cruel (Saer, 2006: 82)

De tanto dicho acerca de la cuestión de la Zona, nos interesa también rescatar fundamentalmente un planteo explicitado por Saer -y que se relaciona directamente con lo que nos atañe, el funcionamiento de un dispositivo de escritura-: el lugar desde el que escribe el escritor, está dentro del sujeto, se vuelve paradigma del mundo, y lo acompaña dondequiera que vaya. El escritor "...escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia". Un lugar que tiene que ver con lo empírico, con los sitios reales, en la medida que éstos constituyen los modelos decisivos de lo imaginario. Recordemos que, para Saer, la ficción se caracterizaba centralmente por esas tensiones, por el "empastamiento" entre lo empírico y lo imaginario, y también por la difuminación de las fronteras entre el que mira y lo mirado, entre el sujeto y el objeto, en la experiencia de la narración que está abierta a lo incierto, al *shock* de lo real. Lo exterior de ese lugar del escritor, entonces, sería la forma que adquieren las pulsiones, objetivándose para poder transformarse en símbolos, en escritura. De ahí la importancia de la fidelidad a "su" zona, porque allí lo específicamente humano se manifiesta, lo invisible aparece, a través de la forma: cada lugar es "la forma empírica que asume el todo, una especie de punto de intersección en el que el material y los símbolos se entrecruzan". (Cfr Saer, 2004: 99-100)

En ese sentido es que Saer trajo a escena, al comentar la escritura de su novela *Las nubes*, la concepción de Pavese acerca de que todo texto narrativo nace de un mito personal, que se forja en cada uno de nosotros, elaborado a partir de nuestras primeras impresiones... En *Las Nubes*, el tema de la llanura por la que deambulan los personajes, surgió según Saer de sus experiencias de infancia en esa llanura donde "la tierra es realmente chata", una de las más chatas del mundo, al decir de Darwin. (Cfr Saer, 1999: 164). Si extendemos ese planteo, la innominada ciudad de Santa Fe y sus alrededores, lugar de las primeras experiencias intelectuales y artísticas, termina de configurar esa zona mítica infantil y juvenil que territorializa a la tribu de personajes y narradores (y acompaña a Saer productivamente hasta la muerte), pues en ella los personajes, lugares y experiencias se vuelven ejemplares, se repiten y desplazan permanentemente. Por otro lado, en la misma operación del relato que los constituye míticamente, se siembra la incertidumbre y se ponen en duda las significaciones al armar, en el presente del relato, las distancias introducidas por las intensidades múltiples de la percepción y el recuerdo.

La zona operaba así como un mito vivo, presente y en continua transformación, estructurador de la obra y estructurado por ella, lugar de generación y de diseminación y a la vez escenario-marco territorializante, como límite a la imaginación que posibilita la generación de relatos al acotar la mirada, al centrar el campo de juego del presente de la escritura en el que se da la aparición enigmática –“pulsional”, diría más claramente Saer- de los materiales narrativos.<sup>49</sup> La Zona era el lugar mítico al cual regresar, y también del cual irse: una cosa es tan importante como la otra: regresar al mítico lugar propio, mezcla de lo empírico y de lo imaginario, lugar en el que algunas cosas parecerían tener finalmente sentido, y ejercer el nomadismo de irse para poder crear distancia y escribir la obra.

Y la zona, como espacio mítico, vívido y operante en la praxis narrativa, convivía a la vez con un tiempo mítico, entendido a la manera de esas configuraciones literarias que en sus diferentes versiones que rompen con la linealidad del modelo balzaciano han sido para Saer una de las grandes conquistas de la narrativa del siglo XX –al menos de Faulkner, Pavese, Joyce, Kafka, Mann-. Saer rescataba de Thomas Mann, por ejemplo, su concepción de un pasado diferente al de Proust, no personal y recuperable, sino “colectivo, utilizable únicamente como modelo”: un tiempo mítico, como experiencia acumulada de la humanidad, que sería la única referencia ontológica que tiene el individuo. Un “interés por el mito no como ficción extranjera a la vida, sino como modelo viviente y fecundo...” (Cfr Saer, 1999: 172)

Saer también planteó tempranamente una concepción del pasado y de la memoria enfrentadas a las de Proust; por otra parte, el rol fundamental de la descripción y la consiguiente importancia del presente narrativo (recordemos la estrecha relación de Saer con diversos aspectos de la estética del *Nouveau Roman*), así como las interrelaciones temporales entre las diversas novelas, con ampliaciones, intercalaciones y solapamientos entre unas y otras, hacen que las configuraciones temporales del dispositivo saereano asuman una gran diversidad y complejidad, como veremos más adelante.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Para Saer, en la medida que “la literatura entrelaza en una trabazón férrea lo imaginario y lo existente”, la experiencia como límite a la imaginación la convierte en una fuerza que revela la realidad y la diferencia del mero fantaseo: “Cuando esa imaginación ordenada se transforma en literatura promueve en mí el conocimiento y la emoción, y no solamente el asombro” (Cfr. Saer, 2004: 217-218) ,

<sup>50</sup> Según Piglia, la saga narrativa saereana que está definida “antes que nada espacialmente”, tiene una temporalidad propia, con su prehistoria (los colastinés), su momento fundador -ese entonado que

## Linaje

El linaje, como la zona, era otro vacío operante que magnéticamente era capaz de producir narraciones y así se iba colmando. Si lo narrado nace de un mito personal, asociado entre otras cuestiones a los lugares-origen, el siguiente paso es inscribir esa mitología en un linaje, encarnando una línea de historicidad para que en ella los hechos acontezcan –más bien se construyan-, y pueda acometerse la tarea de intentar la narración.<sup>51</sup>

En directa relación entonces con la actividad de los mitos temporales y espaciales que generaban las narraciones saerianas y se generaban en ellas, y en una operación de similares características, la descripción de los linajes de la tribu que en esas narraciones se encarnaba y devenía, abarcaba en principio lo que podríamos denominar lo “zonal-histórico”, que incluye el momento “inicial” (no desde el punto de vista de la cronología de la producción saeriana, sino de la “historia de la zona”) de los indios colastinés, esa otra “tribu” cuya inscripción en el mundo es construida en *El entenado*, y también el esbozo -o mejor solamente indicio- de una genealogía fundadora “patricia” en los mellizos Garay (como descendientes del fundador de Santa Fe).

El otro linaje era el literario, que, como la zona, creado míticamente<sup>52</sup> por Saer a partir de un grupo de intelectuales santafesinos (y otros como Juan L. Ortiz), y en conjunción con las escenas de tipo dialógico –los encuentros y charlas entre amigos, el asado, las caminatas compartidas- permitía no sólo la configuración de un lugar literario y un canon propio, diseñado a partir de las figuras emblemáticas de Juan Ele y de Macedonio –como trastocación de los cánones tradicionales en la literatura argentina-, sino la interlocución, como resorte para incorporar los temas, las polémicas y la experiencia más específicamente literaria.

---

sobrevive y narra... “y luego la historia transcurre, siempre fija en el lugar, hasta llegar a los tiempos actuales...”, con una época “central” entre 1953 y 1999, aunque no se fecha con precisión, “...no hay intención de crónica, son ruinas de una historia, restos que persisten de un relato común que siempre se vuelve a contar y del que sobreviven varias versiones” (Piglia en Carrión, 2008: 175)

<sup>51</sup> “Aunque ubique a sus personajes en distintas épocas y trabaje en variados registros formales, Saer busca filiaciones al interior de su obra, construye una genealogía que no depende de los lazos de parentesco (las familias tumultuosas de Faulkner o García Márquez) sino de la manera en que es imaginada: una tradición de la conciencia. En *Diálogo*, libro de conversaciones con Ricardo Piglia, comenta que no le importa matar a uno de sus personajes, porque puede reincorporarlo sin mayor problema en otro texto” (Villoro, 2008: 85)

<sup>52</sup> Recordemos que al hablar de creación mítica estamos siempre refiriéndonos a la repetición de situaciones “ejemplares” que configuran un espacio arquetípico; no hay que olvidar que esa exaltación va inevitablemente acompañada por la distancia, la puesta en cuestión de cualquier certidumbre, que es lo que en Saer siempre desplaza al mito, lo disuelve en su afirmatividad y lo vuelve relato.

Premat ve una contradicción entre la fuerte pertenencia que implicaba esta construcción ficcional de Saer, construida a partir de un “...gesto repetido que tiende a arraigar los textos en un contexto fuerte, en un horizonte de origen en parte legendario y en parte referencial –en parte empírico, en parte imaginario-, reivindicando un espacio inédito en la literatura nacional”, y el planteo explicitado en la ensayística saeriana, de “...una especificidad, un rechazo de cualquier determinación de origen” (Premat, 2009: 180-181), plasmado en afirmaciones como la de *Una literatura sin atributos*: “todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real”. Creemos que esa contradicción se disuelve al considerar que en la obra de Saer la configuración de un linaje, de igual manera que la de una zona y un tiempo particulares, deben verse no solamente como la ocupación y legitimación de un “lugar” en la literatura, sino más bien como esa concretización de lo real que cada escritor debe –necesita- hacer a su manera (como metáfora de la totalidad, diría Saer). En el caso de Saer, mediante la construcción de un universo-escenario que brinde estratos de significación –en un territorio en cierta forma “familiar” y “seguro”, con todo lo que de extraño tiene siempre lo familiar en la experiencia de Saer- en los que pueda darse la experiencia de la escritura, que consiste fundamentalmente en internarse en esa selva de lo real o, todavía más allá en algunos casos (en algunos momentos), en eso que definía como lo “material”.<sup>53</sup> Por eso, como decíamos más arriba, la función principal de ese universo particular –zona, tiempo, linajes- no era básicamente política (en relación con una estrategia de inserción en el campo intelectual), ni referencial (a pesar de las descripciones de la materialidad geográfica y hasta topográfica, que precisamente por su insistencia, recurrencia, condensación y descomposición casi microscópica de los objetos, producen lo que Gramuglio llamó “paroxismo descriptivo”, vaciándose por eso mismo de sentido referencial)<sup>54</sup>, sino experiencial y operativa, en el interior de un dispositivo cuyo engranaje central era la generación permanente de condiciones que permitieran la construcción de experiencias narrativas en las que la escritura, en esa

---

<sup>53</sup> Por eso la esencial función de la experiencia en el dispositivo de Saer, su idea de literatura como una experiencia del mundo (“antropología especulativa”, en sus palabras), atravesada tanto por la inevitable subjetividad en las perspectivas, como por la necesidad de despojamiento y de reflexión ante cada situación abordada-construida en la escritura, que generaba una experiencia diferente..

<sup>54</sup> Inscribiéndose así en esa dimensión en la ya consolidada tradición del Nouveau Roman, cuya importancia destacó Saer hasta el final de su vida, no solo por ciertos planteos narrativos que compartía, sino también por la perspicacia teórica del grupo al señalar desde sus inicios y con precisión la esencia problemática del género narrativo. (Cfr. Saer, 2006: 116)

búsqueda de lo concreto en el medio del universo territorializante de la zona y de la tribu, fuera tratando con lo real, se dejara llevar por infinitas líneas de fuga y pudiera jugar en esa deriva a construirle sentidos al mundo a través de la reflexión y del tratamiento de los registros de la percepción y el recuerdo.

Esa constante en el funcionamiento de la práctica saeriana, iba más allá del modo de experiencia literaria que en cada momento de su producción textual se considerara como más valedera: ya sea que la escritura, en el entrecruzamiento de la multiplicidad de líneas que trazan percepción y recuerdo, epifánicamente se encontrara, fugaz e irrepetiblemente, con lo “material”, más allá incluso de “lo real”, como afirmaba en su momento más experimental (que derivó en búsquedas frenéticas en la dimensión del presente de la escritura y de sus relaciones con el presente de la percepción, y por lo tanto en una virtual disolución del relato), o que, en una visión más sedimentada, amplia y compleja, y por muchos evaluada como más apegada a valores novelescos tradicionales, apuntara a exponer ya francamente en el marco articulatorio del desarrollo de una intriga, la problematicidad de los procesos relacionados con lo que Tomatis llamaba “la gran trinidad: (el) entrelazamiento fluido del acontecer, la percepción y el recuerdo” (*Lo imborrable*: 42) y su transcripción narrativa.

### **Lengua y lógica**

Si la búsqueda de la narración es la de lo concreto, la narración, por lo tanto, no es lenguaje, decía Saer, sino al contrario, un trabajo contra el lenguaje: “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”, para poder formular aunque sea indirectamente eso indecible “que escapa al radar general de las normas del lenguaje”. (Saer, 2004: 147) Por eso “...el relato debe instaurar **lo singular**: el detalle, lo concreto, las fisuras que desencadenan el proceso que nos reenvía a nosotros mismos y ayuda a redescubrir las raíces aferradas a lo real, enfrentando así a **lo genérico**, que nos mantiene en el limbo sin grietas de los lugares comunes (el lector sabe de antemano que James Bond tomará whisky en Escocia, vodka en la Unión Soviética...). Borrar lo concreto es borrar las contradicciones de la realidad” (ibid: 210, las negritas son nuestras)

Este planteo podría verse en primera instancia como una adscripción a la “ley de dificultad” sklovskiana de desautomatización del lenguaje, la que generaría la

posibilidad de superar la percepción automatizada por el hábito y poder percibir el mundo, los objetos, de otra manera, y no sólo reconocerlo: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Sklovsky, 1987: 60).

En el mismo sentido, Saer hablaba de trabajar en relación con una ley estética de los materiales: “un gran escritor trabaja siempre desde esta perspectiva, proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura” (Saer, 2004: 287)

Pero, dando una vuelta de tuerca a este nivel formalista de extrañamiento desautomatizante, que al atacar el hábito permitiría percibir el mundo con nuevos ojos, Saer planteaba una dimensión más problemática de la tarea del narrador, destinada a nublar nuevamente, de otra forma, esa mirada reencontrada: la complejidad de los procedimientos narrativos debe ser capaz de transmitir a los lectores la complejidad del mundo. (Cfr. *ibid*: 40)

En ese sentido, es que esbozó una “teoría del hermetismo”, para responder a la pregunta acerca de si la oscuridad en lo narrado debería ser involuntaria o programática. Ambas cosas, se contestó Saer: por un lado, a un mundo complejo y oscuro, corresponden narraciones de la misma índole que, más bien que el mundo, muestren específicamente su oscuridad<sup>55</sup>; por el otro, lo programático del hermetismo se sustenta en la necesidad de que el arte no escamotee la alienación sino que la refleje; hermetismo como “test de autenticidad”, entonces, y a la vez como fuerza de desviación que permita al hombre buscar en la oscuridad, para resistir a las falsas ilusiones de unidad y totalidad, que prometen poder vivir inauténticamente la división y la angustia como integridad .<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> “El hermetismo involuntario no es un producto de la veleidad del narrador, sino de la dimensión y de las condiciones en que indaga. El lector ha de acomodarse a él. Ese hermetismo transmitirá la oscuridad de la cosa misma que será percibida, en la lectura, más como oscuridad que como cosa. Dará, de ciertos dominios, su atributo esencial, el de ser oscuros.” (Saer, 2004: 150). Vale la pena confrontar esta manera de “captar lo esencial” mediante un hermetismo que es involuntario, con la postulación de Lukács de un criterio de selección que debía operar, en el artista al que reivindicaba como “verdadero “realista”, en un nivel consciente.

<sup>56</sup> “Es abriendo grietas en la falsa totalidad, la cual no pudiendo ser más que imaginaria no puede ser más que alienación e ideología, que la narración destruirá esa escarcha convencional que se pretende hacer pasar por una realidad unívoca” (*ibid*)

El objetivo saeriano del trabajo contra el lenguaje se concretó a lo largo de su producción en diferentes procedimientos: en su etapa más experimental, en textos como *La Mayor* y *Nadie nada nunca*, con la construcción de una lengua literaria de una gran complejidad especialmente sintáctica (extensísimos desarrollos, con transposiciones y gran cantidad de incrustaciones), y con estructuras narrativas circulares y repetitivas en diferentes niveles, que por momentos aparecen como miméticas en relación con la complejidad tanto del proceso de escritura como de los de la percepción y el recuerdo, experiencias que se intenta narrar y en cuyo marco –único marco, acotemos- se insertan las acciones, los afectos, y toda otra experiencia vital.

