



JUAN JOSÉ SAER  
La construcción de una poética propia

Mila Cañón  
Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

---

la voluntad de construir una obra  
personal, un discurso  
único, retomado sin cesar para ser  
enriquecido, afinado,

individualizado en cuanto al estilo.  
Juan José Saer

Cuando se lee la producción de Juan José Saer, no importa si volvemos sobre *Cicatrices*, sus primeros cuentos, *La ocasión* o *La pesquisa*, hallamos indefectiblemente "permanencias" y "pertenencias" que definen una poética singular. No importa el recorrido de lecturas, no importa una cronología impuesta por las sucesivas ediciones, tampoco cuál es el corpus seleccionado o si es todo lo publicado; cuando se leen textos de Saer es imposible no pensar en el intertexto infinito que alguna vez Barthes definió, como no se puede obviar la definición de una poética a través de los propios mecanismos de producción textual. En este artículo se pretenden revisar algunas marcas textuales que hacen de su producción un proyecto de escritura singular.

Estas permanencias se generan a partir de las transformaciones que cada texto ofrece. Desde los primeros cuentos, "Fresco de Mano" (1965), "Sombras sobre vidrio esmerilado" (1966), o "Algo se aproxima" (1960)<sup>1</sup> al que Saer define como su producción inaugural, se puede reconocer una textura en la que huellas similares fundan una historia de escritura a partir de las diferencias que cada discurso presenta. La primera producción de Juan José Saer responde a una narrativa breve en la que fundamentalmente se evidencia la tensión en la representación entre el efecto de realismo (dado por la reunión de amigos, la descripción y la referencia al contexto geográfico, e histórico, la jerarquización de lo cotidiano...) y la intención de escenificar el acto de escribir en la escritura misma (como contrapartida de ...), acompañada por múltiples mecanismos que en germen fluirán en el resto de sus textos.

Novelas como *El limonero real* (1981) o *Cicatrices* (1994) problematizan la representación del sujeto, pero en especial, subvierten el canon de lo narrativo desde la construcción de la novela (Saer 1994). *La ocasión* (1988) y *El entonado* (1992) provocan, parcialmente, un corte en la producción, no jerarquizan la autorreferencia tan marcada en otros textos, instauran estrategias discursivas diversas con el fin de reponer un referente identificable por el lector, y de todos modos, aunque logren un efecto de ruptura, en ellas permanecen los mecanismos esenciales que justifican la idea de proyecto de escritura del autor. Producciones como *La pesquisa* (1994) o *Las nubes* (1997) proponen un viraje, una transformación centrada en el tema de la búsqueda y de la narración como inflexión del lenguaje aunque no se abandonan las "permanencias" que Saer elige mantener en su cuerpo textual.

Los textos juegan a representar realidades disímiles, en unos aparecen reglas de conformación que desaparecen en otros; a su vez hay temáticas que sólo se leerán en una ocasión. La preocupación por el lenguaje, la reflexión sobre el mismo y la literatura, la zona/ el cerco/ los límites, la reunión de amigos, la descripción y el detalle, surgen una y otra vez. El sistema de representación juega a perderse y a encontrarse en cada texto jerarquizando

las estrategias que permiten leer el intertexto como la operatoria que elige el autor para generar su poética.

Las relaciones intertextuales de cada texto hacia el universo intertextual infinito, o entre los discursos es un modo de ver esta estrategia, pero si hablamos de autor y de sus “libros” vinculados desde distintos puntos de vista, no podemos dejar de pensar en la intencionalidad que marca el intertexto, entre-textos, porque lo que define esta singularidad es el tejido que parece enmarañar la producción de Juan José Saer.

La noción de intertexto es básica, entonces, desde las relaciones más ingenuas a partir de una primera lectura, hasta las conexiones que surgen entre personajes, lugares y zonas, u otras respecto de los sistemas de representación que construyen los textos y sus mecanismos; emergen, por supuesto, las referidas a otros autores, otras lecturas que de algún modo sugieren la tradición del autor, sus gustos lectores, sus guiños al lector. En relación con esta postura barthesiana de la textualidad, al igual que la de Derrida<sup>2</sup>, se está hablando en contra de un “origen” o de la “originalidad” de los textos en tanto productos de un sujeto imbuido de otros textos, otras lecturas, su vida, y sus experiencias... Este tipo de función intertextual es propia de todo el que escribe. Más precisamente, en cambio, las formas de producir el intertexto de modo intencional en el corpus de Juan José Saer, la operatoria particular que de modo privilegiado e intencional se articula en la maraña de sus textos remite a una concepción de la literatura, de la escritura, a un modo de posicionarse en el campo literario y cultural.

