

---

# La praxis literaria como refutación del tiempo... y del espacio

---

Susana A. C. Rodríguez

Facultad de Humanidades - CIUNSA

*No escribo para exhibir mi pretendida argentini-dad, aunque la expectativa de muchos lectores, especialmente no argentinos, se sienta frustrada. No hablo como argentino sino como escritor. La narración no es un documento etnográfico ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un término medio individual cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad.*

Juan José Saer

## I. Introducción

Pretendo que mi escritura registre un desplazamiento, el de la travesía de una lectura que se construyó a partir de la praxis literaria de un escritor santafesino radicado en París, cuya huella en nuestras Letras abre espacios de reflexión teórica. Me refiero a Juan José Saer, un escritor que nació en 1937, en Serodino, provincia de Santa Fe, una zona cuya denominación: “el litoral” es significativa. Puede resultar curiosa tal significatividad, pues el paradigma instaurado por el formalismo y el estructuralismo nos ha enseñado a desplazar la figura del autor y sus circunstancias; sin embargo, persistir en ortodoxias cuando, como en este caso, la pertenencia a un lugar es cifra de contactos culturales que van más allá de las fronteras territoriales, sería impropio<sup>1</sup>.

Litoral refiere a “costa”, a los bordes de un país en proximidad con el afuera de éste. No es azaroso que también sea litoraleño uno de los poetas “de culto” menos conocidos en Argentina, Juan “Ele” Ortiz, quien produjo una poesía indescifrable desde las coordenadas canónicas de nuestra literatura pero en franca armonía con la oriental. Tampoco lo es que uno de sus mejores lectores sea, precisamente, Saer.

Muy joven partió Saer a París, no por razones políticas sino por una beca que lo ancló a Francia para siempre. Había escrito y publicado en nuestro país algunas de sus “narraciones”, entre las que se cuenta *La vuelta completa* (1966) texto editado por la Editorial Biblioteca Popular “Constancio C. Vigil”, de Rosario, la misma que desapareciera por obra de un incendio intencional en los años que se avizoraba la feroz represión que se desató en Argentina más tarde.

Su obra narrativa abarca cuatro libros de cuentos -*En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965), *Unidad de lugar* (1967), *La mayor* (1976)- y once novelas<sup>2</sup>: *Responso* (1964), *La vuelta completa* (1966), *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980), *El entonado* (1983), *Glosa* (1985), *La ocasión* (1988), *Lo imborrable* (1992), *La pesquisa* (1994) y *Las nubes* (1997).

Al igual que Cortazar -y contraponiéndose a Héctor Bianchiotti<sup>3</sup>- construye su lengua literaria sobre el español hablado en Argentina, y sólo se debió traducir del francés algunas entrevistas y conferencias para la edición de los Cuadernos de Extensión Universitaria, Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe). Dicha publicación reúne una miscelánea de pequeños ensayos y una entrevista realizada por Gerard de Cortanze<sup>4</sup>.

Este trabajo sintetiza dos investigaciones que realicé entre 1996 y 1997 sobre la escritura de Saer<sup>5</sup> desde dos ángulos diferentes: la semiótica greimasiana y la sociocrítica de Verón y Bourdieu. La primera me exigió relevar el funcionamiento textual en torno a la problemática de la percepción (muy marcada en los relatos de Saer) y me permitió conjeturar acerca del arte como refutación del tiempo; la segunda, pensar la posibilidad de explorar las “cosas dichas” por el escritor a propósito de las relaciones existentes entre su “praxis” y la pertenencia o no a un corpus denominado “literatura latinoamericana”, lo que sostuvo de algún modo la hipótesis de la postulación del espacio literario como única realidad. De las restricciones semióticas que son, como el destino para Borges, ‘de hierro’, a la exploración ideológica de los constructos que operan en la determinación de la ‘identidad’ cultural y literaria, existen pasajes, aunque los greimasianos se nieguen a salir de los límites del texto pues ello implicaría producir una ruptura epistemológica. Intentamos mostrar cómo nuestra doble lectura registró la coherencia del proyecto estético de Juan José Saer.