Luego, ese tipo de complicadas construcciones cedió, en el caso del lenguaje, frente al predominio de otro elemento también presente desde el comienzo, un lenguaje más cercano a la oralidad propia de la “zona”, un argentino más llano y “litoraleño”. Pero esto no significó renunciar al “hermetismo programático”; fue otro modo, quizá más sutil, de encararlo. Como bien afirman Dalmaroni y Merbilhaá, Saer no utilizó esta lengua coloquial (que no es meramente “empírica”, sino construida por el autor a la manera de un repertorio discursivo con cierta correspondencia con usos específicos de la lengua) solamente en el discurso directo, sino también en el indirecto que, además, predominaba por lejos en todos sus textos. Se problematizaba así el diálogo entendido desde un punto de vista “realista”, como “ilusión por la cual el discurso directo, el registro exacto de lo que hablaron los personajes, adquiere existencia propia y remite así a las formas ‘reales’ del intercambio discursivo, a lo que de verdad se dijo, transcrito con exactitud”. (Cfr. Dalmaroni y Merbilhaá, 2000: 325-326) El clásico procedimiento saeriano, acotamos, de configurar una mixtura –“empastamiento”- entre lo real y lo imaginario, de cruzar sus líneas y problematizar su relación: en este caso, tomar elementos de lo empírico (el habla de la zona), y con eso construir el habla no sólo de los personajes, sino también de los narradores, “empastando” su distancia. Por eso, los narradores (como puestas en escena de nuestros antropólogos especuladores) y su tribu hablaban el mismo lenguaje<sup>57</sup>...El observador se mezcla con lo observado (de la misma forma que el mito se transforma en relato).

---

<sup>57</sup> Así es que Saer es uno de los pocos escritores argentinos contemporáneos que podría decirse que a la manera de Kafka pudo construir una “literatura menor”: no sólo por generar artísticamente una lengua propia y a la vez “extranjera”, lo que desde el punto de vista meramente formal o estilístico quizá no sería tan excepcional, sino también por relacionarla con su Zona y su Tribu, y oponerla –como el canon literario construido en sus textos- a la lengua mayor y dominante.

Para hablar de la lógica del dispositivo, conviene especificar brevemente algunas convenciones operantes en el mundo saeriano, que están en el corazón de los “pasos lógicos” inherentes a su organización narrativa. Eso implica definir aunque sea en forma muy sintética algunos conceptos como realidad, real, material, verosímil. Siempre teniendo en cuenta que para Saer, todos manteníamos básicamente “...una relación febril con el mundo”<sup>58</sup>.

Se podría empezar casi por cualquiera de esos conceptos, en la medida que se muerden la cola entre sí, se “empastan” mutuamente, se “agruman”...

No hay más que cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce, por momentos, nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica. La primera mediación artificial entre ese flujo y la conciencia es el concepto de realidad. (Saer, 2004: 164)

La mediación “artificial” de la que habla Saer –tan artificial como inevitable e inseparable de las relaciones entre pensamiento y lenguaje, diría el antropólogo en sus especulaciones-, el concepto de realidad, produce lo real a partir de ese flujo rizomático del mundo. Lo real serían esos “nudos fugaces”, esas “aglomeraciones” que la significación extrae y organiza del flujo continuo de la materialidad del mundo:

Lo “real” es la forma misma que ha asumido, al transformarse, la organización significante de lo material, de modo de volverlo real, de formular, más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser, de cómo el narrador piensa que podría ser, esa cristalización de lo material en el acaecer, al que llamamos, genéricamente, lo real. (ibid. 166)

Cuando Saer hablaba de internarse en la “espesa selva virgen de lo real”, se refería en principio al intento de representar<sup>59</sup> lo real en esa dimensión: lo material –no la materia, se guardaba de aclarar Saer, sino “cualquier objeto del mundo, físico o no, desembarazado de signo” (ibid. 168)- lo que podríamos llamar un real “externo”, junto a lo real “interno”, ese magma pulsional que siempre pugna por asomarse y colisiona con esa organización “artificial” e inevitablemente humana: la realidad en la que vivimos. Y ese trato con lo real, expandiendo nuestro concepto de realidad para abarcar cada vez más mundo, incluía fundamentalmente el acto de escritura, en la medida que

---

<sup>58</sup> “...la actividad delirante del ser humano es constante, y yo diría que constituye el noventa y cinco por ciento de su actividad mental en estado de vigilia (...) lo que llamamos normalidad, (que) no es más que el delirio aceptado de nuestra relación con el mundo”. (Saer, 1999: 163-164)

<sup>59</sup> Para Saer es imposible el uso significativo del lenguaje sin representar..., y ello no implica negar la crisis de la representación, presente como ya vimos a lo largo de toda su obra, no solo como un problema sino ficcionalizada en formas diversas.



éste era una experiencia existencial-estética, en la que lo “real externo” y lo “real interno” entrecruzaban sus líneas y se confundían en la materialidad del cuerpo del escritor.

Al leer críticamente a Saer, y contrastar su narrativa y su ensayística en relación con estas cuestiones, se percibe tanta tensión en sus ficciones en el juego de lo pulsional e inconsciente, y tanta frecuencia en la revisitación de esa dimensión en los ensayos, que podría surgir la tentación de caer de cabeza en un modelo de interpretación freudiano – corriendo el riesgo de ser deglutido por la “excesiva pertinencia” que criticamos al análisis de cuño psicoanalítico que Premat realizó de la narrativa de Saer en *La dicha de Saturno*-. O, más aún, de encontrar en la tríada lacaniana Real-Simbólico-Imaginario, y en otros conceptos de Lacan como el de “objeto a”, un *bocato di cardinale* crítico que permitiría explicar de una forma muy coherente, a la manera de Premat, varias dimensiones de la obra de Saer, aunque las definiciones de Saer de lo real o de lo imaginario no coincidieran punto a punto con las lacanianas, o no estuvieran especificadas con tanta precisión.<sup>60</sup> Pero, como el mismo Premat reconoce, se corre el riesgo de terminar simplemente ratificando la existencia o funcionamiento en el corpus estudiado de dimensiones propias de la condición humana según determinada

---

<sup>60</sup> En general, lo que Saer denomina “material” oscila entre la realidad fáctica exterior, y lo Real lacaniano, si lo entendemos en forma provisoria como aquello del mundo que escapa a la simbolización pero generado por esa misma actividad. Y lo “real” de Saer, muchas veces se ubica entre ese Real y lo Simbólico de Lacan, como eso que ya ha sido integrado en el mundo del lenguaje, configurando nuestras construcciones de la realidad. (No hay que olvidar lo problemático de esta distinción también en Lacan) Pero más que esta comparación de alcances conceptuales, vale la pena comentar, en relación con la poética saeriana, lo que Žižek ha llamado, en la tradición lacaniana, el “viraje de lo real”. Para Žižek, lo que denomina la “pasión del siglo XX por lo Real” tendría dos caras: la de la purificación (consistente en aislar el núcleo de lo Real a través de un desholleamiento violento) y la de la sustracción, que parte del vacío, de la reducción de todo contenido determinado: lo Real en esa segunda consideración no sería como en el primer caso un agujero negro “alrededor del cual fluctúan las formaciones simbólicas (...) el abismo de la Cosa que elude para siempre nuestra captación, en virtud del cual toda simbolización de lo Real es parcial e inapropiada. Es más bien aquel obstáculo invisible, aquella pantalla distorsionante que siempre ‘falsifica’ nuestro acceso a la realidad externa, aquel ‘hueso atragantado’ que confiere un giro patológico a toda simbolización, esto es, en virtud del cual ninguna simbolización da con su objeto.” Por lo tanto, lo Real en este segundo caso no sería la inalcanzable “disposición fáctica” de la realidad exterior, sino la **distorsión** inevitable que produce simbolizaciones diferentes, debido a un núcleo traumático, un antagonismo social que genera diferentes percepciones de la realidad, pero que no puede ser simbolizado. Por lo que lo Real lacaniano está del lado de la virtualidad en oposición a la ‘verdadera realidad’, hay una brecha entre la realidad y lo Real. En consecuencia “...la ‘verdad’ no es el estado de cosas ‘real’, esto es, la visión ‘directa’ del objeto, sin distorsiones debidas a la perspectiva, sino lo Real mismo del antagonismo que causa la distorsión de la perspectiva.” (Cfr. Žižek, 2007) El dispositivo saeriano (y su visión del mundo) se desarrollaron desde sus inicios en ese campo problemático, instalando así la praxis de Saer plenamente en esa dimensión de la reflexión contemporánea, y produciendo ese “efecto de irreal” del que hablaba Giordano (Cfr. Giordano, 1992).

concepción de la experiencia, en este caso la psicoanalítica.<sup>61</sup> Algo así como confirmar en Saer configuraciones edípicas, con regresiones al seno materno o conflictos con la ley paterna, o peripecias en la superación o no de la pérdida, de la falta primitiva, con las correspondientes interacciones entre lo simbólico, lo real y lo imaginario y el trato con lo fantasmático, configurativas según esos paradigmas de cualquier ser humano y, por ende, de toda textualidad. Si bien la permanente búsqueda de sentido en diferentes dimensiones, que ya hemos definido como un elemento central en el dispositivo saeriano, puede ser tratada instrumentalmente en ciertos aspectos a partir de hipótesis como la de Premat acerca de la posición melancólica desde la que Saer construiría toda su obra,<sup>62</sup> hipótesis que hemos comentado en nuestro “estado de la cuestión”, nosotros hemos preferido mirarla desde las perspectivas seleccionadas en nuestro marco teórico, más involucradas en la consideración específica de la experiencia literaria -y más específicamente narrativa- como las de Lukács en su *Teoría de la novela*, o las de Benjamin y sus relaciones entre la experiencia y la narración, la negatividad adorniana en el arte, la concepción del signo ideológico de Voloshinov, el rizoma de Deleuze y Guattari, o la investigación novelística según Bajtin<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> En una “conversión de la literatura al psicoanálisis”, una “reducción de la escritura del recuerdo a una historia psicoanalítica (que) clausura cualquier vacilación, ahoga, bajo su enunciación asertiva, cualquier efecto de incertidumbre” (Giordano, 1992: 54). Giordano subraya, al comentar ciertas interpretaciones psicoanalíticas de las extrañas narraciones de Felisberto Hernández, cómo esas hermenéuticas las transforman en relatos “realistas”, en meros *ejemplos* psicoanalíticos. Olvidando la lección psicoanalítica de “leer en otra parte”, “allí donde eso no era esperado”, la “remisión masiva a los lugares comunes del psicoanálisis” que efectúan esa clase de exégesis alegóricas, al enviar el texto literario a otro que garantiza el sentido, a algo ya sabido, reducen la literatura a una función representativa de lugares comunes de ese saber ya constituido, y la despojan de su mayor valor: la incertidumbre, la interrogación.

<sup>62</sup> Con otra salvedad teórica: que, con hermenéuticas como la psicoanalítica, siempre queda abierta la posibilidad de que fantasmas –ya que de ellos hablamos- como los de la estilística idealista (Spitzer, los Alonso y otros), que en muchos casos se dedicaban a relacionar directamente las particularidades estéticas de una obra con características psicológicas del autor, y que se habían marchado por las claraboyas de la crítica literaria empujados de los fondillos por el paradigma formal-estructuralista, vuelvan por la puerta grande, de la mano de Freud y Lacan.

<sup>63</sup> En todo caso, y para cerrar -siempre parcialmente, como nos gusta a los melancólicos- la cuestión de la melancolía que nos causó algunos dificultades al aparecer trabajada en Saer por Premat, pues en una primera lectura nos pareció una interpretación tan omnicomprendiva que parecía saturar algunas cuestiones que empezábamos a tratar, agreguemos, siguiendo con nuestro comentario inicial acerca de la polisemia y poder de acomodación semántico del concepto –o al menos del nombre- “melancolía”, que éste permitiría encuadrar fenómenos o concepciones tan disímiles como la del budismo zen, con las experiencias de la nada y del desapego, la heideggeriana con ese ser que se da metafóricamente, teorías físicas como la cuántica (pensemos en el principio de incertidumbre de Heisenberg), obviamente planteos filosóficos acerca del lenguaje como el de Derrida y psicoanalíticos como el de Lacan, literarios como los de Barthes, Blanchot y Bataille...y hasta los mismos argumentos de Lukács en su *Teoría de la novela*, que definían a la forma novelesca moderna como una dialéctica permanente entre la búsqueda de una totalidad perdida, y la conciencia de la imposibilidad de encontrarla...

La lógica de Saer-autor y también la de sus tribus (no solo los colastinés, obviamente, sino los personajes y narradores en general) era entonces la de regresar a los orígenes, al comienzo, para seguir buscando (inventando) sentidos a la experiencia, como los bárbaros “positivos” de los que hablaba Benjamin, aquellos artistas y creadores que empezaban de cero. Y más allá todavía que el héroe problemático de la novela según Lukács, en su búsqueda y desencuentro permanente con el mundo. Más allá porque para Saer (con más fuerza aquel Saer que estableció los principios de su dispositivo, en los años 60-70, y más matizada la cuestión desde *El entonado* o *Glosa* en adelante):

la narración, de la que la novela no es quizá más que un momento, trabaja con un campo preciso: lo infinito. La caracterización lukacsiana 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. La novela es un caso específico de narración, una de sus transformaciones históricas, y la novela realista del siglo XIX un arquetipo fechado de esa transformación. (Saer, 2004: 167)

Y era el más allá de lo real, en el que hay un material neutro, “privado de signo” (como en el “hombre no-cultural”), el que había que hacer cantar en última instancia en la narración (en la “canción material”), para darle “...en cada contexto, no un sentido eterno y universal, sino el que nace de ese contexto, inesperado y nuevo.” (ibid. 169). Quizá sea Tomatis el personaje saeriano que mejor pone en escena narrativamente un más allá de lo problemático<sup>64</sup>, esta radicalidad de una descolocación ante una amenaza ominosa, la de ese magma neutro y opaco, la de esa materialidad insignificante frente a la cual no hay posibilidad ni siquiera de heroísmos novelescos, por más “problemáticos” que sean, como irónicamente advierte el narrador en *Glosa*:

Desde el despertar, la realidad lo amenaza –la realidad, ¿no?, que es otro nombre, y de los menos felices, posible para eso, y que puede ser, a causa de su opacidad obstinada, adversidad y amenaza. De tanto en tanto, esas crecidas de amenaza lo visitan y cubren, oscureciéndolas, sin excepciones, las cosas. (...) Desde bien temprano las cosas naufragan en ella –o la Cosa, más bien el universo, ¿no?, que puede ser también, y si se quiere, otra manera de llamar a eso, lo que está o acaece o en lo que se está y se acaece, o ambas cosas a la vez, como si se fuese pasando por zonas, por regiones, inerme y ciego, ente únicamente, ni individuo, ni carácter, ni persona, como dicen, problemático, y mortal sobre todo, chapoteando en lo

---

<sup>64</sup> No es casual que, además, la tribu de los colastinés viviera (en los “orígenes”) una amenaza arcaica (y al mismo tiempo moderna, como ya vimos en Benjamin) similar a la que experimenta el emblemático Tomatis habitualmente: amenaza de disolución, de quedar fuera del mundo y de cualquier posibilidad de sentido. Tampoco es casual que Saer cree (tardíamente...) una contrafigura de Tomatis en el tío farmacéutico del mismo Tomatis, el que en lugar de vivir la cuestión en forma de amenaza es capaz de ponerse en contacto con esa dimensión “no cultural”, mediante sus exploraciones espeleológicas “internas”.(en el relato ya mencionado “El hombre no-cultural”, de *Lugar*)

empírico hasta que sobreviene, inconcebible, el apagón. Naufragan. Y Tomatis, incierto, indeciso, espera, durante el día plagado de peligro, recibir un golpe desde no sabe bien dónde, ni desde luego, por qué, la mente un poco sucia, como un vidrio semienterrado, recubierto, podría decirse, de ceniza reseca y, si se quiere, lleno de burbujas y de nudos que le son constitutivos y deforman la visión. (*Glosa*: 104-105)

Pero la negación por parte de Saer de la problematización del héroe lukacsiano iba más allá de esta relación con lo “material”, y puede leerse no sólo como una superación de la intriga y del acontecimiento, sino también como el intento de una investigación de la historicidad del hombre en el más amplio sentido, apuntando así a una experiencia más profunda del tiempo. Porque la novela no tenía por qué limitarse a aprehender aspectos parciales de la historicidad, como los relevados por la novela “realista” que Lukács defendiera como modelo, y que solo serían representativos de la conducta social general de un momento histórico concreto (la “hiperhistoricidad” de esa novela realista, según Saer). La novela debía, por el contrario, abrirle paso a formas imprevisibles de la narración como función inherente al espíritu humano; formas que “...carecen todavía de nombre, pero que aspiran a ser el hogar de lo infinito” (Saer, 2004: 125), y no simplemente a plasmar un momento histórico-social.