Como dicen Amar Sánchez, Stern y Zubieta en la *Historia de la Literatura argentina*, muy esquemáticamente, llegaban los años '60 y el panorama literario se definía por dos corrientes marcadas, una de temática nacional, orientada hacia el contexto, y la otra llevaba a cabo , “un cuidadoso trabajo formal, que instauro dentro de la ficción un espacio teórico permanente ocupado por la reflexión que ejercen los textos sobre las condiciones de producción de su escritura, sobre el lenguaje que recortan...” (649-659) Saer se incluye de este modo, en la corriente que preocupada por una literatura que se busca en sí misma y no en el contexto, ocupa un lugar “otro”, desde la “zona”: la provincia de Santa Fe, Colastiné, el Litoral argentino, él produce su literatura sin posicionarse en el centro; Hugo Gola, José Luis Vittori, más tarde Juan L. Ortiz, constituyen el grupo de intelectuales con los que Saer se relaciona en forma particular, él se auto-excluye en su región, que luego se va a convertir metafóricamente en la *zona* de su escritura y viceversa, sin producir, por supuesto, una literatura “regionalista”<sup>3</sup>, ya que sigue manteniendo un proyecto de escritura cuando por distintas razones, emigra a Francia, donde reside actualmente.

Para pensar estas elecciones propias del escritor, es interesante revisar algunos de sus puntos de vista como crítico, luego, “ creo que un escritor en nuestra sociedad, sea cual fuere su nacionalidad, debe negarse a representar, como escritor, cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos, aun cuando eso lo condene a la marginalidad y a la oscuridad. Todo escritor debe fundar su propia estética -los dogmas y las

determinaciones previas deben ser excluidos de su visión de mundo. El escritor debe ser, según palabras de Musil, *un hombre sin atributos* (Saer: 1997, 275)

La original postura de Saer se extiende a su concepto de lo nacional, o al exilio mismo, que no debe ser la característica de la literatura de un escritor - por eso no podría o debería haber escritores del exilio para él-, sino que cada escritor debe fundar su proyecto de escritura dejando de lado lo nacional y construyendo una literatura que, aunque sí reflexiva, no se base en el “compromiso” con el contexto y los avatares históricos.

Estas conclusiones pueden justificar, en cierta forma, su auto-exclusión y la revalorización de la “zona” como metáfora de su postura en el campo literario y de la escritura como lugar de autorreferencia sobre la/ su literatura. Las preocupaciones intermitentes del autor evidencian sus elecciones en las que se observan sus permanencias y pertenencias textuales. Especialmente en su libro, *El concepto de ficción* (1997), que es una compilación de textos - como los llama simplemente el mismo autor-, emerge la reflexión sobre diversos temas: la literatura nacional/ extranjera, Borges, Sarmiento, tradiciones de lectura, novela / narración, la escritura y lo nacional, el exilio, el *nouveau roman*... que en forma reiterada parecen asaltar a lo largo del tiempo - treinta y un años-, el pensamiento de Saer y que de diversos modos se representan en su producción. La misma Beatriz Sarlo, a la que dedica este libro, dice de su amigo: “Hombre de provincia, vive en París con la distancia fría y poco encandilada de quien no está dispuesto a comprar ninguno de los abalorios que se ofrecen en el mercado cultural. Ni siquiera dispuesto a participar en transacciones menores cuando se trata de su propia obra. La literatura en televisión le parece una pesadilla donde se abstiene de figurar como personaje. Quiere que lo lean, pero no es capaz de buscar admiración en el cultivo de una carrera literaria que le exigiría una constancia que sólo emplea para la literatura” (Sarlo, 1994, 145)

## **El espacio hecho letra**

Quema la mirada. Hablando de la  
ciudad, decía: me  
gusta imaginármelos. Yo escribiría la  
historia de una  
ciudad. No de un país, ni de una  
provincia:  
de una región a lo sumo.  
J.J. Saer. “Algo se aproxima”.

La cuestión del espacio -textual, metafórico, geográfico-, como una línea continua que evidencia la resistencia a abandonar un lugar y concentrar sus

historias en una determinada geografía es una de las estrategias intertextuales que recorren su proyecto poético y exaltan su individualidad literaria.

Esto constituye, también, su "zona poética" - multiplicada en otras formas de textualizar espacios demarcados o tematizar acerca de la región, los límites y fronteras -, y genera una identidad textual con marcas recurrentes en su escritura de modo tal, que no sólo es representar un referente acotado, sino delinear un proyecto personal que dota a su producción de cohesión y estilo particulares, ubicándolo en forma exclusiva en un espacio literario creado por él mismo.

El trabajo sobre este tema obliga a la búsqueda de un referente con nombre propio cuando el espacio geográfico y/o un determinado paisaje emergen recortados y marcados. Es cuando se privilegia el procedimiento descriptivo mediante los recorridos exactos de la ciudad de Santa Fe, planificados cual un mapa, o el largo viaje por el río en *La Pesquisa*, por ejemplo. Este núcleo temático es recurrente en la producción saeriana y concurre en diversas líneas de significación como la relación texto - contexto, el lugar de enunciación del autor y sus elecciones, y también, la relación entre el discurso descriptivo / discurso narrativo o las huellas dejadas por el "nouveau roman" en parte de la producción de Saer.

Es así como la representación de la zona concentrando las historias en un determinado lugar geográfico, que en forma reincidente es la ciudad de Santa Fe, las cercanías o Colastiné, se plantea desde la mirada, desde la percepción y la elección de la descripción como la operatoria que constituye las imágenes del lugar; pero también es este procedimiento el que se reitera, una y otra vez, resignificando la repetición para retrasar la narración, para negar una propiedad fundamental del relato que es el movimiento, con el fin de *fixar* la atención en la escritura, en los mecanismos de constitución de la misma.