## II. Refutación del tiempo

Traslado la afirmación de Kristeva, a propósito de que un fragmento es representativo de la totalidad, a la focalización de un cuento de Saer como sinécdoque de su corpus narrativo. La cifra elegida es *Sombras sobre vidrio esmerilado*, de *Unidad de lugar*.

Este texto, como todos los de Saer, exige una reflexión acerca de la manera en que se construye la mirada estética a partir del cuerpo como fenómeno, quiero decir, de un cuerpo que siente y percibe el mundo desde sus pulsiones más profundas y lo convierte, mediante un proceso -donde la razón interviene pero no determina los sentidos- en otro texto, en otro cuerpo ofrecido a la mirada, a la percepción estética. Se me dirá que cualquiera sea la procedencia autorial, la escritura contemporánea supone un ejercicio lúcido donde se monta una escena que lo deja entrever. Es cierto, y es cierto también que puede considerarse -como lo hace Greimas- una “enfermedad de nuestro tiempo” (1996: 14) el atender de manera exclusiva al proceso de la escritura, lo que no deja de tener connotaciones eurocentristas. Pero uno de los supuestos de mi trabajo consiste en afirmar que la teorización implícita en sus relatos va más allá de una ruptura ideológica reducida al ámbito clausurado de la escritura. Saer logra su proyecto de transformar nuestra mirada, haciéndonos ver lo que se oculta a simple vista en la realidad, a pesar de que constituye su aspecto material. De esa voluntad de escudriñar lo que sólo la escritura hace visible, surge una poética. Se instaura un nuevo régimen de visibilidad, en correlación con la imagen-percepción cinematográfica, de cuyos procedimientos la narrativa de Saer abrevia: los lectores “reales” somos algo así como “espectadores” de un filme no sonoro que se desenvuelve ante nuestros ojos por la mediación del lenguaje. Es, entonces, el estatuto mismo de la representación lo que se ficcionaliza.

Por eso es que esta escritura exige una reflexión y, para ser más precisa, la misma debe considerar los procesos de transposición de las imágenes visuales en lingüísticas. Se produce en la narrativa de Saer un efecto kinético en el despliegue simultáneo de imágenes que el orden lineal del lenguaje no admite en principio, y sin embargo, *produce*, en virtud de la puesta en escena de la actividad perceptiva que suspende el orden del lenguaje para rescatar el proceso por el cual un observador se enfrenta a un objeto que estimula e incita a desplegar la actividad perceptiva.

El relato que abre el corpus de textos reunidos bajo el título sugerente de *Unidad de lugar* -cuya ambigüedad apunta a lo autorreferencial (el conjunto de relatos se establece como una unidad) y a lo metatextual (¿qué grado de pertinencia tiene mantener una de las tres unidades sostenidas por la *Poética* aristotéli-

ca?) - se construye a partir del uso de la primera persona, con lo cual se produce lo que la semiótica define como “enunciación enunciada”.

Desde la primera persona, la del actante de la enunciación enunciada, el sujeto del hacer cognoscitivo, delegado por el enunciador, parece simultáneamente reflexionar, observar a los otros sujetos del enunciado, observarse a sí mismo en sincretismo con uno de los actantes del enunciado (sujeto del hacer pragmático), recordar fragmentos de historias “vividias” e “imaginadas” y escribir en su ‘mente’ un poema que el lector debe reconstruir de las ‘esquirlas’ diseminadas a lo largo de la narración.

De este modo, a través del ‘montaje’ de secuencias delimitadas por las formas verbales, los paréntesis, las comillas y la titulación de un metatexto discursivo que agrega otro final al relato (Cfr. “Envío”, pág. 40) se construye una narración que contradice el modelo de narratividad concebida como “la irrupción de lo discontinuo en la permanencia discursiva de una vida, de una historia, de un individuo y de una cultura, (que) la desarticula en estados discretos entre los que se sitúan transformaciones” (Greimas, 1989: 54). O, como dice Dorra, “narrar es dar cuenta de una transformación en tanto transformación” (1989: 266). La idea de narración como búsqueda de un desenlace -que en nuestra época se ha desplazado al cine de masas, a la telenovela y al best-seller- se ve subvertida por la espacialización de la historia, fragmentada por la actividad sensorial de un sujeto observador; actividad que se despliega sobre el escenario del lenguaje.