Por eso la crítica de Saer a Lukács y a toda visión sociológica de la novela, por mantener una concepción estrecha de la conducta social que la haría considerar los procesos más generales de la sociedad como el contenido necesario de las obras narrativas. En “La novela y la crítica sociológica” (Cfr. Saer, 2004: 224-232), al analizar una escena de *Entre mujeres solas*, de Pavese, en la que el personaje Fefé tose al pasar bajo una arcada en la calle de los prostíbulos, Saer descartó tanto la intención de Pavese de precisar algún condicionamiento social, como de brindar un detalle realista, o incluso de promover simplemente nuestra compasión: esa tos casual sería un acontecimiento que, por su misma insignificancia y casualidad, y gracias al extrañamiento del narrador, genera un patetismo capaz de incorporarlo al orden de la historia y de la sociedad, pero no simplemente a partir de determinaciones sociales o históricas, sino de su contingencia: “la conciencia de su insignificancia y de su fugacidad modifica entonces nuestra conciencia del mundo”; esa captación tiene el

poder de modificar la historicidad, pues se opone a nuestras nociones de la sociedad y la historia.<sup>65</sup>

Volvamos a la cuestión de los regresos de Saer: éstos, desmintiendo en cierta forma una supuesta dominante melancólica, siempre superaban la dimensión nostálgica que los articularía en estratos estables de significación (como sucede en el caso de la memoria proustiana) y presentaban características de renovación, en la medida que se disparaban modificando la naturaleza del objeto (género, mito, zona, etc) al que se regresaba, cuestionándolo a partir de la multiplicidad de líneas que lo transformaban en algo diferente. En ese sentido asumían al menos una cuádruple dimensión: retorno al origen de los géneros (tanto de la novela como de los distintos subgéneros novelescos: policial, de aventuras, picaresco, histórico, psicológico, de iniciación) para convertirlos en otra cosa<sup>66</sup>; al de la experiencia, entendida como acontecimiento presente (de la percepción, del recuerdo y de la escritura) y como saber, para cuestionarla en sus posibilidades y recuperarla en la dimensión de la escritura<sup>67</sup>; a la zona, como ya comentamos in extenso; y por último, a ciertos relatos y mitos primitivos, o a sus puestas en escena, para transponerlos y volverlos operables en sus configuraciones narrativas<sup>68</sup>. Y no olvidemos la multiplicidad de repeticiones temáticas, de escenas, descripciones, situaciones, narraciones, fragmentos de textos, versos, poemas y versiones o perspectivas diferentes de acontecimientos, que se revisitan, desplazan y reescriben infinitamente.

---

<sup>65</sup> Una de las infinitas -y deliciosas- escenas de *Glosa* en las que mediante el discurso indirecto libre proliferan, además de las versiones enfrentadas y desplazadas sobre los acontecimientos, hipótesis de los personajes acerca de las pasiones, sentimientos, intenciones y cavilaciones de los otros, muestra al Matemático, en la visión de Leto, su compañero de caminata, oscilando entre su capacidad de "...deslindar lo auténtico o por lo menos probable del acaecer problemático, y al mismo tiempo estar tan incorporado a la historicidad como para saber que debe evitarse, a cualquier precio, una mancha en el pantalón" (*Glosa*: 180). En este caso, Saer pone en escena paródicamente su propio planteo al mostrar tanto la "hiperhistoricidad" en la que se inscribiría la preocupación del Matemático por no manchar sus pantalones al pasar entre los paragolpes de los autos, determinada totalmente por su clase social, como el extrañamiento de la voz narradora que se mezcla en este caso con la de Leto, y que transforma el acontecimiento (la posibilidad de la mancha) en un virtual derrumbamiento del alma del Matemático.

<sup>66</sup> "Me pareció que volver a los orígenes del género podía ser una solución interesante, no para parodiarlos, sino para tomarlos otra vez como punto de partida y avanzar a partir de ellos en mi propia dirección. En general, cuando un problema demora en ser resuelto, empezar todo de nuevo suele dar algún resultado." (Saer, 1999: 160, en referencia a *La pesquisa*)

<sup>67</sup> "El punto de partida de toda novela es el presente de la escritura, y lo que transporta el texto narrativo son las pautas sensoriales, emocionales, intelectuales de ese presente y ninguna otra cosa, cualquiera sea la época -pasada, presente o futura- que elija el relato para instalar su ficción" (Saer, 2005: 145)

<sup>68</sup> "...los tiempos modernos (que en definitiva no son más que un nuevo escenario para el avatar presente de los mitos más arcaicos)..." (Saer, 2005: 95)... "...el mito y la tragedia no son diagramas abstractos o letra muerta, sino palabras vivas que hablan eternamente de cada uno de nosotros..." (ibid.: 175)

En relación con el regreso a relatos y mitos de origen, para Rafael Arce (Cfr. Arce, 2010) *El entenado*, al que ubica al comienzo de una tercera etapa de la producción saeriana, de madurez y retorno a la narratividad e inteligibilidad del relato, representaría un nudo mítico que completa un ciclo cosmogónico de la saga, el que arrancaría en *El limonero real*, con su reescritura de la *Teogonía*, y pasaría por la “irrisión del Génesis” en *Nadie Nada Nunca*, hasta llegar a *El entenado*. Éste, más que romper, como otros han afirmado, con la saga, desvió el camino que se acentuaba en la obra de Saer, del relato puro, sin acontecimiento, que llevaba a la ilegibilidad, y retornó en ese movimiento al origen, “a todos los orígenes”. Por eso *El entenado* multiplica y exagera los mitos de origen, tanto de origen del universo como “de la historiografía, de la cultura, de la novela, de la antropología, del continente americano, de la novela americana”: Heródoto, *Tótem y Tabú*, la picaresca, Lévi-Strauss, Hans Staden, Ulrico Schmidt... Y todos ellos poniendo en el centro de la escena “...a través de una interrogación del mito de origen de la Zona y del hombre saeriano, el gran mito de origen de la obra y el nacimiento de aquel que no tiene padres y que, por lo tanto, nace de la nada (¿pero realmente nace de la nada?): el narrador saeriano.”

Se puede apreciar que todos estos regresos se englobaban en la experiencia de escritura como lugar por excelencia y a la vez como única verdad del trabajo artístico (verdad artística como registro permanente de la distorsión que es inmanente a nuestra experiencia del mundo, recordemos) que permitía investigar en profundidad las relaciones entre la experiencia narrativa y otras experiencias... Aquella se convertía en una experiencia de experiencias, que a la vez las movilizaba y trastocaba a todas; una experiencia al cuadrado, por ella pasaban y se modificaban las otras... incluso ella misma: también era distorsión. De ahí tantas puestas en escena de esa escena primordial, la de escritura.<sup>69</sup>

Barthes describía la connotación, siguiendo a Hjelmslev, como un sentido secundario, pues su significante ya era un signo, denotativo, y sobre él se montaba el nuevo significado, connotativo. (Cfr. Barthes, 1991: 4) Sentido sobre sentido, sentido al

---

<sup>69</sup> Para Premat, “La literatura de Saer está fundamentada en una concepción de la experiencia y de la subjetividad (sobre todo de la experiencia sensible y de la subjetividad pulsional), que pretende, con la incorporación radical del sujeto en el mundo, convertirse, también, en literatura metafísica. La desorientación, la carga afectiva, la dispersión de la verdad, son a su vez los efectos materiales de una definición existencial del proyecto narrativo” (Premat, 2002: 426)

cuadrado... Experiencia sobre experiencia, diríamos acerca de la experiencia narrativa en Saer, connotando a todas las otras, transformando sus significados...

### **Experiencia, temporalidad y totalidad: el shock**

...  
*rosa real de lo narrado*  
*que a la rosa gentil de los jardines del tiempo*  
*disemina*  
*y devora.*<sup>70</sup>

Juan José Saer: "El arte de narrar"

Cuando Saer definía la ficción como una antropología especulativa, que se ubicaba al margen de lo verificable, y describía "la posición singular del autor de ficciones entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad" (Saer, 2004: 16), estaba poniendo en un primer plano entonces no solamente la clásica dualidad ya comentada (filosófica en general y estética en particular) entre lo particular-concreto y lo universal-abstracto, sino más específicamente la dialéctica entre dos dimensiones de la experiencia de escritura: la de una experiencia situada en el presente, en la que aparece algo nuevo, distinto y actual, y la del saber acumulado, heredado, ubicado siempre en el pasado en relación con la experiencia actual. Por eso "no se novela algo de lo que ya se sabe todo antes de escribir" (ibid): en la experiencia narrativa hay un saber previo, y otro saber que surge de ella misma. A diferencia de los relatos de los *mass media*, cuya finalidad es transmitir la experiencia que ya pasó, "la literatura representa, al contrario, una valoración perpetua del presente, una búsqueda continua de un *presente nuevo* en el que la experiencia renazca, para que en su interior la literatura tenga lugar (incluso en la connotación espacial de la palabra)" (ibid. 207). Allí, en ese presente, y más allá de los estratos significativos de la anécdota, la intriga, los personajes o el género, estaban las intensidades: de allí surgían los nuevos lenguajes en la literatura, decía Saer; no para contar lo que ya pasó, "sino que es la fuerza centrífuga de lo que está pasando –la experiencia poética- lo que rompe la camisa de fuerza del lenguaje tradicional y reagrupa otra vez los fragmentos a su manera." (ibid).

---

<sup>70</sup> La rosa, eternamente la rosa... la "rosa inalcanzable" de Borges... la tautológica rosa que es una rosa que es una rosa de Gertrude Stein... Variaciones modernas (¿o eternas?) sobre el tópico de las relaciones entre literatura y realidad.

Esta concepción de la experiencia poética asociada al presente, más habitualmente relacionada con la lírica, y que hemos ya comentado en relación con la valoración benjaminiana de la figura de Baudelaire como emblema del artista moderno, en Saer era el basamento paradójico de su praxis narrativa, que cuestionaba la prosa como instrumento de la novela, debido al pragmatismo e inteligibilidad que la prosa trasladaría a la novela (Cfr. Saer, 1999: 57-60); prosa entendida como expresión de lo racional, y que configura así un dominio de certidumbre pragmática, el reino de lo “comunicable”, en el que todo lo “ya conocido” y que se quiere “hacer saber” a otros, todo lo “preciso y útil”, se escribe en prosa, por lo que ésta se caracteriza por su claridad, su orden, su utilidad y precisión. Ésa sería “la cruz del realismo” con la que carga la novela: reducirla a una función de simple representación verdadera y comunicable.<sup>71</sup> Por eso el narrador debería prescindir de una prosa con esas características o, más bien, modificar su función, incorporando procedimientos de la poesía moderna relacionados con la destrucción de lo real, la alquimia verbal, la búsqueda de lo indecible. Saer lo hizo mediante procedimientos como el de condensación<sup>72</sup>... y como emblema de esa búsqueda, tuvo siempre en cartera, al menos como ideal regulador o mito personal, el proyecto de una novela en verso.<sup>73</sup>

La relación que se daba en esa experiencia entre saber previo y configuración de lo nuevo, comandaba en Saer tanto el impulso a la escritura como los requerimientos de organización formal. Ese impulso a repetir siempre la experiencia a partir de “estímulos privados” con gran fuerza generativa (y negadores de las determinaciones culturales)<sup>74</sup>,

---

<sup>71</sup> En este contexto es que Saer dio otra de sus definiciones del realismo como “...el procedimiento que encarna las funciones pragmáticas generalmente atribuidas a la prosa.” (Saer, 1999: 58)

<sup>72</sup> Dalmaroni-Merbilhaá describen ese procedimiento, que Saer enmarcaba en un objetivo todavía más general de su escritura (como inversión de los procedimientos “esenciales” de los grandes géneros): “...obtener en la poesía el más alto grado de distribución y en la prosa el más alto grado de condensación.” El procedimiento de condensación en la prosa saeriana consistiría en “...combinar la insistencia obsesiva, el detenimiento minucioso que se demora, dilatándola, en la descripción de cada contingencia, y la repetición virtualmente infinita, *casi infinita* de lo ya narrado o descrito, con variaciones que subrayan más la insuficiencia que la ineficacia de las versiones previas.” Repeticiones y dilataciones que generan una *hiperpercepción*, la que trastoca y pone en cuestión la representación en general, incluidos los acontecimientos en su estatuto de episodios como categoría convencional del relato realista. (Dalmaroni-Merbilhaá, 2000 : 324)

<sup>73</sup> Saer agrupó su obra en verso con el sugestivo título “El arte de narrar”, haciendo alusión seguramente a la inversión que proponía entre los procedimientos centrales de la poesía y de la prosa. (Ver nota anterior)

<sup>74</sup> Cuando Saer reflexiona sobre los “microgramas” de Robert Walser –esos 526 textos de caligrafía gótica milimétrica hechos en hojas de almanaque cortadas por la mitad, reversos de facturas, de volantes, de sobres ya utilizados- se detiene en especial en la hipótesis de que “...es el tipo de papel y su formato lo que originaba en él el proceso de escritura”; que por lo tanto “...un pedazo de papel destinado al canasto posee una energía más fuerte que los imperativos morales, filosóficos o sociales...” para fundar una obra



que por algún motivo *shockean* al artista, hacía necesario algún marco previo que por un lado permitiera ese continuo recomenzar que pone en suspenso lo ya dicho, los datos del mundo, y por el otro estructurara y organizara lo producido por la “fuerza centrífuga” del presente del acto narrativo.

En esa dirección es que Saer planteó, en textos como “La lección del maestro” o “Línea contra color”, una oposición que el *Nouveau Roman* había puesto nuevamente de relieve, pero que para Saer se daría en toda la historia del arte, entre organización artística y espontaneísmo.

En el primero de los ensayos, Saer contrastó dos imágenes opuestas del artista en el siglo XX: el artista sonámbulo, obseso, a través del cual algo se dice por causas desconocidas (casos como los de Rimbaud, los surrealistas o Henry Miller); y por otro lado el modelo de Henry James, que definía el “trabajo creador” como la “búsqueda de la perfección”: el narrador intenta expresar algo que ha entrevisto y que, lejos de usarlo como medio involuntario de expresión, trata de evadirse; pues hay una fuerza constante que trabaja a favor de la oscuridad, y un esfuerzo del narrador que lucha contra ella. En el trabajo creador, por lo tanto, existe siempre un plan trazado para la ejecución de la obra, para su organización, que genera a la vez el espacio para el desarrollo de la “ingenuidad”, entendida como el elemento irracional, involuntario. Para Saer, no había procedimientos diferentes para crear las obras, sino uno sólo, ese “trabajo creador” jamesiano que involucraba un complejo de factores, con diferentes énfasis o preeminencias de uno u otro en cada caso (Cfr. Saer, 2004: 252-254)

En “Línea y color”, recordó el debate entre pintores renacentistas acerca de la oposición línea-color: la primera como representante de la abstracción, el cálculo y la espiritualidad (en la dimensión de una pitagórica “música de las esferas”, según Sartre), y el segundo, del primitivismo, la servidumbre a la materia y la sensualidad (el “espontaneísmo”). A partir de esta querrela, que representaría un problema universal y permanente del arte, Saer analizó la preeminencia de uno u otro elemento en Joyce y Proust. Joyce creía en la obra de arte como “una totalidad cerrada, armónica y radiante”, obtenible mediante una planificación minuciosa, aunque el objetivo fuera describir la

---

literaria y, en consecuencia, que las mayores obras literarias no existirían sin “..esa dependencia irracional respecto de un estímulo privado, totalmente irrelevante en el seno de esa cultura, y, a causa de su misma irrelevancia, postulándose incluso como su negación”. Ésa aparente singularidad de Walser no sería simplemente un síntoma de demencia, como afirmó cierta crítica, sino un “modelo fiel de toda creación literaria”, cuya esencia generativa residiría en esa negación afirmativa. (Cfr. Saer, 2005: 149-151)

caótica experiencia del hombre moderno; para ello, superpuso varios principios organizativos (cada capítulo del *Ulises* corresponde a un canto de la *Odisea*, a una hora del día, a una técnica literaria y, salvo los tres primeros capítulos, a un órgano del cuerpo humano). Proust, en cambio, concibió *En busca del tiempo perdido* primero como artículo, después como cuento, luego como novela breve, y terminó en siete gruesos volúmenes; libro destinado a quedar inconcluso no solo por el “frenesí asociativo” de Proust, afirmaba Saer, sino por su tema “imposible”: recuperar de la manera más completa posible su propio pasado (Cfr. Saer, 2005: 30-33).