La descripción y el discurso poético quiebran la narración y se cruzan hasta perderse en la indiferenciación discursiva. Si en la narrativa breve de los inicios, la poesía<sup>4</sup> en forma incipiente penetraba en los cuentos más bien como un corte en el discurso narrativo, en forma de cruces discursivos, luego se evidencia la juntura de los dos: narrar-describir se constituyen en la trama como un tejido.

Entonces, a través de la mirada se construyen imágenes en general visuales que demuestran cierta perspectiva del acto perceptual y de su modo de representación; hay un yo que "ve" permanentemente, hay una intención marcada de configurar espacios geográficos - para producir el efecto de lo real-, o zonas imaginarias. Estos espacios están determinados por ciertas características o elementos que reaparecen en forma persistente en los cuentos y las novelas, como la niebla, la imposibilidad de ver, pero también la necesidad de ver, y de ver lo mismo de otros modos, lo que se lee como una estrategia de contraposición que releva la acción de la mirada.

El frío lo adormecía o, mejor, parecía poner una distancia cada vez más grande entre él y las cosas. De un modo gradual, la ciudad desierta, empezó a parecerse a la de su sueño. La densidad de la nieve estrechaba el círculo visible, y los restos de la ciudad que flotaban a su alrededor parecían emerger de una bruma grisácea y espesa que se confundía con lo negro. ( Saer, 1994, 92)

Respecto de este tema, Graciela Montaldo dedica un apartado a la percepción en *El limonero real* en el que dice:” La percepción tiene una forma básica y definitoria de operar con lo real que consiste en la fragmentación de aquello que los sentidos registran, razón por la cual toda narración de la percepción es imperfecta, susceptible de ser corregida, para incorporar o expulsar fragmentos. Resulta inevitable entonces, volver a narrar/describir lo que ya ha sido escrito, retomando indefinidamente los materiales percibidos...” (Montaldo, 1986, 44)

En *Cicatrices* surge la manía de precisar y repetir los recorridos de los personajes, en auto o caminando y a su vez , o irónicamente, no nombrar la zona, la ciudad. Entonces, hay una persistencia en la demarcación de los recorridos, en retomar los materiales y reorganizarlos en la escritura, pero no se desea, no se elige decir el nombre propio de la ciudad; este juego entre el lugar construido y el nombre propio es una de las permanencias en la producción de Saer que marca la correspondencia entre ocultar y mostrar la región, su zona.

Gorilas impacientes y callados esperan en los refugios de las paradas de los colectivos. Puedo verlos a través del cristal delantero, y más borrosamente, por los vidrios laterales empañados<sup>5</sup> por la llovizna. Sigo por la avenida aproximadamente unas veinte cuadras; paso sucesivamente por delante del cine Avenida, después el frente del mercado de Abasto, más tarde los jardines del Regimiento, y por último llego otra vez a la Avenida del Sur...(177)

A través de la repetición - que no es tal en el sentido literal del término, es reconstrucción y resemantización constantes -, aparecen y reaparecen escenas como la del asesinato en *Cicatrices*, pero también imágenes, situaciones o lugares conformando un intertexto muy elaborado - que por otra parte, nos hace recordar a Borges. Se repiten descripciones o se reitera un lugar común que remite a diversos estratos de la representación, pero especialmente, a la intencionalidad de demarcar una región que va desde lo simple de las imágenes descriptivas en los textos para reconstruir un espacio geográfico determinado en cada ficción literaria, a la evidente demarcación de un espacio literario en la maraña cultural de la literatura argentina. Es a través de la construcción de esta poética particular que el tema de la zona, la región y el modo de configurarla ocupan un espacio preponderante y significativo en el sistema de representación de muchos de los textos de Saer. Desde esta zona, en la reunión de amigos, es una constante que los personajes problematizan la literatura en su propia escritura literaria; se incluye, entonces, en la representación textual la literatura como referente interno; de este modo, la escritura y la lectura, que son actividades que

realizan los personajes, se convierten en ejes de discusión entre los personajes/amigos, en la consabida reunión de amigos saeriana<sup>6</sup>, que plantea la relación entre lo cotidiano y la reflexión teórica. En este sentido, si por un lado - en *Cicatrices* -, las mujeres cocinan “un potaje de arvejas”, luego la charla - entre Tomatis, Barco, Ángel...- versa sobre la visión de Shakespeare y su *Otelo* y la concepción del celoso. Entonces, hay mucho alcohol, poca comida, y mucha literatura.

Por otra parte, el mismo Tomatis<sup>7</sup>, que navega por los textos reapareciendo cuando el lector menos se lo espera, también comenta con Sergio Escalante sus ensayos acerca de los héroes de historieta y otros temas como “ El profesor Nietzsche y Clark Kent”, “El realismo mágico y Lee Falk” o “ Tarzán de los monos: una teoría del buen salvaje”. Es inevitable aquí remitir al contexto de enunciación de Saer para leer la parodia en los títulos, que por cierto ironizan acerca del “boom” latinoamericano o de los consabidos estudios sobre historietas que invadieron los '60 y los '70.