Saer, por su parte, creó ya en los inicios de su obra, como vimos, una totalidad que no podríamos llamar cerrada, armónica o radiante como la joyceana, sino más bien creciente, proteiforme y dinámica, la Zona, esa organización destinada a permitirle, desde los inicios de su producción en adelante, acceder a las “realidades especiales”<sup>75</sup> con las que seguiría tratando a lo largo de su obra. Una organización cronotópica en la que ya tempranamente se configuraba, diría Bajtin, no sólo una espacio-temporalidad sino una imagen del hombre en consonancia, y que permitiría ser el lugar de desarrollo de la praxis poética, posibilitadora del surgimiento de la verdad pulsional, material de eso que Saer llamaba especulación antropológica. Especulación que sólo era válida en la medida que aceptaba la intemperie de la negación de lo dado como prerrequisito para el acto creador. Y la verdad no brotaba de un mero automatismo creador, de la mera liberación de elementos inconscientes, sino que aparecía estéticamente al sobreponer a las “realidades especiales”, a las pulsiones u obsesiones que aparecen gracias a los “estímulos privados”, una determinada organización: “El límite que ponemos a la imaginación transforma lo imaginario en una fuerza<sup>76</sup>. Cuando esa imaginación ordenada se transforma en literatura promueve en mí el conocimiento y la emoción, y

---

<sup>75</sup> “...afirma Proust, ‘la singular vida espiritual de un escritor obsesionado por **realidades especiales** cuya inspiración es la medida en la que tiene la visión de esas realidades, su talento la medida en la que puede recrearlas en su obra, y, finalmente, su moralidad el instinto que, induciéndolo a considerarlas bajo un aspecto de eternidad (por particulares que esas realidades puedan parecernos) lo empuja a sacrificar a la necesidad de percibir las y a la necesidad de reproducirlas asegurándoles una visión duradera y clara, todos sus placeres, todos sus deberes, y hasta su propia vida, de la que **la única razón de ser no es otra cosa que el modo de entrar en contacto con esas realidades...**’” (Saer, 2004: 79-80, las negritas son nuestras)

<sup>76</sup> “Reflexiono más sobre los marcos que sobre la pintura. (...) No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de aceite de lo indeterminado. (...) Todo cuadro se me presenta como una pared blanca que ha sido atenuada, disminuida. (...) Por lo tanto, el arte de la pintura es para mí el arte de la reducción. Honremos al marco, porque saca de lo uniforme la variedad de la pasión.” (Saer, “Pensamientos de un profano en pintura” en *La Mayor*: 83-84)

no solamente el asombro” Y ese límite debía consistir para Saer en “tomar partido por la selva de lo real”, ese límite con el que chocan todos los hombres (Saer, 2004: 218-219). En el caso de la Zona, tomar partido por lo real significó transformar un espacio empírico en una construcción imaginaria, pero siempre alimentada desde (limitada por) ese mismo espacio, que continuaba generando –en la experiencia de vida, incluida la experiencia de escritura- distancias, límites, umbrales, partidas y regresos. Entre otros, recordar la división en la tribu entre los que se quedan y los que se van. Ejemplo emblemático, Pichón Garay en París y su doble, el mellizo Gato Garay, que se queda, como Tomatis, siempre en la Zona. O Gutierrez que se fue y vuelve en *La grande*, y se encuentra con Escalante, el que se quedó... La partida y el regreso, el nomadismo y la distancia como elementos siempre dinámicos operaban en la vida de Saer, y en las ficciones saerianas, como motivadores de acciones, afectos, reflexiones y puesta en cuestión de los sentidos de la experiencia y de la vida.

En ese sentido, el exilio del escritor constituía para Saer “un nuevo avatar en el principio de realidad”, una relativización de la propia experiencia producida por esa vida doble: el escritor exiliado flota entre dos mundos, y “su inscripción en ambos es fragmentaria o intermitente” (Saer, 2004: 75-76). Y eso colabora en la construcción de una “perspectiva exterior generalizada” (como la que Saer aplaudía entre otros en Gombrowicz) en relación con la cultura nacional, y sus relaciones con otras. (ibid 23). De la misma manera opera la reivindicación de Saer de los distintos tipos de marginalidad en los grandes escritores. Vale la pena confrontar este rescate de la exterioridad del escritor (en el marco de lo que Saer postulaba como “incertidumbre programática”) con el modelo de narrador de Lukács, que debía estar inmerso en el interior de la sociedad y de la historia, para poder plasmar su problemática –que recordemos, es siempre social, a través de lo típico- narrativamente. En la oposición lukacsiana entre narrar y describir (correlativa a esa otra dualidad realismo-vanguardias), “convivir” era la experiencia necesaria para poder narrar, y “observar” para describir. (Cfr. Lukács, 1966: 180)

Pero volvamos a las “realidades especiales” que en cada caso generan la escritura. Si en Walser eran pedacitos de papel, o en Proust trozos de recuerdo involuntario, en Saer son girones de sentido; más precisamente, el conflicto entre cada tipo de experiencia posible (el recuerdo, la percepción, la lectura y la escritura), sus interrelaciones y la posibilidad

de dar cuenta de ellas, de recuperarlas en la narración. Por eso, para Saer “la novela es más un objeto que un discurso”: un objeto de experiencia, agregamos, en el que se explora algo nuevo, no conocido de antemano, y se construye así ese objeto autónomo cuyo sentido es su forma misma. Claro que esa forma no es mera forma: incorpora experiencia, la experiencia estética como cruce, reflexión y puesta en cuestión de otras experiencias<sup>77</sup>, y que trabaja el Todo “como metáfora, singularizada una y otra vez por la individualidad de cada escritor, del conjunto de lo existente” (Saer, 2004: 124).

En su definición de la literatura como antropología especulativa, Saer la diferenciaba de la filosofía no en función del objetivo de reflexión de ambas, sino a partir de “...la fase del proceso de creación o de expresión en que ese objeto se halla ubicado: anterior en el caso de la filosofía; dentro, en alguna parte, en el caso de la narración”. (ibid: 47)

Y ese “dentro, en alguna parte” expresaba la clave de la cuestión: el objeto de reflexión (literaria, recordemos siempre...) hay que encontrarlo en alguna parte, en algún momento del camino, de esa experiencia, sin depender de ninguna orientación previa: todo el dispositivo formal (marco, organización, arquitectura o como se lo llame) se crea para eso, para dar lugar a ese encuentro, esos encuentros. De ahí el rol central del presente de la escritura... allí están sucediendo las cosas:

Toda narración transcurre en el presente, aunque habla, a su modo, del pasado. 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 su lectura, en el presente. (ibid: 46)

Y la constitutiva “incertidumbre frágil de la experiencia narrativa” era la que requería inevitablemente una sistemática “incertidumbre programática” (ibid.: 18) del escritor de ficciones, que debía estar dispuesto a someterse al juego de esa experiencia de un presente que, inserto en un proyecto narrativo, nos permite no caer en la trampa de pretender una reconstrucción ingenua de cualquier pasado, sino construir una visión de él a partir del presente de la escritura.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Para Dalmaroni-Merbilhaá, en Saer “El cruce de experiencias, que supone a la vez una desestabilización de todas ellas (el recuerdo, la lectura, lo observado, la escritura) es la condición de existencia de la propia narración”. (Cfr. 2000: 329)

<sup>78</sup> Martín Kohan, al analizar las relaciones entre literatura e historia en *El entonado*, afirma que la superposición de memoria y escritura en ese relato (en él se registra constantemente la mediación de la escritura, y la materialidad concreta de su práctica) “no solo no conforma un relato histórico, sino que apunta incluso a poner en duda su propia posibilidad”, al mostrar los acontecimientos vividos por el entonado primero como tragedia (entre los indios, como experiencia directa e incierta) y luego como comedia (la representación teatral que se hace de eso luego en Europa, como farsa), sin que la “verdad”

Esa incertidumbre programática (su reproducción, cultivo y cuidado permanente) implicaba la paradójica dualidad que se ubicó en el corazón del dispositivo escriturario saeriano: la convivencia –más bien complementariedad- entre la disponibilidad-negatividad del escritor, y la permanente generación afirmativa de estructuras narrativas nuevas (un heideggeriano por-venir presente siempre en el proyecto saeriano). Pues para Saer, (en relación con planteos similares tanto de Adorno y Benjamin como de Barthes, Bataille y Blanchot) esa disponibilidad consistía en principio en una negatividad, un apartarse de “...consignas y teorías (que) solo reproducen la cristalización infecunda de abstracciones vacías” (ibid. 24), para poder tratar con el verdadero problema de la narración, que no es qué contar, sino cómo. Y eso implicaba precisamente problematizar el concepto de narración como un modo de expresión en el que reinarían acontecimientos y sentimientos con sus atributos, generando un sentido y una verdad. Porque un acontecimiento o un sentimiento son incognoscibles en su esencia, nunca podemos determinar la infinitud de sus causas: no son “...más que una mancha casi transparente que flota, inestable, rápida, frente a nosotros” (Cfr. Saer, 2004: 141).

Por lo tanto, decía Saer, la falla no está en el objeto (acontecimientos, sentimientos) sino en el sujeto, en su imposibilidad de conocer: el peligro no es la falsedad, que todo sea falso, sino el error que viene del sujeto. Por eso el narrador debe dedicarse, en el medio de esa ceguera que comparte con los otros, a un “asalto al error”, debe convertirse en un “...experto en el arte de rechazar, de descartar, hasta quedar, en el momento de escribir, por emplear una metáfora, desnudo, o con la convicción al menos de haber llevado el despojamiento al más alto grado posible”. (ibid: 144).<sup>79</sup>

---

de los hechos importe demasiado. Se cuestiona así la idea misma de que pueda haber experiencia histórica: la experiencia directa, del presente, se vive con escasa conciencia, como en una ensoñación, y la historicidad es solo un efecto producido *a posteriori*, en la mirada retrospectiva y la escritura, y entra en una lógica ajena a la de la veracidad histórica. Por eso para Kohan, no sólo *El entenado*, sino otros textos relacionados con la historia (*La ocasión*, *Las nubes*) y -agregamos nosotros- el tratamiento en general de Saer de los materiales históricos en sus ficciones, ponen “...en duda la posibilidad de articular, mediante la escritura, una secuencia que conecte la experiencia, el recuerdo y la verdad.” (Cfr. Kohan, 2000: 254-257)

<sup>79</sup> Paradigma del narrador saeriano es el héroe de Musil, el hombre sin atributos que, “...desembarazándose de todas las convenciones, las posturas sociales, los contenidos intelectuales y morales, las máscaras identitarias, los sentimientos y emociones calcados de los que difunde el medio ambiente, la sexualidad canalizada por los diques de lo socialmente permitido, volviendo al grado cero de la disponibilidad, construirá su vida oponiéndose a todo automatismo y a todo lugar común de la inteligencia, de la vida afectiva y del comportamiento”. Actitud que implicaba “...no una forma de egoísmo o una manera de volverle la espalda a la realidad, sino una sana desconfianza hacia lo consabido, lo no reflexionado, lo impuesto por la inercia aplastante del mundo.” (Saer, 2005: 111)

Ése era el sentido con el que Saer hablaba de una nada metafórica<sup>80</sup> de la que surgen las narraciones: la nada del acontecimiento y del sentimiento; nada no por su inexistencia o porque no se trate con ellos, sino por la distancia que debe interponerse, la desconfianza.<sup>81</sup> Y eso es lo que requiere cada vez de una estructura nueva para tratar con esa intemperie: en la medida que se pierde la ingenuidad acerca de la posibilidad de saber, de agotar el saber acerca de hechos y pasiones, se pone en un primer plano la importancia del “cómo”, y siempre se muestra el relato de la imposibilidad de narrar. O, más bien, se muestra siempre la distancia, el salto necesario para cubrir la brecha entre esa metáfora inicial, negativa, de la nada, y la otra gran metáfora: el Todo, configurada por el escritor en ese movimiento de singularización del “conjunto de lo existente” que toda experiencia estética implicaba para Saer. Así como es imposible narrar acabadamente, saturar acontecimientos y sentimientos, tampoco se agota la narración de la imposibilidad, de la distorsión... afortunadamente, podríamos decir en el caso de Saer: era lo que generaba sus relatos. Si ciertos narradores ha intentado registrar la realidad, y sus relatos recorrían el mundo, los objetos, los acontecimientos y los sentimientos afiebradamente (realismos y, más aún, naturalismos varios, desde Balzac a Zola), o algunos -como hemos dicho al tratar el dispositivo de Piglia- más bien “se inflaman con lo que hacen los otros”, y sus “realidades especiales” son otros discursos, Saer en cambio se enfrentaba una y otra vez, siempre productivamente, con las diversas formas de la imposibilidad, también inagotables. Y la plasmación de esas diversas formas de la imposibilidad se hacía posible mediante la generación en cada caso de una estructura narrativa diferente,<sup>82</sup> que permitía una nueva experiencia narrativa que podría encontrarse “dentro, en alguna parte”, con su objeto, un nuevo imposible que sería diferente en esa nueva forma-experiencia, aunque se hablara siempre “de lo mismo”, de

---

<sup>80</sup> Insistimos en que esa nada es metafórica, porque obviamente está “repleta” de objetos, de relatos, de mitos, de textos, de lugares: es en referencia a la programática falta de atributos del narrador y su negatividad en relación con las determinaciones culturales que operan sobre su praxis, que la nada se produce.

<sup>81</sup> “Hemos entrado en la era del recelo”, escribía Nathalie Sarraute en 1950: desconfianza de los novelistas y también de los lectores hacia los personajes con caracteres estructurados, y hacia las historias en las que “viven” esos personajes y que les dan una aparente coherencia. (Cfr. Sarraute 1967, 45-63)

<sup>82</sup> La tribu y la zona saeriana, esos estratos que siempre se repetían, eran tratadas en estructuras narrativas siempre diferentes, que las sometían a diversas maneras de desterritorialización.

la distorsión y del trato con lo que no se puede narrar, como insistió muchas veces Saer<sup>83</sup>

Otra vez la imaginación limitada, los marcos que brindan fuerza a la imaginación... pero cada vez, la limitación planteada de otra manera, mediante otro marco, mediante otra estructura narrativa: la repetición de lo nuevo como emblema de la escritura saeriana.

La negatividad y el pesimismo saeriano dejaban así el resquicio para el lugar del futuro, del devenir en su dispositivo; ese elemento era en principio estético, como venimos afirmando: cada vez una estructura narrativa nueva, una verdadera repetición de lo nuevo, en la que se insertaba la experiencia concreta de escritura. A la vez, esa nueva narración agregaba nudos temáticos al rizoma, reconfiguraba y desplazaba todo lo sucedido anteriormente, generando como veremos una inminencia constitutiva del dispositivo, ahora desde el punto de vista del desarrollo temático, un presente que se desplegaba y una presencia inmanente del futuro que el mismo dispositivo generaba. Y que, combinada con la diversidad de formas de recurrencias narrativas como los regresos ya mencionados, apuntaban a una experiencia profunda del tiempo en la que la novedad permanente de la forma y de las reconfiguraciones de la saga, junto al presente de la experiencia de escritura que se daba en ese marco siempre cambiante, se entrelazaban con la inaccesible temporalidad de los acontecimientos pasados y su agotamiento imposible en la historicidad. Porque el pasado, que no “está” en ningún lado sino que surge a partir del recuerdo de lo sucedido o lo vivido, es sólo una construcción de la memoria, una ficción que configura –distorsiona inevitablemente, como toda experiencia- esos recuerdos siempre desordenados y que solo en el relato ficcional adquieren un orden, orden que da sentido –siempre ficcional- finalmente a la experiencia. El sentido se “glosa” (como se inventa o se sueña), a la manera de las

---

<sup>83</sup> Al disponerse a escribir un policial, *La pesquisa*, y con la preocupación de que ese texto se adecuara a su “manera”, Saer se cuestionó inicialmente la transgresión que el apartamiento temático implicaría respecto de las normas que él mismo se había impuesto (Los “límites a la imaginación” antes mencionados). Pero durante la escritura se dio cuenta de que “estaba operando por enésima vez el eterno retorno de lo idéntico. Sin darme cuenta, había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela de siempre.” (Saer, 1999: 158) Saer se refiere específicamente al paralelo entre los asesinatos en serie de viejecitas en *La Pesquisa* (de 1994) y de caballos en *Nadie Nada Nunca* (1980). Remarquemos que, en los dos casos, el enigma de los asesinatos no se resuelve... porque, en esa dimensión, también Saer escribía “la misma novela de siempre”, la de la incertidumbre.

distintas versiones confusas que sobre lo acontecido en una fiesta se van sucediendo en la novela *Glosa*... "Escribir –decía Saer– es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen".<sup>84</sup>

Ya hemos mencionado la complejidad de la configuración temporal del dispositivo saeriano, tanto en relación con la historicidad como con el presente de la escritura y la inminencia siempre renovada en nuevas formas narrativas. Para Saer, los elementos centrales de toda organización narrativa eran tiempo y conciencia. Su oposición a la concepción del tiempo y de la conciencia que sustentaba la narración clásica, basada en la identidad inequívoca de ambos, implicó otros principios organizativos de la narración. Al analizar "Tierras de la memoria", de Felisberto Hernández, (y con eso obviamente explayarse en relación con su propia poética)<sup>85</sup> Saer mostró cómo éste borraba la linealidad temporal y sustituía la conciencia por el funcionamiento inconsciente: el relato de Hernández se armaba como una "...acumulación de *metáforas narrativas*, que pululan, con una diversidad inaudita, alrededor de ese agujero negro que es el inconsciente". Lo que generaba una forma que según Saer, era "...comparable a la de un hormiguero, o a la de un hervidero, más bien, de metáforas, destinado a suplantar esa actividad imposible que viene a ser la narración" (ibid. 132). Esa abolición del tiempo, además, ponía en tela de juicio la asociación como método que desencadena las operaciones de la memoria: el narrador de "Tierras de la memoria" no exploraba la memoria a la manera proustiana, decía Saer –esa memoria en la que está en juego un pasado personal y recuperable mediante el recuerdo-, sino que yuxtaponía metáforas

---

<sup>84</sup> Para Flisek, además, las narraciones de "Saer, el memorioso", "parecen erigirse sobre la base de puros recuerdos que los personajes convocan no ya desde los signos sensoriales –como quería Proust– sino desde la lectura, como si estas experiencias personales, inciertas, extraviadas en los pliegues de la memoria, necesitaran ser traspasadas, a la manera faulkneriana, por el filtro de relatos de otros y encontrar su lugar en una constelación libresca para poder constituirse, en definitiva, en una historia." (Cfr. Flisek 2010)

<sup>85</sup> En un texto ya comentado, *La experiencia narrativa*, Giordano afirma "...Felisberto se parece a Saer: uno y otro narran la fuerza destructora del recuerdo, la ruina de la memoria; uno y otro afirman el valor incierto de la incertidumbre, el parecido sin semejanza entre narrar, distraerse, sorprenderse y recordar" (Giordano, 1992:35). Giordano construye una "paráfrasis de la lectura que realiza Saer de *Tierras de la memoria*" (Cfr. Ibid.:18 y ss.) en la que relaciona ambas poéticas por constituirse en respuestas similares a la pregunta ¿cómo se puede hoy narrar? Ambos narradores generarían un movimiento determinado solamente por el acto de escritura, en el que en cada caso se inventarían los medios narrativos; como la acumulación de metáforas, en el caso de *Tierras de la memoria*, en la que la historia era solo un pretexto para yuxtaponer recuerdos, consumando "por anticipado" el proyecto narrativo de Saer en uno de sus "Argumentos" de *La mayor* (ibid: 44). Y esos medios narrativos serían capaces de representar la extrañeza del recordar, del que la conciencia es más bien un mero agente. Habría una común "disponibilidad para lo incierto" en esos narradores, que se reproduciría en la búsqueda del lector, en ese viaje "al extranjero" que ambos, narrador y lector, emprenden mediante la literatura. (Ibid: 20-21)



narrativas en las que cristalizaban temas centrales del relato (un canasto de ropa, un piano, la extracción de una muela, una pollera, etc), que encajaban unas en otras, y que no contenían ningún significado particular. Esta yuxtaposición no se parecía a la ordenación estratificada que la cadena asociativa generaría en la memoria –si se supusiera en el inconsciente una superposición de capas en las que se puede excavar en forma ordenada para acceder a los recuerdos- sino que a partir de la concepción de Felisberto (y de Saer, por supuesto) del inconsciente como un verdadero rizoma, como “...una extensión refractaria a toda estructura, sin forma y sin nombre...” (ibid), se construía ese hormiguero de metáforas ligadas entre sí de una manera arbitraria, convencional. Porque el recuerdo, lo más “real” del pasado, persiste no por nuestra voluntad, ni por nuestra memoria, de cualquier tipo que sea, sino, como decía un narrador saeriano, por la acción de una organización de la vida ignorada por nosotros mismos, “un orden material de nuestra experiencia que es indiferente a las emociones y a los deseos”.<sup>86</sup> Y los relatos armados con ese material, tampoco podían reproducir ninguna historia “verdadera” constituida por esos acontecimientos recordados, sino que éstos adquirirían en ese momento una organización dada por “nuestra capacidad de abstracción (lo menos personal de todo lo que poseemos)”, que les brinda sentidos siempre artificiales. (Cfr. *Lo imborrable*, 31). Una doble “impersonalidad”, entonces: tanto en la configuración-aparición de los recuerdos, como en su organización narrativa.

Todo esto no implicaba de ninguna manera por parte de Saer (y seguramente de Felisberto) una minusvaloración de los procedimientos proustianos, sino reconocer la validez histórica de los recursos artísticos, y su acople más o menos problemático pero también histórico con la reflexión filosófica de cada contexto: esos procedimientos habían sido en su momento pertinentes porque eran novedosos, propios, incorporaban una manera nueva de entenderse con el mundo y con el lenguaje y generaban objetos narrativos diferentes, “autónomos”. En el comienzo de *La mayor*, repetidamente recorrido por la crítica, Saer puso en escena a través de Tomatis la negación de esa memoria involuntaria proustiana, que es convocada por el azar (el sabor de las madalenas ensopadas en té) pero que permite generar el proceso asociativo de

---

<sup>86</sup> Como afirma Giordano, en la senda de Blanchot, “Se sueña como se recuerda (...) algo en nosotros se sueña (...) Sueños, recuerdos, ‘nuestra única libertad’ pero también nuestros amos, modos impersonales, equívocos, en los que lo extraño, el extranjero, se adueña de lo familiar.”( Giordano, 1992: 32)

evocación y recuperar el pasado, mediante esos recuerdos que estarían esperando en algún lado, en algún mundo, “fuera de nosotros”, a ser llamados por el azar:

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservado mientras hubiese en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años (...) algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada. (...) ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: nada. (*La mayor*: 11)

En otro relato (“Amigos”) de Saer, del mismo libro, el personaje Leto muestra una visión diferente del paso del tiempo (que produciría un “grumo solidario” e “imborrable”); para Dalmaroni y Merbilhaá, la cuestión en estos dos textos, como en otras narraciones,

...no consiste tanto en negar como en invertir el recorrido proustiano: no es el azar el que depara un retorno del recuerdo a partir del cual se hace posible la narración; se trata, en cambio, de que la **insistencia en narrar**, aún si entre sus efectos está la negación de la posibilidad de narrar, produce de un modo involuntario –aunque antes lo difiera e inmediatamente lo cierre- un encuentro de la percepción con el mundo -con la exterioridad y con los otros- que anula las pérdidas ocasionadas por el paso del tiempo y que los textos identifican alternativamente como “grumo solidario” e “imborrable”, “don”, “éxtasis”, reconocimiento de “lo Mismo”, “la literatura” o “fuego único de Heráclito”. (Dalmaroni y Merbilhaá, 2000: 332. Las negritas son nuestras)

Según Dalmaroni y Merbilhaá, mediante esa “insistencia en narrar” Saer reemplazaba la memoria involuntaria proustiana por una “percepción involuntaria de la experiencia poetizada o ficcional”. Y ésta haría que la experiencia de lectura, no sólo implique reflexión en torno a la incertidumbre de la relación entre el sujeto –sus percepciones, su memoria- y el mundo, sino una suspensión de lo inteligible producida por la detención de las historias que las narraciones desarrollan, mediante una “salmodia narcotizante”, en “episodios o situaciones de percepción de lo sensorial o corporal, a veces argumentativas, como un orden elemental de la experiencia, que la literatura puede aprehender”(ibid: 333). Así, el lector accedería a una clase de relación entre ficción y experiencia diferente a la que establece el relato realista. En el extremo, y tal como afirmaba Tomatis en su ficcional juventud, “la novela es el movimiento continuo descompuesto”... y Soldi aclaraba, muchos ficcionales años después: “en el sentido de

exponer, en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinámico” (*La Grande*: 193)

Otra crítica al sistema de Proust –otra reescritura- que analizan Dalmaroni y Merbilháa, se da en la escena inicial de la novela *Las Nubes*, narrada en tiempo presente, en la que Pichón Garay se sienta a leer la transcripción de un manuscrito, y se describen sus sensaciones al comer unas cerezas, las imágenes que se generan en él, sus especulaciones acerca de la aparición de las cerezas en cada temporada... y su incertidumbre acerca de la reaparición futura. Nada asegura la repetición de “esa cadena en que se fusionan lo exterior y la subjetividad”, y que “depende de una contingencia de lo cotidiano”. Por lo tanto, si se negaba la posibilidad de narrar un pasado recobrado, ahora se reescribía a Proust “...para afirmar una vez más la posibilidad –azarosa y fugaz, pero recurrente- del ‘don’ de la experiencia presente.”(Dalmaroni y Merbilháa, 2000: 335) <sup>87</sup>

En relación a esta escena de las cerezas, decía el mismo Saer que allí él se enfrentaba a esa “falacia” proustiana por la que “la historia sirve para describir la memoria involuntaria, para definir que los recuerdos viven fuera de nosotros” (en las madalenas, por ejemplo, y no en el sabor, como sostenía Saer...)... “Las cerezas de Pichón Garay tienen el sentido de expresar la plenitud de un momento, una noche de verano, la fugacidad de ese mismo momento y la posibilidad de no volver a recuperarlo. En ese sentido es una especie de *carpe diem*.” (Saer citado en *ibid.*)

Vale la pena recordar que para el *Nouveau Roman*, movimiento que marcó fuertemente desde los comienzos la obra saeriana, el trabajo descriptivo debía detenerse en relevar

---

<sup>87</sup> Obviamente también se niega así, como ya hemos visto, la clase de temporalidad desarrollada por el relato realista, tan bien descrita por Lukács en “Narrar y describir”, donde oponía el presente de la descripción al pasado de la narración: “La descripción lo hace todo presente, pero se narra lo pasado” (Lukács, 1966: 189). Siguiendo a Goethe, para Lukács la épica debía tratar los acontecimientos como pasados, contrastando con la absoluta actualidad del drama. El presente de la descripción, por su parte, no era como el presente de la acción dramática inmediata, que las grandes narraciones modernas habrían incorporado convirtiendo a todos los acontecimientos en pasado, sino “un presente falso”, y el sentido de una narración, las conexiones entre actualidad y pasado como “selecciones efectuadas por el narrador”, se resolvían al final, con una mirada retrospectiva. Este presente falso, junto a otros “peligros” asociados a la descripción, tales como la independización de los detalles sin función en la fábula, (un “falso objetivismo”) y la “fetichización de sucesivos estados de ánimo subjetivos” (“falso subjetivismo”), generaban lo episódico como forma, en la que no se conectaba “el interior de los personajes con la fábula, con la totalidad de la obra”. Así, el legado del naturalismo (plasmado en “métodos formalistas”) consistiría en “...la confusión del tema con la fábula, o mejor dicho, la sustitución de la fábula por la descripción materialmente completa de todas las cosas relacionadas con el tema” (*ibid.* 209)

los objetos, que se presentan como impenetrables y no significativos ante la mirada extrañada del narrador, crear así la realidad y, en esa misma operación, generar una presencia, un mundo en presente. Robbe-Grillet afirmaba que la descripción tradicional, “balzaciana”, tenía como fin “hacer ver”, y lo conseguía: montaba decorados, definía el marco de la acción, presentaba la apariencia física de los protagonistas... “El peso de las cosas así propuestas de manera precisa constituía un universo estable y seguro, al que podía uno luego referirse, y que garantizaba por su parecido con el mundo real, la autenticidad de los acontecimientos...” (Robbe-Grillet, 1965: 163-164) Por el contrario, la descripción en el *Nouveau Roman* apuntaba a objetos insignificantes y parecía destruirlos, embarullaba sus líneas, parecía partir de nada, de un fragmento sin importancia en lugar de una visión de conjunto, inventaba, se contradecía, se repetía, terminaba sin precisar nada y decepcionaba.<sup>88</sup> Ya no se trataba de tiempo que transcurría, todo parecía fijo en el instante, y esa materia era “... a la vez sólida e inestable, a la vez presente y soñada, extraña al hombre e inventándose sin cesar en la mente del hombre. Todo el interés de las páginas descriptivas –es decir, el lugar que el hombre ocupa en esas páginas- ya no está, pues, en la cosa descrita, sino en el movimiento mismo de la descripción.” (ibid. 166) Y el tratamiento del tiempo, que construía en concomitancia con ese furor descriptivo<sup>89</sup> “instantes, intervalos y sucesiones que no tienen ya nada que ver con los de los relojes o el calendario”, destruía en esa misma construcción el mundo del pasado, generaba un presente perpetuo en el que las cosas parecen estar sucediendo en “un desarrollo subjetivo, mental, personal”, en “la cabeza de alguien”.<sup>90</sup> Si en la novela a lo Balzac el tiempo desempeñaba el primer papel, “realizaba al hombre, era el agente y la medida de su destino”, y pasiones y acontecimientos “no podían ser considerados más que en un desarrollo temporal: nacimiento, crecimiento, paroxismo, u ocaso y caída”, en el relato moderno se cortaba esa clase de temporalidad: el tiempo “ya no corre, ya no realiza nada”. Esa supremacía del instante negaba la continuidad, y todo el tiempo el relato parecía “...estar

---

<sup>88</sup> “Pliegues, y pliegues, y después otros pliegues, y más pliegues todavía, parece pensar el Gato, al comenzar a caminar, sin apuro, hacia la cama. Y así al infinito”. (*Nadie nada nunca*, 47)

<sup>89</sup> Ese “afán de precisión rayano a veces en el delirio”, reconocía Robbe-Grillet.

<sup>90</sup> Como si el acontecimiento “no tuviese vida propia”, decía Saer. Mediante procedimientos como “...múltiples variaciones del punto de vista, primeras personas que narran en presente, descomposición de las acciones en cada uno de sus detalles, etcétera- se desestabiliza el acontecer. El acontecimiento y sobre todo su estatuto, están sometidos a sospecha, en el sentido en que éste no puede desarrollarse fuera de una subjetividad que forma parte de la ficción”. (Dalmaroni y Merbilhaá, 2000: 325)

poniéndose a sí mismo en tela de juicio a medida que va construyéndose” (ibid.: 173); era un presente que va inventándose sin cesar, “...como siguiendo a la escritura”.

Ésa es una de las funciones de los relatos en tiempo presente: en ellos proliferan tanto descripciones de objetos y lugares como de sentimientos y acontecimientos descompuestos infinitamente (recordemos la definición de Tomatis de la novela como “el movimiento continuo descompuesto”). En relación en este caso con el furor descriptivo -en la huella del *Nouveau Roman*- especialmente en muchos textos de lo que se ha llamado la segunda etapa, experimental, de la obra saeriana (hasta *Nadie nada nunca*), es ésta una de las formas de abrir infinitas líneas de fuga que diseminan el relato en múltiples direcciones de ese presente y, en esa explosión, rompen la sucesión cronológica de los acontecimientos, su carácter acabado, las ilusiones de causalidad convencional que la linealidad genera. Se evita así la generación del tranquilizador efecto de totalidad, que tanto el *Nouveau Roman* como Saer cuestionaban a la novela “realista”, y que apuntaban a desbarrancar, como objetivo central de sus dispositivos narrativos.<sup>91</sup>

Otra manera de ver esa preferencia de Saer por narrar en presente, era su programa ya comentado de trabajar la narrativa a partir de procedimientos líricos. Ese **Ahora estoy aquí y veo**, que para Piglia (Cfr. Piglia en Carrión, 2008: 182-185) sintetizaría la situación narrativa básica en Saer, consta de dos movimientos: el primero, el de la enunciación lírica, que se fija en el ahora, intenta captar el instante mismo<sup>92</sup> y de esa manera “cifra y condensa lo real y lo borra, deja sólo sus ruinas (...) se fija en el decir, en el ahora de la enunciación, en la inminencia de sentido”. Y en ese presente que se detiene en la descripción, encontramos “...el esplendor quieto de lo real”.

---

<sup>91</sup> Auerbach, al analizar un párrafo descriptivo de *Madame Bovary* –una escena de Emma y su marido comiendo en la cocina-explicaba porqué “La novela es la descripción de una existencia humana sin perspectivas, y nuestro párrafo no es sino una parte de la misma, que contiene sin embargo la totalidad”. Para Auerbach, había en Flaubert una mezcla mística-real en esa inmersión que hacía en los objetos de la realidad, olvidándose de sí mismo (en un “amor imparcial hacia el objeto”) para seleccionar objetos y episodios y verterlos en palabras sin opinar o enjuiciar (“dejar que las cosas hablen”) sino confiando en que la veracidad del lenguaje permitiría dar un sentido a lo descripto: en este caso, “la dirección ‘repugnancia hacia Charles Bovary’”, experimentada por Emma y captada por el narrador (Cfr. Auerbach, 1975: 454-461)

<sup>92</sup> “No se trata de la visión retrospectiva de James (¿cómo habrá sido esta historia?) ni de la narración que marcha siempre hacia delante en *Sthendal* (¿qué va a suceder?) sino del relato del instante mismo (¿qué está sucediendo?)”. (Piglia, en Carrión, 2008: 182)

Por eso, decía Saer, lo esencial de toda literatura, su especificidad, son momentos (“moments of aliveness” –momentos de “vivacidad”- los llamaba Sherwood Anderson), epifanías como las de Joyce: “pura percepción vivaz, sentimiento claro de lo que es; como los haikus...”, esas breves iluminaciones que “...nos permiten reconocer y representarnos con nitidez un aspecto de lo existente, tendiendo a neutralizar todo apriorismo y a ponernos en tanto que seres vivos en la materialidad del presente”. (Saer, 1999: 185)<sup>93</sup>. Ésa es la dimensión del *shock* que según Benjamin, Baudelaire -como emblema del artista moderno- había intentado recuperar al constituirse en sujeto de la experiencia de escritura: el escritor debe despojarse y estar abierto en esa negatividad para poder vivir-escribir esa experiencia límite.