Los personajes leen literatura, algunos escriben, practican el comentario, es cuando la oralidad de los personajes supera el tono descriptivo y el ritmo relajado y quieto de las narraciones donde todo pasa despacio. Esta preocupación nos lleva a pensar en la significación de la palabra, en el/los sentido/s que produce a un mismo tiempo jugar con la palabra en la representación y tematizar ,desde diversos frentes - literatura, traducción, juegos lingüísticos, escritura, lectura, ensayos... - la cuestión de la palabra. En este doble movimiento es que se observa ese pliegue sobre sí de la escritura, donde es imposible no pensar en una literatura que *se* piensa y se autodescribe, exponiendo los mecanismos de construcción y evidenciando su capacidad autorreferencial.

Por variadas razones se aleja la idea de una literatura regionalista en Saer- ya que desde el principio, a pesar de que la crítica signó su narrativa breve con esa etiqueta, las huellas de un proyecto amplio y universal a un tiempo estaban presentes-, sino de una literatura que erige la zona, elige representarla para lograr la diferencia. Concentrado en una zona, el escritor produce una literatura que no es regionalista, por un lado demuestra sus elecciones de lectura a través de un vasto intertexto, por otro, define su poética en relación con sus ideas de escritor, de literatura, de nación -como argumenta en su texto *El concepto de ficción* (1997) -, y de este modo, funda, también, su espacio de circulación y producción separado de las leyes hegemónicas , con su particular modo de ver las cosas y figurarse como diferente. Como diría Piglia en su artículo "El tenso músculo de la memoria":

Las ficciones actuales se sitúan más allá de las fronteras, en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es el lugar mismo de la literatura pero a la vez se localizan con precisión en un espacio claramente definido. El Dublín de Joyce, el Piamonte de Pavese, el Salzburgo de Bernhard, la provincia de Santa Fe en Saer. El artista resiste en su zona; establece un vínculo directo entre su región y la cultura mundial.

Otra de las cuestiones respecto de este tema se relaciona con ciertas elecciones respecto de la cadena significativa: mirada/ percepción/ contemplación, se conjugan con límite / zona / frontera (¿vidrio esmerilado?) que remiten a la imposibilidad de ver, a la zona nuevamente, a la imposibilidad de saber y construir el sentido total, que por cierto, erigió el “realismo”, y del que Saer descrea al elegir la fragmentación y la ruptura en la representación.

En *El entonado* (1992) se determina el límite imaginario entre el extranjero y los indios:

Era como si deambuláramos por dos mundos diferentes como si nuestros caminos no pudiesen, cualquiera fuese nuestro itinerario, cruzarse, como si paredes de vidrio nos separaran (61)

pero en *La ocasión* (1988) más concretamente el extranjero debe cavar zanjás para apropiarse de su terreno, su zona, debe poner el límite para crear su lugar, su espacio:

Los criollos no quieren cavar; piensan que es un trabajo deshonroso. Y la única forma que tienen éstos - con esa palabra y con un movimiento vago de la cabeza el Español designa a todo el país- de fijar límites en la llanura a la propiedad, al ganado y a los indios, es cavar zanjás (92)

El viaje que es la condición de posibilidad de estas dos novelas plantea desde el inicio la escisión de dos espacios que problematizan subversivamente las historias: España- América; el viaje como modo de configurar otra realidad en/por el lenguaje y de establecer diferencias; el viaje como brecha, ruptura, como pasaje también. En los dos textos hay una marcada intención de acercar el tiempo de la historia al tiempo de lectura, ya sea a través de la narración en presente, o en el caso de *El entonado*, al intercalar el presente de la escritura con rotundos “ahora” que producen en el lector un “efecto de realidad” que no se asimila con otros novelas de Saer, aunque sí, con algunos de sus primeros cuentos, pareciera - para volver sobre las líneas intertextuales - que hay rasgos que se retoman de “Algo se aproxima” e incluso de “Sombras sobre...” tanto por el “efecto de lo real” como por el trabajo con el recuerdo.

Es evidente que las elecciones en cuanto a la representación, si bien no son “realistas” - como en muchos casos y en un principio, la crítica tildó a algunos textos breves de J.J. Saer -, contribuyen en la creación de “la ilusión referencial” en especial estrategias tales como la descripción y el detalle - para hablar en términos de R. Barthes (1987) -, al igual que la actualización temporal. Sea la América del descubrimiento y la conquista, cerca del imponente río, o el Litoral reiterado de la inmigración del fin del siglo XIX, en estas novelas emerge un referente identificable no sólo geográfica sino históricamente.



Si la condición de posibilidad de estas novelas es el viaje, es la construcción de un lugar lo que ocupa el espacio de la representación; lugar, región, zona, y como telón de fondo la partición América/Europa. A partir de esta cuestión podemos relevar la estrategia afuera/adentro que aunque plantea sucesivas dicotomías sugiere líneas de significación; ¿afuera de dónde? ¿adentro de qué?

Ver todo como se ve una película, acostumbrar al ojo y construir las imágenes, ése es el estar afuera del entenado; cuando lo capturan y lo trasladan, "...todos los que acompañaban al capitán, salvo yo, yacían en tierra inmóviles, atravesados..." él, el viajero, era señalado como lo diferente: *def-ghi, def-ghi...* cuando se suceden los días y los años, y los rituales de antropofagia, sigue estando el vidrio, persiste el límite, la frontera. Desde adentro de la escritura, el entenado logra exorcizar su pasado,. Bianco, en cambio, penetra el espacio, se apropia de la llanura porque desea un lugar. Aunque permanecen ciertos inidicios de extranjería, él conquista el mundo nuevo.

### **"...paseando la mirada..."**

En la producción del escritor santafesino persisten, entonces, mecanismos en la narración tales como la fragmentación temporal, la repetición o los juegos con el recuerdo, y la dupla discurso narrativo/discurso poético . Observamos de este modo cómo se extienden los tentáculos de la red intertextual que marca sus textos, más allá de la reiterada notación de personajes y paisaje, de los cuales Saer elige fijar, a veces unos u otro. *Fijar* constituye una impronta para determinar una de las intenciones más marcadas en el proyecto de escritura saeriano, por un lado, la descripción, las imágenes que evidencian un trabajo o una jerarquización de la actividad perceptual, por el otro, la reflexión acerca de ello en los textos que profundiza el "espacio" de la duda, la relación ser/parecer, y la imposibilidad - obvia-, de no producir/encontrar el sentido definitivo, o el tono nostálgico de no poseer la verdad, el todo, sino una parte, una versión.

Los personajes viven el acto perceptivo en sus fases de tal modo que parecen querer describirlo, y en esa acción, se establece la duda, la relación ser/parecer - que se observa en el uso del "como si", el "parece"... Así, el entenado, ante lo nuevo se pregunta si es lo real, y la descripción es el mecanismo que legitima lo visto, el haber estado allí que hace al texto verosímil:

Todos estaban ahí, y eran aparentemente, reales, los asadores tranquilos [...] la tierra arenosa, los árboles a los que ninguna brisa sacudía, y de los que pájaros, con vuelos inmotivados y súbitos, entraban y salían, el cielo azul, sin una sola nube, el gran río, que cabrilleaba...(43)

La experiencia, el acto de “contemplar”, traen aparejadas las impresiones sensibles, el capitán contempla, el def-ghi, Bianco, “ven”, “observan”, Adelina Flores mira, el detective - en *La pesquisa*- encerrado, desde su oficina , ve la zona de los asesinatos, a través del consabido vidrio/frontera; esas sensaciones que construyen la percepción, son una elección permanente de Saer, que configura de este modo los personajes para aunarlos a la naturaleza, para fijar el paisaje en la imagen y en el discurso descriptivo producto de estas percepciones.

La noche llega rápido. Morvan lo sabía [...] desde el tercer piso del despacho especial en el bulevar Voltaire, escrutaba con inquietud las primeras señales de la noche a través de los vidrios helados de la ventana. (Saer, 1984, 9)

Estas dualidades que separan zonas nos llevan al concepto de frontera una y otra vez; zanjas, alambre, piel, vidrio, o círculo, se reitera una estrategia de representación en Saer que nos permite leer ineludiblemente la elección de marcar zonas, configurar espacios que remitan en el programa del autor, a un modo de pensar su escritura y la literatura.

En *La pesquisa*, Saer reafirma su proyecto poético a través de la construcción del relato policial enmarcado; incluir/ producir/ crear un relato dentro de otro desde la palabra, desde la construcción de un espacio de escucha, como si fuera una escena, ya de por sí es un modo de legitimar el hecho literario desde la escritura; repitiendo el mismo ejercicio de crear en los textos una zona cuyo marco - el de los amigos, Santa Fe, cerveza y calor - , sí es conocido para el lector y recursivamente crea otro marco/ zona respecto de su producción.

Las decisiones de Saer una y otra vez generan la reflexión sobre la lengua, el trabajo intenso con los elementos narrativos; es inevitable leer las marcas, las cicatrices de sus elecciones , ya que son parte de su modo de producir “una literatura sin atributos” (Saer, 1997,275) que funda su propia poética, sin determinaciones a priori, componiendo paso a paso una melodía que responde sin discusión al mismo compositor.

Otra tema que surge a partir del viaje por el río, de los recuerdos, del pasado, es el lugar de la zona natal, que se representa en diversos niveles de *La pesquisa*. La zona es tanto el Paraná reiterado de Saer, como la ciudad, el campo - tan contrapuestos en *La ocasión*-, son los recuerdos, es París, o el relato policial que narra Pichón Garay, es el trayecto de Ernesto en *Cicatrices*; esta estrategia también plantea el tema de la frontera, del límite, en relación con lo que se puede o no se llega a ver y saber . Estas modos de representación remiten a la reflexión acerca de qué concepción de zona subyace. Luego de terminar el recorrido por el río, a Pichón

su lugar natal no le ha producido ninguna emoción: porque ahora es al fin adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se ha nacido, sino en un lugar más

grande, más neutro, ni amigo ni enemigo, desconocido, al que nadie podría llamar suyo y que no estimula el afecto sino la extrañeza... (78)

Se manifiesta aquí la concepción saeriana respecto de la nación y la infancia. Ésta última se articula como un lugar privado y pasado- otra zona-, en el que sí se vive la patria; pero más tarde los límites se desdibujan, es cuando el escritor, el sujeto pierde las sujeciones para producir una literatura sin ataduras...