En la novela *Nadie nada nunca* se describe permanentemente la materialidad del presente, esas epifanías o iluminaciones que son:

...un estado extraño, sin nombre, en el que el presente, *que es tan ancho como largo es el tiempo entero*, parece haber subido, no se sabe de dónde, a la superficie de no se sabe qué, y en el que lo que era yo, que no era en sí, de ningún modo gran cosa, sabe ahora que está aquí en el presente... (...) y ahora, en la oscuridad, los murmullos, el canto de las cigarras, el ladrido de un perro en la otra punta del pueblo, comienzan, de un modo gradual, a desempastarse, a separarse, construyendo, en la masa compacta y negra de la noche, niveles, dimensiones, alturas, distancias diferentes, una estructura de ruidos que producen, en la negrura uniforme, un espacio frágil, precario, cuya distribución en la negrura cambia de un modo continuo de forma, de duración, y hasta se diría, por decirlo de algún modo,

---

<sup>93</sup> Barthes, que como ya mencionamos había descrito en la década del sesenta el “efecto de realidad” en la novela realista (ver nota 3), a fines de los 70, en sus cursos en el College de France, retoma ese “efecto de real o más bien de realidad”, en este caso en el haiku. Un “...desvanecimiento del lenguaje en beneficio de cierta certeza de realidad: el lenguaje se da vuelta, huye y desaparece, dejando al desnudo lo que dice.” Como una fotografía, el haiku es siempre una sorpresa de la conciencia ante el “esto ha sido”, ante esa impresión de que lo que se enuncia tuvo lugar absolutamente. Y es al mismo tiempo contingente, por el fuerte presente dado por la individuación del momento y la acción en presente, y trascendente pues remite también a la nostalgia de ese instante que no volverá. Por otra parte, hay en él un movimiento doble: reconocimiento y repetición (pues como signo es reconocido), y al mismo tiempo sorpresa, por la sensación viva de que el haiku se refiere a determinada vez. (Cfr. Barthes, 2005: 117-124).

Fernando Andacht, desde una perspectiva peirceana, al analizar los efectos de significación más importantes de los *reality-shows* y de las filmaciones documentales, habla de *index-appeal* para referirse a la seducción que lo indicial produciría en ambos géneros. Allí, a diferencia de lo que sucede en la ficción, en la que predominaría lo icónico (lo mimético), el tipo de significación dominante sería el indicial, y se generaría una “transpiración semiótica” a partir de esa “...evidencia de algo que causó eso que percibo, de modo directo, brutal”. *Reality-shows* y documentales tematizarían y pondrían en escena el choque que produce lo indicial como modalidad de sentido al revelar lo extraordinario que hay en todas las vidas -incluida la nuestra-, vidas comunes y corrientes que aparentemente no tendrían “nada que decir”. (Cfr. Andacht: 2010). Desde esta perspectiva, los planteos de Barthes que hemos mencionado fundamentalmente en esta nota y en la nota 3 en relación tanto con la novela realista como con el haiku (y la fotografía), así como los del *Nouveau Roman* y su concepción de la descripción, se podrían enunciar peirceanamente en términos de una mayor importancia relativa de la indicialidad por sobre la dimensión mimética en todos esos géneros.

de lugar. Pero ahora ya pasó: es como si una onda errabunda, una imagen fosforescente de muchos colores combinados de modo armonioso, se hubiese reflejado, al pasar, durante unos instantes, en mí... (*Nadie nada nunca.*: 90-91)

A esos instantes reveladores, se opone la continuidad de lo permanente, cotidiano, significativo y, finalmente, opaco e inaccesible, distorsionado, un "...estado más firme, más permanente, en el que todo se presenta, a la yema de los dedos, con la misma accesibilidad que un barco en el interior de una botella. (ibid.: 91). Y esa novela finaliza con una escena en la que se contrasta la "materialidad del presente" de las epifanías, con su disolución inevitable dada por el hundimiento permanente en pasado y futuro: el *Ladeado* está por golpear las manos, y el tiempo se detiene en ese presente absoluto, "incalculable"; la percepción (la "hiper-percepción" del *shock*) del instante parece invadir todo en un relampagueo y permanecer allí... Hasta que esa iluminación (también literal: la escena es iluminada por un relámpago) cede y todo se hunde nuevamente en la historicidad cotidiana:

...se incorpora despacio, alzando al mismo tiempo las manos para golpearlas y llamar de ese modo la atención a los ocupantes de la casa. Las manos, sin embargo, vacilan un momento, y quedan suspendidas en el aire... (...) Un relámpago ilumina, con su luz lívida y verdosa, los contornos de los árboles, de los cuerpos, de las cosas. Gotas de lluvia rayan, oblicuas, la transparencia gris del aire. Durante un lapso incalculable, al que ninguna medida se adecuaría, todo permanece, subsiste, aislado y simultáneo, el pelo suave y sudoroso, la mano, la confianza, el alivio, el gusto del café, la transparencia gris del aire que envuelve, casi con resplandores a pesar del cielo bajo y negruzco, los cuerpos que laten monótonos y el vacío que los separa, rayado por las gotas interminables y oblicuas, cada vez más numerosas, que vienen a estrellarse contra el suelo. Cuando las manos chocan, por fin, una contra la otra, resonando, el bañero se da vuelta y comienza a bajar hacia la playa, el Gato alza la cabeza, mirando hacia el portón, el segundo trago de café se empasta contra el primero en la garganta de Elisa, el bayo amarillo comienza a sacudir la cabeza bajo el chaparrón, y el lapso incalculable, *tan ancho como largo es el tiempo entero*, que hubiese parecido querer, a su manera, persistir, se hunde, al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro, y naufraga, como el resto, o arrastrándolo consigo, inenarrable, en la nada universal. (ibid: 221-222).

Pero continuemos con el segundo movimiento que marca Piglia en la frase **Ahora estoy aquí y veo**: el "veo" define la tensión entre la enunciación y lo visible. Y lo visible, anterior al lenguaje –y que es su condición- debe ser narrado. Por eso el uso particular del lenguaje en Saer consistiría en que "...lo que se nombra está ahí". Saer llevaría con maestría a la narración "el presente puro y la precisión para decir lo que se ve, lo que

está ahí” (Ese presente que para Lukács, recordemos, era un “presente falso”)<sup>94</sup>. Las cosas suceden en un “presente inmóvil”, y el narrador “está ahí en el instante puro y trata de narrar lo que sucede y de enunciar, antes de que cambie, lo que ve en ese momento preciso”. En ese marco, Piglia recuerda tanto las superposiciones de gerundios que en *La mayor* “tratan de ampliar el presente de la enunciación” (“ahora estoy estando”, “estoy estando estando”), como el uso del hipérbaton y las repeticiones sintácticas en general. (Cfr. Piglia en Carrión, 2008: 182-185)

Oubiña llama a ese procedimiento “literatura gerundial, aferrada a la prolongación casi infinita del instante”, y que funciona “...a partir de una acumulación de breves instantáneas, cada una de ellas sin memoria respecto de las anteriores”, generando un discurso circular, recursivo, fragmentario e inconexo, en el que “...esos intentos por capturar un instante a través de la descomposición analítica conducen en última instancia al fracaso” (Cfr. Oubiña, 2010). Porque no se genera ninguna síntesis, sólo se capturan momentos que no implican continuidad temporal ni identidad entre sí, hay una desvinculación de los instantes. Y es ese impedimento, su verificación repetida, lo que garantizaría la continuidad del relato: “A diferencia de Proust, es *porque* no recuerda que el narrador saeriano puede escribir”. Su “insistencia en narrar” es la que convoca recuerdos y reemplaza así la aparición azarosa de la memoria involuntaria proustiana, dirían Dalmaroni y Merbilhaá. Para nosotros son esos innumerables tallos subterráneos superficiales del rizoma deleuziano, generados por esa insistencia, los que hacen proliferar la narración saeriana y multiplican las direcciones en las que se expande.

A la vez, lo intransferible e irrecuperable del instante, genera en esos momentos, en esos *shocks*, una extrañeza en la que los personajes –y los narradores– “naufrogan” y pierden la orientación en el mundo. Estas epifanías suelen ser escenas claves, como la del bañero en *Nadie nada nunca*, en la que éste flota y mira la superficie del agua que se

---

<sup>94</sup> “Podía pasar horas en una ventana, mirando un pájaro. De pronto, se reía solo. Seguramente acababa de tener una de esas iluminaciones. Tiempo después, el pájaro aparecía en sus textos.” (Guéguen, 2007:6). En *La grande* (Cfr. 420-421) se describe minuciosamente un colibrí que aletea frente a una flor amarilla e introduce su pico en ella: un momento en el que “...el ser del mundo parece concentrarse, durante unos minutos, en una de sus partes, alada y vistosa...”. Pero esa “parte” vistosa es siempre frágil y perecedera, por lo que “...los esfuerzos desesperados de las alitas, la avidez del pico que entra y sale de la flor amarilla, le dan a esa belleza, sacándola de su futilidad decorativa, una dimensión trágica”. Y, en los que la contemplan, es una “...aparición fugaz –ya imagen de realidad improbable en la memoria-...”. Hay siempre en Saer una relación compleja y frágil tanto entre el todo (“el ser del mundo”) y esas iluminaciones, como entre la experiencia de los que pasan por ellas (ellas son, en realidad, las que pasan por ellos...), y su transformación en “realidad improbable” en su memoria.



desintegra en puntos luminosos... o la del doctor Real de *Las nubes*, que es abandonado por un momento en la llanura y entra en otra dimensión perceptiva... Momentos triviales que se vuelven sublimes, mezcla de “derrumbe inconsolable” y de “irrepetible plenitud”. (ibid.) Porque están cercanos al horror de lo innombrable, con el que esa situación de shock siempre linda. “De ese estado de extrañeza al horror no hay más que un paso”, escribió Saer en el relato “Al abrigo”. Un paso que, si se da, dice Giordano, nos lleva hasta “los límites del pensamiento, el horror de lo impensable” (Giordano, 1992: 26).

Por otra parte, a la inminencia de esa enunciación lírica, de ese presente lírico en el que, como decía Piglia, se ve y se cuenta lo que se ve, a ese presente “gerundial” con su carga de epifanías, se le agrega otra inminencia más extensa y dilatada, relacionada no ya con los presentes de la percepción-enunciación, sino con el de la construcción en la zona de otro presente que se va extendiendo de narración en narración (eso que algunos llaman “la saga”, otros la “historia propia” de la Zona), un presente con una gran potencia porque permanentemente puede expandirse, pues siempre un texto se completa con otro. Para Garramuño la reiteración de lugares –“entendiendo por tales no sólo Santa Fe y sus alrededores, sino la quinta de Washington, el calor y sus mosquitos, los asados, el nihilismo de Tomatis-” y también la

...insistencia de los personajes saereanos en las distintas novelas, y las ampliaciones y condensaciones de los tiempos narrativos de una novela a otra, (que) hacen no sólo que una novela se conecte con otra –al modo balzaciano de la *Comédie*- sino sobre todo que una novela reescriba a la otra, dado que la información desconocida sobre los personajes en una novela y que otra novela repone funciona corrigiendo –de modo dramático a veces- la intriga y el significado de esa intriga anterior. La aparición de una nueva novela de Saer no hacía, así, más que confirmar algo que ya se encontraba latente en sus novelas anteriores: la palpitación, el aleteo de una inminencia, que si en esas novelas sólo existía como latir, siempre podía llegar a desplegarse en una nueva novela. Por eso, cada nueva novela de Saer no marcaba un antes y un después, sino que realizaba, en el sentido de la potencia que se convierte en acto, un antes que sin embargo sólo llegaba a su existencia por su futuro, por su después; una potencia que no preexistía a esa posterioridad que vendría a descubrir lo que antes no estaba allí sino sólo como latido. (Cfr. Garramuño, 2010)

El principio fundamental en el trayecto narrativo de Saer entre *Nadie nada nunca* y *Glosa* no sería entonces “... ni el de la repetición, ni el del complemento, ni el de la acumulación. Se trata de narrar la suspensión, ese resto de lo real en el equilibrio débil

de la ficción. Entre el presente continuo y el futuro, la literatura de Saer es siempre aquello que todavía no es mientras está siendo” (ibid)

En uno de los segmentos de la novela *Cicatrices*, Escalante busca un juego en el que haya “un pasado ya hecho”, y lo encuentra en el punto y banca. A través de una extensísima descripción se metaforizan en ese juego tanto “las apariencias de este mundo” como la complejidad posible de la temporalidad narrativa, con sus coexistencias de distintos tipos de pasado, presente y futuro, y del caos que está ahí, siempre renovándose<sup>95</sup>:

En el punto y banca yo veía otro orden, análogo al de las apariencias de este mundo, porque un mundo en el que en el reverso de cada presente no hubiese más que caos, y en el que el caos, al reiniciarse, borrarse los presentes ya consumados y que eso fuese todo, me parecía horrible.

(...)

Así que el sabó, con sus cartas ya ordenadas que una decisión subjetiva podía reorganizar completamente con sólo pedir una carta, era al mismo tiempo un pasado hecho y un futuro hecho, y al mismo tiempo hecho y modificable según los jugadores de punto pidieran otra carta o se abstuvieran al recibir el cinco.

(..)

Cada pase era un presente, pero con el sabó puesto allí delante, en el centro de la mesa, también el pasado y el futuro estaban presentes. Coexistían los tres. Estaban los tres juntos sobre la mesa. Cada pase era entonces una especie de puente, una encrucijada por la que pasaban, entrecruzándose, los distintos pasados y futuros, y en cuyo centro se condensaban también todos los presentes: el presente del pase mismo, fugaz, transitorio; el presente del pasado de la pila de pases ya utilizados y el presente del pasado del sabó tal como había recibido su ordenamiento en el principio; el presente del futuro del sabó, ya que, objetivamente, el sabó era al mismo tiempo un pasado hecho y un futuro hecho, y al mismo tiempo un pasado y un futuro posibles de modificación.(*Cicatrices*: 55-56)

---

<sup>95</sup> Premat menciona el análisis de Gramuglio sobre este relato de *Cicatrices*, en el que Gramuglio postulaba una equivalencia entre juego y relato, dada en este caso por la simetría entre las elucubraciones que realiza Escalante acerca del rol del azar en el juego, y la serie de ensayos sobre realismo que pergeñaba ese mismo personaje adicto al juego. Ampliemos esta equivalencia, ahora en la dirección del análisis de Benjamin sobre la poética de Baudelaire: allí se planteaba cómo para Baudelaire la figura del jugador era heroica, un verdadero complemento moderno del luchador arcaico. Y no solo eso: el juego de azar sería profundamente representativo de la modernidad: con su carácter de repetición permanente vacía de contenido (“empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea regulativa del juego”), genera vivencias de autómatas -esenciales en la experiencia moderna- similares a la del obrero en la maquinaria industrial, y a la del *shock* que sufre el transeúnte en la multitud urbana. Todos ellos están “acaparados en cuerpo y alma” por el mecanismo en el que están inmersos (juego, producción industrial, caminata en medio de la multitud), y en ellos sólo interesa ese presente, el del mecanismo, que por otra parte liquida su memoria. (Benjamin, 2002: 134-137) Y, agreguemos, para Benjamin los “nuevos bárbaros” de la modernidad, eran aquellos que hacían tábula rasa y comenzaban de cero en el arte, la filosofía, la creación en general... como en el juego de azar, que siempre recomienza “de nuevo y por el principio”. Por eso también puede afirmarse que Saer jugó abismalmente en este relato –y seguramente en su vida- con esa analogía baudelairiana entre poeta y jugador.

Es interesante destacar que tres meses después de la muerte de Saer, en una mesa de lecturas realizadas en el auditorio del Malba<sup>96</sup>, de las que aquí se han citado brevemente algunas (las de Garramuño y Oubiña), esas perspectivas acerca de la obra de Saer trataron fundamentalmente con configuraciones y efectos narrativos relacionados con la temporalidad: suspensión e inminencia en Garramuño, cadencia, suspensión, coherencia retrospectiva en Premat, descomposición, extenuación de los instantes y epifanías en Oubiña, comienzo como reencuentro en cada nuevo texto en el “como venía diciendo” de Kohan.

El sentido de la vida del artista reside, como decía Saer de Proust, en la búsqueda permanente de modos de entrar en contacto con sus “realidades especiales”, modos que se manifiestan en cada caso fundamentalmente en una experiencia profunda del tiempo y su relación con la conciencia (y el inconsciente); ese es el sentido esencial de la experiencia de escritura. Y la construcción de los objetos que de allí resultan, es la base de una experiencia estética entendida como una forma de conocimiento –siempre incompleta, siempre aproximativa- de la distorsión constitutiva de esa experiencia humana del mundo.

Claro que, a diferencia del Benjamin utópico (y que también sabía de infinitos regresos), no creía Saer que quedara ninguna posibilidad de que del narrador pudiera ya rescatarse esa forma de experiencia entendida como un saber compartido y acumulado, sino que lo que éste podría brindar sería otra dimensión de la experiencia, una lección “estética” de incertidumbre y reflexión en su relación con el mundo, esa actitud negativa de disponibilidad que a la vez permite a cada uno afirmar un mundo autónomo y engendrar su propia totalidad, no reproduciendo una supuesta realidad primera determinante de lo existente, sino “como si” fuera una totalidad estética, casi a la manera del primer Lukács. Y decimos “como si” y “casi” porque no se da en ella esa dialéctica de tipo hegeliano que en el Lukács de la *Teoría de la Novela* oponía el individuo de la modernidad, problemático, y el mundo, y los sintetizaba en una totalidad estética que era capaz de brindar una particular unidad de sentido. Saer, por el contrario, asume el tránsito del pensamiento occidental por la fenomenología, por Heidegger y

---

<sup>96</sup> El 9 de septiembre de 2005. Se denominó *Lecturas de Juan José Saer: una celebración de ‘la zona’*, fue organizada por el Foro de Crítica Cultural, Departamento de Humanidades, Universidad de San Andrés, en colaboración con el MALBA, Colección Constantini.

Sartre y Camus, el existencialismo y el absurdo, Freud y Lacan, giros lingüísticos y culturales, -y en la literatura, además, no sólo por Proust, Joyce, Faulkner y otros, sino también por el *Nouveau Roman*- con los quiebres, continuidades y discontinuidades en las reflexiones acerca de la experiencia del hombre en el mundo, asolada como planteaba Benjamin por la apoteosis de la barbarie moderna y su aceleración destructora de toda experiencia anterior. Y precisamente asumir el vaciamiento de la experiencia, su quiebre y pérdida del sentido, es lo que da la pequeña y gran vuelta de tuerca que separa a Saer y otros “vanguardistas” -Lukács *dixit*- de ese hegeliano Lukács y sus totalidades. Así como de Benjamin lo separaba un militante pesimismo, que no podía adscribir al - en cierta forma- salvador componente místico benjaminiano, aunque sí al quizá más inclemente de la experiencia zen. Porque, tanto en Saer como en Benjamin, sólo las iluminaciones eran capaces de constituirse en formas de fusión con -y conocimiento de- algo que trascendiera, siempre en un presente fugaz y destinado a destruirse, la problematicidad de la relación con el mundo.

La experiencia estética entonces, a diferencia de la imaginada por Lukacs, es un cruce de todas las otras y ya no su síntesis -y además es inseparable de “la reflexión confusa sobre sus sentidos posibles” (Saer, 2004: 48)-; una puesta en escena y no una resolución, una encrucijada siempre móvil que va tejiendo una red con todas las otras experiencias (percepción, recuerdo, sueño, escritura, lectura). Pero no para sintetizarlas ni para territorializarlas una en la otra, sino para desintegrar el mundo exterior y abrir infinitas líneas de fuga en esa operación que, como hemos ido relevando someramente, lleva a cabo no solo una exposición de lo pulsional, una abolición del tiempo de la narración realista y de la posibilidad de cualquier recuperación del pasado, sino que, en términos de Giordano y en un sentido más amplio, genera ese “efecto de irreal” por el que aparece lo que se oculta, eso otro de la realidad que ella misma niega para constituirse, eso más real que la realidad: su distorsión.

Y la totalidad -entendida en esos términos, como una distorsión de sí misma- que podría constituir cada texto como objeto autónomo (así los definía Saer en “La narración-objeto”), se termina de configurar sólo en relación con los otros nudos-objetos del rizoma; se constituye, en otra escala, con las líneas que atraviesan los textos individuales, nudos (“grumos” diría Saer) de experiencia sobre experiencia, de reflexión sobre experiencias, de experiencias de reflexión. Porque si el sentido de cada novela

(de cada narración-objeto) es su forma misma, pero la forma de cada novela se va modificando en el transcurso de la Obra (el gran Objeto), pues todo lo anterior se resignifica ante la aparición de cada nueva narración, (recordemos la imagen del mismo Saer de su obra como un móvil en permanente transformación), esa totalidad es, como hemos dicho, dinámica y proliferante, siempre puesta en jaque por una inminencia inmanente, que es otra forma de describir su carácter rizomático.<sup>97</sup> Y por lo tanto es la totalidad de la obra como un objeto, lo que está en juego para Saer, como él mismo decía a propósito de la obra de Juan Ele, y su "...intención de significar a través de todos los aspectos de la construcción poética hasta darle al conjunto de la obra la forma inequívoca de un objeto bien diferenciado en el plano de la lengua y en el del pensamiento" (Saer, 2004: 79)

Como afirma Dalmaroni, (Cfr. Dalmaroni, 2010) eso que añadió Saer al mundo es "la forma saeriana y sólo saeriana de narración" (diríamos nosotros, en términos del propio Saer: el conjunto de su obra como un "objeto bien diferenciado"). Contribución narrativa que en sus momentos de mayor densidad siguió los caminos de la descomposición del mundo, con un "estallido" en *La mayor* y en *Nadie nada nunca*, y una cumbre de destilación en *Glosa*. Al comentar la última novela de Saer, *La grande*, Dalmaroni analiza el tratamiento de ese "asunto saeriano de siempre, el tiempo, y sobre todo el cruce de dos variantes tópicas del tratamiento clásico del tema que Saer retoma una y otra vez: *fugit irreparabile tempus, carpe diem.*", con una reflexión continua sobre el azar y el devenir casual del universo. Para Dalmaroni, en ese texto final la narración se inclinaría por una recomposición del mundo saeriano, de su "saga santafesina", ese costado "balzaciano y colorista" de su comedia humana, mediante regresos varios hasta los comienzos, y retornos narrativos. Saer desandaría el largo camino estético de intentar relevar la imposibilidad de articulación del mundo en el

---

<sup>97</sup> Premat prefiere, más que calificar a la narrativa de Saer como "obra" o "saga", definirla como una "cadencia", caracterizada por "...una frecuencia de producción, por una singular manera de avanzar, por un ritmo, por una continuidad que se prolonga de texto en texto", y propone como imagen posible del funcionamiento de esa escritura la caminata de Leto y el matemático en *Glosa*, un "...avanzar constante, tan lineal como digresivo". Práctica que se relacionaría con dos "modelos eventuales", Balzac y Proust. (Con los que, acotemos, Saer nunca dejó de discutir. Y me permito aquí una digresión: esa polémica interna me remite siempre, quizá simplemente por la imagen de una presencia permanente de interlocutores combatidos y simultáneamente valorados, a la de Bajtin dialogando en sus textos con los formalistas rusos hasta el final de su obra). Pero, a diferencia de esos modelos, "...no hay ninguna visión de conjunto de una sociedad (como en Balzac), ni una continuidad que termina, en un último suspiro y página escrita, recuperando tiempos perdidos, cerrando la historia (como en Proust), sino que hay un movimiento continuo, un conjunto inconsistente." (Cfr. Premat, 2005)

relato, y le asignaría aquí a la subjetividad el rol de agente articulador, a la manera de los impresionistas o, más específicamente, del puntillista Seurat (Tomatis, recuerda Dalmaroni, en una “autoironía acerca de las obsesiones artísticas de Saer”, pone un título figurativo a la escena de la sobremesa en casa de Gutiérrez, después del asado: “Domingo de verano en el campo. La tarde”, transposición del título del cuadro de Seurat *Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*). Alguien que “...parecía más interesado en exponer ese modo de composición humana de lo real –una estética todavía, en fin, ‘realista’- que en advertir o temer sus consecuencias catastróficas.” Saer, entonces, en el final de su emprendimiento narrativo, habría preferido, no sin ironías varias, “fijar el vaivén materialista de todo el proyecto en ese punto intermedio”. Por lo tanto, si en sus grandes textos Saer había trabajado en el marco de la definición de juventud de Tomatis acerca de la novela como “El movimiento continuo descompuesto”, para Dalmaroni en *La grande*, Saer “...cortejó con ironía el desafío incompleto de recomponer y desandarse. Quiso ser fiel otra vez al movimiento continuo e imposible de purificar las palabras de la tribu y decir lo real”.

Para nosotros, en cambio, este último movimiento (que no estaba precisamente pensado por Saer como último) se dio en el marco de esa potente conciencia saeriana, que hemos intentado describir, acerca de lo rizomático de la totalidad de la obra, en la que *La grande* no era para Saer entonces ninguna clase de *summa*,<sup>98</sup> sino, a pesar de su tamaño y de su colocación en los finales del camino, un nudo más del rizoma. Por lo que nada allí se habría fijado, sino que todo se habría desplazado y reacomodado, todo habría encajado en ese sí mismo móvil de una nueva forma, como sucedió desde el principio de los tiempos en el río saeriano. De todas maneras, para un maestro de los regresos como fue Saer, no pudo haber mejor final que un retorno; por supuesto, incompleto, por

---

<sup>98</sup> No podría haber una *summa* narrativa en un dispositivo como el saeriano; es más, siendo consecuentes con nuestro planteo rizomático, tampoco textos “claves” o “centrales”, a pesar de que no se puede negar que ciertos textos cumplen alguna función más relevante que otros en alguna dirección de los entrecruzamientos de líneas del rizoma (ya sea desde el punto de vista de la experimentación formal-y lo que hemos denominado “repetición de novedades”-, como de las configuraciones de la saga -o como se la quiera llamar- y sus diferentes inminencias, o de los entrecruzamientos entre experiencia de escritura y exposición de material perceptivo o pulsional...). Pero siempre a la manera de nudos, que condensan y desparraman, que atraen y a la vez problematizan lo que por allí pasa, y no de centros que concentren y sintetizan o den por fijada alguna cuestión. De todas maneras, siempre es interesante ver cómo diversas lecturas críticas, según la perspectiva adoptada, definen uno u otro texto narrativo (*La mayor*, *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *Glosa*, *El entenado*) como claves en su obra... con lo que, como corresponde, todos sus textos son claves en el sentido que venimos afirmando, todos se vuelven centro.

supuesto, irónico, incierto y desencantado; por supuesto, siempre invadido por la distorsión y jugando con ella... y, como corresponde, abierto para siempre.

-----

## TERCERA PARTE: FINAL DE JUEGO

### (Sobre algunas formas de lo no dicho)

“La contemporaneidad es siempre el resultado del juego entre proximidad y distancia (un problema de límites): la amistad.”

(Díaz, 2006: 64)

Final de juego... y final de partida, podríamos decir. De haberse trezado nuestros héroes literarios alguna vez en una partida de naipes infinita, probablemente Piglia hubiera ganado, aunque Saer era un jugador inveterado<sup>99</sup>, sálvese la rima. Porque a pesar de ser (ambos) campeones de lo no-dicho, son dos no-dichos diferentes los que en cierto sentido hemos ido recorriendo: el del ajedrecista Piglia tiene que ver con un saber, oculto tras el secreto y la falsificación; el de Saer, frecuentador del punto y banca, con la incertidumbre y el error, puestos a la intemperie. Es la distancia entre el ajedrecista que calcula las jugadas con gran antelación y arma su telaraña para que la realidad se engarce en la trama de sus anticipaciones, y el amante del juego de azar, expuesto a los vientos de la contingencia, al presente del acontecer.

En los textos de Piglia hay infinitos secretos, infinitos complots que están detrás de lo narrado, o mejor dicho participan en la narración y en la crítica en forma latente, están soterrados y empujan para mostrarse, aparecen en hilachas, a veces como indicios y señales, a veces brotan finalmente en la sorpresa de un desenlace. Ésa es su concepción narrativa de las dos historias: recordemos específicamente cómo en el caso de Hemingway, la “historia 2” no aparecía nunca, no se contaba pero el narrador la tenía para sí, la conocía, y todo el efecto de la narración surgía de las maneras de insinuarla, de aludir a ella, de esconderla pero que quedara operando como una fuerza oculta en los supuestos de lectura.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> En algún texto de cuyo nombre no puedo acordarme, Beatriz Sarlo mencionaba que Nicolás Rosa en una oportunidad compartía con ella un panel acerca de Saer, y le mostró en la concurrencia que varios de los personajes de Saer “estaban allí”; en otra oportunidad, alguien le contó haber visto a Saer en Mar del Plata, de traje blanco... El comentario de Sarlo, si no recuerdo mal, apuntaba a mostrar la complejidad de las relaciones entre las invenciones saerianas y su vida “real” (el “empastamiento entre lo empírico y lo imaginario”, diría Saer); a mí me sirve en este contexto creer específicamente que Saer, cautivo del juego como el Escalante de *Cicatrices*, estaba en ese momento, con su traje blanco y algunos pesos en el bolsillo, listo para ir al casino a enfrentarse al caos sistemático y su presente absoluto... como lo hacía todos los días, al sentarse a escribir.

<sup>100</sup> No sólo eso, la historia, como en el trabajo del historiador, ya existe... “me interesa la preexistencia de una historia, que alguien tiene que investigar para poder narrarla (...) el historiador sabe que la historia existe, que hay que llegar a ella”. (Piglia citado en Carrión, 2008: 424)



El narrador saeriano, en cambio, no sabe nada, no posee el secreto y supone que no puede poseerlo, así que mal puede jugar con él, porque avanza a ciegas y su sino es el error. Está más bien sometido a los avatares del juego, a la impredecibilidad del caos y de los tiempos con los que el juego juega con él y con todos los jugadores.<sup>101</sup> Más que pensar en estrategias para desorientar –traducir, falsificar- debe intentar mostrar los avatares de su ciego avanzar, aunque lo que muestre sea la nada, la oscuridad, que es lo único que está allí atrás. En lugar del canto de las sirenas, su silencio... Si el infinito hacia el que converge la textualidad de Piglia tiene la forma del ensayo (específicamente la forma particular de ensayo que hemos visto que Piglia configura), la de Saer empuja siempre, en una especie de asíntota desesperada, hacia el lirismo y su problemático presente.<sup>102</sup>

Y este texto, el nuestro, tiene también un no-dicho, que surgió casualmente, en el transcurso del proceso, como suele suceder. (Los no-dichos suelen ser más históricos de lo que habitualmente suponemos). Y que comparte algo de los dos no-dichos anteriores: hay en él algo que sabemos, y también muchas cosas que no y que nunca sabremos, y sobre las que nuestra ceguera sólo podría acumular errores. Ese no-dicho piglio/saeriano es nuestro tercero en concordia, César Aira, que desapareció hace poco tiempo de aquí (más bien su dispositivo textual, que estuvo esbozado en la prehistoria de este texto), y dejó solo algunos rastros en alguna nota al pie, en ciertas discusiones acerca del realismo, la descripción, lo real, la experiencia de escritura, etc, etc. Un Aira que, por otra parte, en la dimensión de eso que en la vida llamamos personas y sus obras, mantenía una relación respetuosa con Saer, y muy problemática con Piglia.<sup>103</sup>

Del primero, en el marco de la crítica aireana a la escritura “buena”, “seria”, y a lo difícil que resulta seguir produciéndola en el marco de lo que se sigue llamando novela,

---

<sup>101</sup> Ése es un sentido de la complejidad de las relaciones entre el azar (el “caos”) y las temporalidades que se ponen en juego en el análisis del punto y banca desplegado en *Cicatrices*.

<sup>102</sup> Probablemente el lector se pregunta a esta altura de la tesis porqué no se ha trabajado la ensayística saeriana en su configuración general, además de sus contenidos, como sí se lo hizo con los ensayos piglianos. Ello se debe a que consideramos que los ensayos de Piglia, como hemos intentado demostrar, asumen una gran complejidad en su cruce no sólo con otros géneros –entrevista, narración breve, “informe etnográfico”- sino también en las líneas que comparten con los textos ficcionales. En cambio los de Saer entendemos que se planteaban de una manera casi instrumental, para explicitar posturas y posiciones, pero no ocupaban un lugar central en su dispositivo, en relación con el movimiento continuo que hemos descripto en su narrativa, como sí sucede en el caso de Piglia.

<sup>103</sup> Sandra Contreras, en su tesis doctoral sobre la obra de Aira, postula que éste construyó su lugar en el campo literario precisamente diferenciándose de ambas poéticas. (Cfr. Contreras, 2002: 24 y ss.)

lo separaban no sólo la falta de creencia en que la literatura tenga alguna función social de importancia, sino una fidelidad a la invención de historias como lugar del juego, a la fábula como espacio fundamental de despliegue del riesgo narrativo. Aunque reivindicara paradójicamente la coherencia y profundidad del programa saeriano.