\*\*\*

Zona, mirada, impresiones, sensaciones, círculos, recorridos, nitidez, penumbra, lluvia aluden a la percepción como telón de fondo y a la elección de la descripción en la escritura, como forma de dar cuenta del acto perceptual por sobre la necesidad de explotar la dinámica del relato; ver, poder ver y encontrar obstáculos /fronteras , - al igual que en *Sombras sobre vidrio esmerilado* o *Fresco de mano*, dos de sus cuentos -, se relacionan también con la mirada y la descripción y tienden un puente hacia las marcas que el “Nouveau Roman” ha dejado en su escritura, muchas de las cuales aparecen, más arriba, en las distintas estrategias relevadas

En este momento puedo ver cómo Leopoldo, imprimiendo un movimiento circular en su mano, se llena la cara de espuma con la brocha. Lo hace rápidamente; ahora baja el brazo y la sombra de su cara, sobre el vidrio esmerilado que refleja también la luz confusa del interior del cuarto de baño, 21.(Sombras...)

Los postulados del NR privilegian la ruptura de un tiempo cronológico en la narrativa, la exaltación de la escritura y la representación; la mirada es entonces más que un mero procedimiento descriptivo en las novelas que se producen desde los franceses años '50. Aunque se trate más de representar que de significar , Saer no evade la significación que toda narración conlleva, sino que en sus textos se piensan o relevan otros mecanismos que hacen que la novela se muestre y muestre sus modos de construcción, más allá de los psicologismos, de los referentes o espejos posibles. Algunas de las características del Nouveau Roman surgen en forma intertextual en la producción de Juan José Saer; la pregunta sería por qué, ya que él mismo señala ciertos errores del NR, no de las novelas producidas bajo esa etiqueta, sino de algunos de sus postulados y dogmatismo teórico. Rechaza la antirrepresentación ya que considera la dimensión representativa como inherente al lenguaje, pero, a su vez, muchos de los mecanismos de la anti-novela están presentes en sus textos, así, por ejemplo: “ Los materiales para el relato están ahí, pero el relato no empezará nunca, o empezará para negarse en seguida: escenas repetidas, variaciones infinitesimales, frase remolinos, movimientos de vaivén, juegos de espejos laberínticos, otros tantos [...] que permiten al novelista dar la ilusión de un progreso en la inmovilidad”, son propuestos por Pingaud (1968) y se pueden leer en las novelas de Saer.

Como explica María Teresa Gramuglio: “el objetivismo era para la narrativa de los años 50-60, un elemento activo en el horizonte de lecturas; formaba parte de esa red discursiva en el interior de la cual se escriben los nuevos textos, y ofrecía, en la apelación de la mirada y cierta visualidad cinematográfica, en el registro de la percepción, en el énfasis descriptivo y en el recurso de la repetición, un núcleo de procedimientos que funcionaron productivamente en la narrativa de Saer, aunque su proyecto sea diferente” (1986)

Entonces, ¿hay copia, es influencia de lectura, adhesión a unos dogmas?, no parece, el mismo Saer afirma: “La elección, o las elecciones sucesivas, mejor, de los distintos pasos de construcción de una obra literaria son el resultado de un conflicto dialéctico entre preferencias inconcientes e imperativos prácticos propios de la escritura. Lo sorprendente en la obra de arte es que esas preferencias inconcientes y puramente individuales del autor se transforman en objetos sociales, no solamente inteligibles, sino más ultrainteligibles, en la medida que permiten como radiaciones continuas y siempre renovadas de sentidos a través de las generaciones, de las culturas y de las civilizaciones.” (Gramuglio, 1986, )

### **Permanencias y pertenencias**

La producción de Juan José Saer es de una inagotable variabilidad, son sus permanencias, sus elecciones de siempre las que dotan a su proyecto de cohesión e identidad.

En el marco de sus elecciones permanentes, fundamentalmente, hay tres que permiten decir que el proyecto existe. En primer lugar, la configuración y el anclaje en la escritura de los distintos *sujetos* del enunciado, que aunque diferentes responden a una misma perspectiva: la de la imposibilidad de concebir un sujeto monológico - para usar palabras de M. Bajtin-, y la determinación de su fragmentación. Esto se produce a través del problema del “doble” en su escisión y/o extrañamiento, las voces, la ficcionalización del cronista... con el fin de dar cuenta en cualquiera de los casos no de una identificación con el autor, sino del gesto narrativo imbuido, como siempre, de la red intersubjetiva de voces y discursos que se trenzan para decir las historias y configurar cada texto y las relaciones intertextuales posibles. Es en el diseño pormenorizado de los sujetos del enunciado que se reafirma su presencia a pesar de ciertos axiomas del "Nouveau Roman", así " se ve entonces que semejante "objetivismo" no prescinde de una subjetividad sino que la supone, es obra de un observador cargado de angustia y de extrañamiento. El resultado es una escritura que moviliza intensos y extensos tramos descriptivos que ponen en suspenso o debilitan la acción como sucesión de secuencias dirigida hacia un fin." ( Pezzolano, 2000, 145)