En cuanto a Piglia, Aira había lanzado tempranamente críticas muy desfavorables acerca de su narrativa y, según narra Graciela Speranza, llegaron a mantener alguna vez, gracias a su mediación, un encuentro en un bar, tan desastroso como el de Borges y Gombrowicz. Piglia constituía (constituye) un modelo hiperbólicamente atacable para Aira: entre otras cuestiones, además de las distancias entre sus poéticas y sus concepciones de la literatura, por su compromiso político, y sobre todo como modelo de ese escritor “serio” siempre “en la cornisa de la solemnidad” y que además, en el extremo opuesto a la prolífica producción aireana (tres o cuatro libros por año), escribe un libro cada tanto: “Entonces escriben un libro cada diez años, con un gran esfuerzo, o recopilan artículos de manera que mantienen en vigencia su carné de escritor. Por eso muchas veces he dicho, cuando me preguntan por esto, que no me gustan los escritores que no escriben. Porque veo que hay escritores que funcionan como escritores y que en realidad no son escritores de vocación.” (Cfr. Aira, 2009).

Pero basta de Aira, no vamos a disolver ahora con palabrería el valor de lo no-dicho. Que siga mientras pueda operando en las profundidades (en “...la ciénaga oscura, ese barro chirle en el que chapoteamos desorientados...”, quizás reflexionaría Saer...; en “...esa máquina que opera en el barrio de Flores, manejada por un japonés, un tal Tafuyi, que produce malas historias en forma desaforada...” diría Piglia), ésa es la función que le ha sido asignada en este trabajo.

Volviendo por última vez ahora a este presente de nuestros jugadores, podríamos decir como antes que Piglia vive –y escribe– inflamado con los secretos de la historia y de la literatura, y que Saer apuntaba a los de la experiencia de la vida, algo más evanescentes e inaccesibles, teñidos siempre no sólo por la escritura sino por la disolución y la muerte que al fin llegó. Por eso Piglia afirma que todo se puede contar (y para él precisamente Saer era capaz de narrar cualquier cosa), hasta la guía de teléfonos, siempre que se lo desdoble y se lo construya a la manera de un complot, tramado por el secreto; Saer, por el contrario, lidiaba todo el tiempo con lo que él consideraba la imposibilidad de narrar

la experiencia, eso que arañaba y arañaba en cada frase. Porque siempre podíamos insistir en jugar el juego azaroso de los recuerdos, y sobre todo siempre habría un presente del que escribir, podíamos crearlo iluminándonos al iluminarlo...el lugar más entrañable del dispositivo de Saer estaba destinado a eso, a crear los “lugares” para que eso sucediera, a exponernos a los *shocks* del mundo y generar el momento epifánico.

Piglia seguirá entonces incorporando en sus textos capas y capas de secretos y falsificaciones, alrededor de ese personaje literario que genera una autobiografía consecuente, como una máquina crítico-narrativa que paradójicamente reescribe a otros y en esa reescritura construye la –una- trama del mundo. Saer, liviano ya y con el saco blanco puesto, se fue persiguiendo cada vez más esa imaginación que se parece y que nunca es la empiria. Pero que es su doble y su fantasma y su imagen y emblema y que está, como ella, afortunadamente, a merced del delicioso empastamiento mutuo, de la incertidumbre que no se doblega, de la contingencia que no cesa, del azar que se renueva en cada carta que sale del sabó.

**FIN**

## CORPUS

### Textos críticos de Ricardo Piglia

- (1990) *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo Veinte
- (1990a) *Diálogo Piglia-Saer*. Universidad Nacional del Litoral, Dirección de publicaciones.
- (1999): *Formas Breves*. Buenos Aires, Temas
- (1999b) “Borges: el arte de narrar” en *Cuadernos de reciénvenido*. San Pablo: Humanitas/FFLCH/USP.
- (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, F.C.E.
- (2004) “Narrativa argentina: la poética del divismo”. Entrevista en *Ñ – Revista de Cultura* N° 59. Buenos Aires, Clarín. (40-43).
- (2005): *El último lector*. Barcelona, Anagrama.
- (2007) *Teoría del complot*. Buenos Aires, Mate.
- (2009) “Ricardo Piglia – Juan José Saer. Conversaciones privadas”. En *Alambre. Comunicación, información, cultura*. N° 2, marzo de 2009.

### Textos críticos de Juan José Saer

- (1986) *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia.
- (1990) *Diálogo Piglia-Saer*. Universidad Nacional del Litoral, Dirección de publicaciones.
- (1999) *La narración- objeto*. Buenos Aires, Seix Barral
- (2004) *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2006) *Trabajos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2009) *El río sin orillas*. Buenos Aires, Seix Barral

---

Los textos narrativos y poéticos de ambos autores a los que se haga mención, se citarán por su título, y corresponden a las siguientes ediciones:

### Textos de Ricardo Piglia:

- *La ciudad ausente*. (1992) Buenos Aires, Sudamericana.
- *Nombre Falso*. (1997) Buenos Aires, Seix Barral.

- *Plata Quemada*. (1997) Buenos Aires, Planeta.
- *Respiración Artificial*. (1980) Buenos Aires, Pomaire.

### **Textos de Juan José Saer**

- *Cicatrices*. (1983) Buenos Aires, CEAL.
- *Cuentos completos (1957-2000)*. (2002) Buenos Aires, Seix Barral.
- *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*. (2008) Madrid, Visor.
- *El entonado*. (2006) Buenos Aires, Seix Barral.
- *El limonero real*. (1981) Buenos Aires, CEAL.
- *En la zona*. (2003) Buenos Aires, Seix Barral.
- *Glosa*. (2006) Buenos Aires, Seix Barral.
- *La grande*. (2005) Buenos Aires, Seix Barral.
- *La mayor*. (1982) Buenos Aires, CEAL.
- *Las nubes*. (2006) Buenos Aires, Seix Barral
- *La pesquisa*. (2003) Buenos Aires, Seix Barral.
- *Lo imborrable*. (1993) Buenos Aires, Alianza.
- *Nadie nada nunca*. (2000) Buenos Aires, Seix Barral.

-----

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **TEXTOS TEÓRICOS**

- Adorno, Th. (1982) “Lukács y el equívoco del realismo”, en *Polémica sobre el realismo*. Barcelona, Ed Buenos Aires. (39-91)  
(1983): *Teoría estética*. Buenos Aires, Orbis.  
(2003) *Notas sobre literatura*. Obra Completa, 11. Madrid, Akal.
- Angenot, M. -(1988) “Rhétorique du discours social ” en *Langue Francaise*. París, Larousse. (pp. 24-36)  
-(1992) “La historia en un corte sincrónico: literatura y discurso social”, en *Interdiscursividades. De hegemonías y*

*disidencias*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. (pp. 69-88)

- Auerbach, E. (1975) *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, F.C.E.
- Bajtin, M. (1989) “Épica y novela (Acerca de la metodología del análisis novelístico)”, en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus (449-486)
- Barthes, R.
  - (1982) “Introducción al análisis estructural de los relatos” en AA VV *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Buenos Aires (pp. 9-43)
  - (1991) *S/Z*. México, Siglo XXI.
  - (2002) “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós. (pp. 179-187)
  - (2005) *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI
- Benjamin, W.
  - (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus.
  - (1991) “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
  - (1994) “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*. Barcelona, Planeta-De Agostini. (167-173)
  - (2002) “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Ensayos*, Tomo II, Madrid, Editora Nacional. (107-154)
  - (2002-a) “El narrador” en *Ensayos*, Tomo I, Madrid, Editora Nacional. (69-106)
- Brecht, B (1973) *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península.
- Bürger, P. (1997) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península
- Cross E. (2002) “Sociología de la literatura” en AA.VV *Teoría literaria*. México, Siglo XXI.
- Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La marca.

- Deleuze G.-Guattari F. (1978) *Kafka. Por una literatura menor*. México, Era.  
(2002) *Mil Mesetas*. Valencia, Pretextos.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- Gadet F. y Pecheux, M. (1984) *La lengua de nunca acabar*. México, F.C.E.
- Goldmann, L. (1967) *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva
- Jakobson, R. (1982) “El realismo artístico”. En *Polémica sobre realismo*. Barcelona, Ed. Buenos Aires.
- Iser, W. (1989) “La realidad de la ficción” en *Estética de la Recepción*. Madrid, Visor. (pp. 165-195)
- Lukács, G. (1966) *Problemas del realismo*, México, FCE.  
(1971) *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.  
(1982) “Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?” en *Polémica sobre realismo*, Barcelona, Ed. Buenos Aires (9-37)  
(1984) “Los principios ideológicos del vanguardismo” en *Significación actual del realismo crítico*. México, Era (18-57)  
(1985) *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México, Grijalbo
- Mancuso H. (2005) *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michael M. Bachtin*. Buenos Aires, Paidós
- Pechëux, M. (1995) *Semântica e discurso. Uma crítica a afirmação do óbvio*. Campinas, Unicamp.
- Peirce, Ch. S. (1974) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Ransdell, J. (I): “La autosuficiencia del proceso de semiosis”. en *The meaning in things. Basic concepts of C. Peirce’s semiotic*. (Manuscrito, trad. Fernando Andacht)  
(II) “Los tres aspectos del interpretante” en *ibid.*
- Robbe-Grillet, A. (1965) *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral.
- Sarraute, N.. (1967) *La era del recelo*. Madrid, Guadarrama.

- Sklovsky, V. (1971) *Sobre la prosa literaria*. Barcelona, Planeta.  
(1987) “El arte como artificio” en Todorov, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI. (pp. 55-70)
- Voloshinov, V.N. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza.
- Zizek, S (2007) *El viraje de lo Real: Hegel, Nietzsche y Lacan*. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11543> – 15/06/2010

## TEXTOS CRÍTICOS

- Abrahams, T. (2004) “Aira y Piglia” en *Fricciones*. Buenos Aires, Sudamericana. (107-176).
- Aira, C. (2009) “El misterioso señor Aira” en ADN Cultura. 29 de noviembre de 2009. [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=1203745](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1203745).  
(2003) La prosopopeya (inédito) [http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz\\_part.php?id=237&sec=Ineditos](http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=237&sec=Ineditos) (12-08-07)
- Andacht, F. (2003) *El reality-show: una perspectiva analítica de la televisión*. Bogotá, Norma  
(2010) “No podríamos vivir un instante sin signos”. Entrevista de Maira Mora. en [http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?\\_nfpb=true&\\_pageLabel=not&url=46201](http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?_nfpb=true&_pageLabel=not&url=46201) (12 de septiembre de 2010)
- Arce, R. (...). “Juan José Saer: la genealogía del relato”. [http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spas\\_tormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Arce.pdf](http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/Members/spas_tormerlo/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Arce.pdf) (25 de mayo de 2010)
- Arán, P. (2003): “Voces y fantasmas en la narrativa argentina”. En *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba, Epoké. (113-168)
- Astutti, A. (1999): “Juan José Saer: ‘La barrera de la identidad’ ” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 7. Rosario,



Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R. (112-127).

- Berg, E.H. (2002): *Poéticas en suspenso*. Buenos Aires, Biblos.
- Bratosevich, N (1997) *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires, Atuel.
- Camblong, A (2003) “Fogwill: teoría del realismo atorrante”. Buenos Aires, Ponencia IV Congreso Internacional de Semiòtica. (Inédito)
- Carrión, J. (comp.) (2008) *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona, Candaya
- Coetzee, J.M. “Las maravillas de Walter Benjamin”. <http://www.revista-raices.com/semanas/marcosem.htm> 21 de agosto de 2005
- Cohen, M. (2003) *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Buenos Aires, Norma.
- Contreras, S.
  - (2001) “César Aira: relato y supervivencia” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 9. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R. (119-133).
  - (2002) *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo
  - (2006) *Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea*. [www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf) 5 de octubre de 2007
- Corbatta, J.
  - (1991) “En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer” en *Revista Iberoamericana*, Volumen LVII, N° 155-156. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. (557-568)
  - (1995) *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*. Buenos Aires, Corregidor.
  - (2005) *Juan Jose Saer: Arte Poética y Práctica Literaria*. Buenos Aires, Corregidor.
- Dalmaroni, L. “La vuelta incompleta (una pintura)” en [http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/dalmaroni\\_saer.htm](http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/dalmaroni_saer.htm), consulta:21 de mayo de 2010
- Dalmaroni L, Merbilhaá M (2000) “‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”. En *Historia*

*crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida.* Tomo 11. Buenos Aires: Emecé. (321-343)

- Delgado, S. (2006) “El personaje y su sombra. Realismos y desrealismos en el escritor argentino actual” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Nº 12. Rosario, Facultad de Delgado, S.
- Díaz, V. (2006) “Benjamin, Bataille y las formas de la contemporaneidad” en Kozak C. (comp) *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario, Beatriz Viterbo. (63-90)
- Flisek, A.B. (2010) “Juan José Saer y el relato de la memoria” [www.barcelonareview.com](http://www.barcelonareview.com), en [www.elortiba.org/saer.html](http://www.elortiba.org/saer.html). 10/06/2010
- Foffani, E.-Mancini, A. (2000) "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje". En: *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida.* Tomo 11. Buenos Aires: Emecé (261-291).
- Garramuño, F. (2005) “Los restos de lo real”. En *Lecturas de Juan José Saer: una celebración de 'la zona'*. Mesa realizada en el Auditorio del Malba. Viernes 9 de septiembre de 2005. En [www.Udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS DE JUAN JOSÉ SAER.PDF](http://www.Udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS%20DE%20JUAN%20JOS%C3%89%20SAER.PDF)
- Giordano, A. -(1991) *Modos del ensayo*. Rosario, Beatriz Viterbo  
(1992) *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario, Beatriz Viterbo.  
-(2005) “Las perplejidades de un lector modelo. Ensayo y ficción en Ricardo Piglia” en *Orbis Tertius* Nº11. La Plata, Centro de Estudios de teoría y crítica literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (49-56)
- Gramuglio T. (1986) “El lugar de Juan José Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia. (pp. 261-299)

- (2002) “El imperio realista”, en Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires, Emecé.
- Guéguen, L. (2007) “Argentino de mate y asado”. Entrevista en revista *ADN*. Año 1 - N° 18. Sábado 8 de diciembre de 2007. Buenos Aires, La Nación. (6-8)
- Infranca, A. (2005) *Lukács y Bloch: Utopía e historia, frente a frente*. [http://www.lainsignia.org/2005/enero/cul\\_015.htm](http://www.lainsignia.org/2005/enero/cul_015.htm). 11 diciembre 2005
- Kohan, M. (2000) “Historia y literatura: la verdad de la narración” en Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. V.11 La narración gana la partida*. Buenos aires, Emecé (245-260)

(2006) “Significación actual del realismo críptico”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 12. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R. (24-35)
- Martínez-Richter, M. (1997): *La caja de la escritura*. Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- Mattoni, S. (2003): “César Aira: una introducción”. En *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba, Epoké. (193-220)
- Mesa Gancedo, D. (coord) (2006) *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla, Universidad de Sevilla
- Montaldo, G. (1998) “Borges, Aira y la literatura para multitudes” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 6. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R. (7-17)
- Oubiña, D. (2005) “La extenuación (Experiencia minúscula del presente en Juan José Saer)”. En *Lecturas de Juan José Saer: una celebración de ‘la zona’*. Mesa realizada en el Auditorio del Malba. Viernes 9 de septiembre de 2005. En [www.Udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS DE JUAN JOSÉ SAER.PDF](http://www.Udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS DE JUAN JOSÉ SAER.PDF).
- Pereira, M.A. (2001) *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires, Corregidor.

- Premat, J.
  - (2002) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo.
  - (2005) “Saer, tiempo suspendido”. En *Lecturas de Juan José Saer: una celebración de ‘la zona’*. Mesa realizada en el Auditorio del Malba. Viernes 9 de septiembre de 2005. En [www.Udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS DE JUAN JOSÉ SAER.PDF](http://www.Udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT38-LECTURAS DE JUAN JOSÉ SAER.PDF).
  - (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, FCE
- Sarlo, B.
  - (2005) “Saer, un original” en *Orbis Tertius* N°11. La Plata, Centro de Estudios de teoría y crítica literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (23-27)
  - (2007) *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Speranza, G.
  - (2001) “Autobiografía, Crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 9. Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R. (90-103)
  - (2006) *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires, Anagrama
- Tabarovsky, D.
  - (2004) *Literatura de izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo
  - (2005) Entrevista en *El ciudadano* - Rosario – 17-05- 2005. (<http://archivo-elciudadano.com.ar/17-05-2005/cultura/fraterna.php>)
- Villoro, J.
  - (2008) “La víctima salvada” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 37. Madrid, Universidad Complutense (83-89)
- Waisman, R.
  - (2005) *De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletrasv09/waisman>. (29/10/05)