En segundo lugar, si bien muchos de sus textos intentan lograr el efecto de realismo, e incluso la tradición crítica<sup>8</sup> a veces lo ha tildado de “realista” o “regionalista” en sus primeras narraciones breves, la producción de Saer se

encuentra envuelta en una “actitud” *autorreferencial* que reflexiona en forma explícita o a través de su estructuración , principalmente, sobre sí misma. Es en esta autorreflexión que se plantean la paradoja de la complejidad de lo real y las trampas de la representación, que el mismo Saer enuncia así:

La representación, es decir la re- presentación. La presentación segunda, o nueva, si se quiere, de algo que estaba en el lenguaje, o sea en el mundo. Mundo y lenguaje son una y la misma cosa, no por mutua sustitución, según la absurda polémica del realismo, sino por empastamiento. El lenguaje es parte del mundo y el mundo es parte del lenguaje, dentro y fuera de ambos, ambos y al mismo tiempo. (1997, 187)

pero a su vez la escritura “está”<sup>9</sup> y es allí donde se erige la contradicción de un proyecto escriturario que resiste la realidad mediante la escritura y viceversa; por eso, también, un semema que atraviesa este corpus y su producción también es *la búsqueda*.

Por último, la estrategia del *intertexto* es el soporte del proyecto autoral, por una parte, hay paisajes o personajes que se reiteran y resemantizan en cada texto, por otra, hay un modo de pensar la escritura y su proyecto como estrategia intertextual; es decir que la escritura de Saer reenvía permanentemente a ciertos mecanismos de representación, ciertas elecciones de escritura que también convocan un intertexto. Al respecto, María Teresa Gramuglio, más que otros críticos, refiere y trabaja la cuestión de la intertextualidad.<sup>10</sup>

Así, se respalda la idea de proyecto o poética del autor y el trabajo con un conjunto de textos que parece más allá de las “historias”, de los marcos contextuales y editoriales, un solo texto. De este modo, hay cuestiones que subyacen en la escritura ya revisadas que a veces son parte de la materia narrativa, y a veces de su retórica. La fijación de un hecho; la repetición, entonces, como mecanismo intratextual e intertextual; la relación entre el discurso narrativo y descriptivo en relación con la percepción y la mirada; la tematización y representación de la/las zonas, el límite o frontera y la marginalidad; el reconocimiento de un paisaje , contra la ausencia del nombre propio respecto del contexto; la cuestión del viaje, el/lo extranjero, lo nacional, el exilio; los tiempos en la estructuración de los textos , el recuerdo, y la reflexión acerca de él; la reunión de amigos, los personajes y el paisaje son categorías a las que Saer vuelve siempre en un doble movimiento de desplazamiento y de condensación. Todas estas cuestiones remiten a una relación muy estrecha entre sistema de representación y estrategia intertextual.

La cuestión del espacio forma parte de una de estas estrategias; la pregunta sería qué tan definido se encuentra el concepto de espacio. En principio, con su representación a través de la descripción y su relación con el gesto narrativo, con las huellas dejadas por el NR en Saer y principalmente en relación con los distintos sentidos que puede adoptar el tema del espacio en el proyecto saeriano: región, ¿qué región?, zona, ¿cuál?

Zona de escritura, el Litoral, Santa Fe, metáfora, geografía, región, regionalismo, centro, periferia, texto, contexto... hay una red múltiple de sentidos que se enlazan a la ahora de hablar de espacio, pero a su vez no es una problemática fácil de eludir al leer los textos de Saer. Construir por el lenguaje un lugar, no reemplazarlo, representarlo es una operatoria que adquiere significación en el proyecto de escritura del escritor que posee como él mismo ha dicho,

la voluntad de construir una obra personal, un discurso único, retomado sin cesar para ser enriquecido, afinado, individualizado... (1997, 275)

La búsqueda en *la selva espesa de lo real* (1997, 271), el recorte y la organización de este material para intentar un sentido; luego, en los textos, lo aparente de las percepciones, la imposibilidad de ver, la reverberación del tiempo, el sujeto escindido, la indiferenciación entre la vigilia y el sueño, la llovizna que anula la mirada, la reconstrucción quimérica del recuerdo, misterio y nostalgia, descubren y diluyen el sentido de la narración, erosionan el relato pero no lo anulan.

## Notas

- [1] Juan José Saer. “ Fresco de mano”, Sombras sobre vidrio esmerilado”. En: *Narraciones /1*, Buenos Aires: CEAL, 1983 ; Juan José Saer. “ Algo se aproxima” En: *Narraciones /2*, Buenos Aires: CEAL, 1983
- [2] En palabras de Roland Barthes, “no es una *autoridad*, simplemente un *recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito - no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida” . ( 1989, )  
Para Derrida respecto del tema, se articula también el par mimesis /representación - pensados opuestos-, sobre el concepto de verdad. Estos se deconstruyen en la repetición que remite a la mimesis, constituyendo la representación en una serie *ad infinitum* de repeticiones, en vez de copias/original, consideradas como relaciones intertextuales. (Culler,1984)
- [3] Una revisión productiva del concepto de regionalismo en Saer se encuentra en Foffani/Mancini, "Más allá del regionalismo:la transformación del paisaje". En: *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000, T11. " "se leen [...] en Saer como el regreso constante de una región como espacio de interlocución y de diálogo. Cerca o lejos de ese espacio fundante, el escritor prestará su voz, dará su lengua, para leer lo que había sido una ceguera regionalista: el libro del universo. Pero ya no como una biblioteca. En todo caso como una enciclopedia pero de las experiencias y de las infinitas percepciones" (263)

- [4] El ejemplo más representativo es el poema que recorre el cuento "Sombra sobre vidrio esmerilado" siempre encerrado entre paréntesis: ("Sombras" "Sombras sobre" " Cuando una sombra sobre el vidrio veo" No) / ("Veo una sombra sobre un vidrio" " Veo" "Veo una sombra sobre un vidrio. Veo")...
- [5] El subrayado es mío.
- [6] Cuestión que ya se leía en el cuento "Algo se aproxima", que aparte de ser considerado por J. J. Saer como su primera producción "literaria", es mirado por la crítica como el relato que abre las puertas de un proyecto de escritura que hasta el momento no se ha detenido.
- [7] Carlos Tomatis junto con Horacio Barco, Marcos Rosemberg, son personajes que circulan en la producción de Saer y marcan como otros, una intención deliberada de evidenciar el proyecto de escritura del autor. Personajes y paisaje, ¿un lugar común? o dos ejes que vertebran la producción saeriana. En el mismo sentido dice Mirta Stern: " Este proyecto se realiza en Saer a través de una obra que se estructura como una sólida unidad, como una única historia[...] que va registrando variantes combinatorias en sus personajes, funciones y relaciones, y que vuelve a atravesar, en forma obsesiva, una serie de espacios fijos y recurrentes, para reelaborarlos y *volver a narrarlos*, dibujando en su trayectoria una figura circular" Mirta Stern, *El limonero real* (prólogo) Buenos Aires: CEAL, 1981.
- [8] Gramuglio cita a Adolfo Prieto en su *Literatura y subdesarrollo* cuando incluye a Juan José Saer entre los escritores realistas que testimonian el primer peronismo. (265) .Igualmente, B. Sarlo incluye los primeros cuentos de Saer en la corriente realista, regional. ( 1976)
- [9] Por lo mismo, aunque, por ejemplo, Montaldo trabaja "la negatividad" como eje en la escritura saeriana, no creo que sea su fundamento sino una de sus preocupaciones; si no para qué escribir. (Montaldo: 1986, 21)
- [10] No como una estrategia generalizada , habla más de repetición pero justifica las elecciones de Saer como intertextuales al igual que Mirta Stern.(1981) (Gramuglio: 1986, 269 -279)

### Referencias bibliográficas

- Bajtín Mijail, *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1978, 157.
- Barthes Roland, *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1989.
- \_\_\_\_\_, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

- Culler Jonahttan, *Sobre la deconstrucción* . Barcelona: Cátedra, 1984
  - Dällenbach Lucien. *El relato especular*.Madrid: Visor, 1991.
  - Derrida Jacques, *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
  - Eco Umberto. *Seis paseos por los bosques de la narración*. Barcelona: Lumen,1996
  - Foffani/Mancini, "Más allá del regionalismo:la transformación del paisaje". En: *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000, T11.
  - Foucault Michel , *¿Qué es el autor?*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1969.
  - Geertz Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.
  - Gramuglio María Teresa. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
  - Michel Jean Bloch. *La «nueva novela»*. Madrid: Guadarrama, 1967 .
  - Montaldo Graciela, *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
  - Noé Jitrik, *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria* Buenos Aires: Premiá, 1987.
  - Pezzolano Hebert, "Encrucijadas de la objetividad". En. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000, T11 (143)
  - Piglia Ricardo, "Ricardo Piglia reflexiona sobre los géneros". s/d
  - Pingaud Bernand . *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, 14
  - Prieto Adolfo, "Los años sesenta". Rev. Iberoamericana, N°125. 1983.
- Saer Juan José, *El limonero real*, Buenos Aires: CEAL, 1981.
- \_\_\_\_\_, "Algo se aproxima", El asesino". En: *Narraciones /2*, Buenos Aires: CEAL, 1983
- \_\_\_\_\_, " Fresco de mano", Sombras sobre vidrio esmerilado". En: *Narraciones /1*, Buenos Aires: CEAL, 1983
- \_\_\_\_\_, *La ocasión*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.
- \_\_\_\_\_, *El entonado*. Buenos Aires: Alianza Literatura, 1992



- \_\_\_\_\_, *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994
- \_\_\_\_\_, *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994<sub>1</sub>
- \_\_\_\_\_, *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997
- \_\_\_\_\_, *Las nubes*. Buenos Aires; Seix Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_, *La selva espesa*. México: Difusión Cultural UNAM, 1997.
- Sánchez Amar, Stern Mirta y Zubieta, "Saer, Puig y las últimas promociones". En: Capítulo, *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, s/f
- Sarlo Beatriz (Antol. y Prólogo) *El cuento argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, artes y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Stern Mirta. *El Limonero real*. (Prólogo) Buenos Aires: CEAL, 1981.

© Mila Cañón 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**