El actor observa el movimiento de un ‘objeto’ (que, en el encadenamiento sintagmático del relato se modalizará como un “objeto de deseo”) del cual sólo percibe “sombras” pues se interpone entre el sujeto “observador” y el objeto “informador” una superficie que, al mismo tiempo, deja pasar y vela la información (“vidrio esmerilado”). A este paralexema se lo puede asociar, mediante una relación intertextual, con el procedimiento inverso desplegado en la narrativa realista del siglo XIX, donde aparecen interpuestos, en la visión de un personaje observador, el vidrio o una ventana como objetos que no ofrecen resistencia a la observación. Es más, la facilitan. La metáfora de la literatura como espejo de la vida alimenta una serie de procedimientos que “sostienen” el efecto de realidad; en este caso, estamos frente a una inversión, porque se desconstruye la pertinencia de dicha metáfora.

El rol del enunciador en el relato que nos ocupa no sería ya el de narrador sino “comentador” (Hamon, 1991: 46) de un mundo en el que interviene como actor a nivel figurativo, informado desde el nivel semio-narrativo como “sujeto de estado”, y no como “sujeto de hacer”. La pasividad del “observador-comentador” está acentuada por su figurativización de acuerdo a las reglas de la proxé-

mica: “Ahora estoy sentada en el sillón de Viena, en el living...” (pág. 11). El sillón de Viena, lexía recurrente en el texto, redonda en una información que se supone dada por el propio nombre, porque este objeto es una especie de sillón-hamaca que permite un movimiento de vaivén cuyo efecto de adormecer a su ocupante es contradicho en el relato, ya que mantiene a “Adelina Flores” en una vigilia insomne, plena de reflexiones y de recuerdos (“he traído el sillón de Viena a este lugar y estoy hamacándome lentamente en él” (pág. 12); “Pero yo me he traído el viejo sillón de Viena de mamá desde mi habitación y me he sentado en él -estoy hamacándome lentamente-...” (pág. 17); “Sé pasarme las horas hamacándome con lentitud” (pág. 20). Dicha pasividad dispone para el ejercicio de una percepción que reduce el espacio focalizado a través de la visión y predispone a pensar sobre los limitados alcances de los sentidos para asir el inaprehensible presente. Este es un punto de acuerdo con Monteleone (Cfr. infra), cuando pone en evidencia la crítica implícita en las narraciones de Saer a los procesos cognitivos que sostienen que la percepción forma a la conciencia.

La siguiente observación de Seymour Chatman nos permite dar cuenta de la característica de la estrategia narrativa puesta en juego en *Sombras...*:

*Este extraño fenómeno -un personaje que es tanto objeto como mediador de nuestra visión- ocurre con regularidad en la narrativa visual, pero es mucho más raro en la narrativa verbal puesto que normalmente no observamos una escena a través de los ojos del narrador en el preciso momento en que él forma parte de la escena. Al ser objeto perceptivo en la imagen que nos describe el narrador, no puede ser a la vez sujeto perceptivo. Aun en el caso de que sean la misma persona (el narrador-personaje) como en “The Pit and the Pendulum” o “The Tell Tale Heart”, la mitad que narra describe la situación de su otra mitad como personaje después del hecho, y por lo tanto como objeto y no su-jeto. El intervalo entre el tiempo del relato del discurso y el tiempo de los sucesos de la historia es fundamental. La mayoría de las narraciones en primera persona son retrospectivas. (1990: 171-2) [el subrayado es mío].*

En *Sombras...* aparece el “extraño fenómeno” de un narrador cuyo punto de vista coincide con el actor como sujeto de la percepción de lo narrado y, para aumentar el efecto de extrañeza, cuando se recurre a la narración “retrospectiva” la visión en presente anula la perspectiva temporal, presentificando el pasado, y destruye la dimensión del tiempo como devenir, espacializándolo. Para reforzar este procedimiento, el sujeto de la enunciación que construye la voz del narrador (investida por la “poetisa Adelina Flores”) hace reflexionar a la misma sobre el tiempo:

*Parece muy sencillo al pensar “ahora”, pero al descubrir la extensión en el espacio de ese “ahora”, me doy cuenta enseguida de la pobreza del recuerdo. El recuerdo es una parte muy chiquitita de cada “ahora”, y el*

*resto del “ahora” no hace más que aparecer, y eso muy pocas veces, y de un modo muy fugaz, como recuerdo. (pág. 11).*

Dicha reflexión está sobredeterminada por la perspectiva del sujeto de la enunciación, que aparece como una instancia perceptiva caracterizada por su punto de vista. El observador-comentador constata una ‘falta’, una imposibilidad, la de dar cuenta de la complejidad del tiempo; dicha carencia se instala en la propia dimensión perceptiva, puesto que se relativiza la visión, que occidente concibiera como un sentido privilegiado en conexión con el pensamiento (“ver es saber”). En la página 16 leemos: “Es terrible pensar que lo único visible y real son sombras”. No sólo no se puede ver el despliegue completo de los ‘ahora’ que se suceden en simultaneidad temporal sino que lo único que se tiene de la realidad son “sombras”.

Frente a esta incapacidad de la visión (ver no es saber) surge la competencia de la imaginación, alimentada por los recuerdos que se han grabado en la memoria (recordar es saber) y por las anticipaciones que podemos realizar de acciones que son posibles en un mundo previsible, porque tiene un núcleo estable, ya que es construido por el hombre. Todo lo cual nos permitiría relacionar las reflexiones de Adelina Flores con filosofemas de raigambre presocrática. Se conjugan las afirmaciones, de Parménides, acerca de la condición inmóvil, eterna e inmutable del ser, y de Heráclito, sobre la fluencia y el cambio permanentes. En la página 13 leemos: “Y he descubierto que muchas veces es lo que cambia en una lo que le permite a una seguir siendo la misma. Y que lo que permanece en una intacto, puede cambiarla para mal”; se complica aún más el oxímoron si pensamos que lo “intacto”, aludido por la narradora-protagonista, es su ‘virginidad’.

Veamos. Hay un núcleo paradójico en la exclamación que abre el relato: “Qué complejo es el tiempo, y sin embargo, qué sencillo”, es decir, la sencillez del tiempo coexiste con su complejidad. Sin embargo, la paradoja se resuelve si consideramos el desarrollo de la reflexión (que constituye uno de los programas narrativos de base del relato). Al tiempo se lo considera, por un lado, como presente inapresable y en permanente fuga hacia el pasado, porque la retención del tiempo en el espacio del “ahora” es una empresa imposible:

*Es terrible, pero ese ahora, tan cercano, no es más que recuerdo; y si vuelvo la cabeza otra vez hacia la puerta que da a la antecámara el “ahora” de los sillones de funda floreada, vacíos y abandonados, y a las cortinas a través de las cuales penetra la luz crepuscular, no será más que recuerdo. (pág. 17).*

También, se ve cómo la acción del tiempo sobre los cuerpos existentes preserva lo inalterable, lo que no está sometido a la devastación de su labor implacable:

*Con el tiempo, si es que estoy viva, tomaré el color de la esterilla del sillón, me iré volviendo amarillenta y lustrosa, pulida por el tiempo. En eso fundo su sencillez. En que solamente pule y simplifica y preserva lo inalterable, reduciendo todo a simplicidad. Me dicen que destruye, pero yo no lo creo. Lo único que hace es simplificar. Lo que es frágil y pura carne que se vuelve polvo desaparece, pero lo que tiene un núcleo sólido de piedra o hueso, eso se vuelve suave y límpido con el tiempo y permanece. (pág. 18).*

Por su lado, según asevera Jacques Fontanille, la enunciación modaliza el enunciado y las “diversas modificaciones empleadas por el sujeto de enunciación permiten caracterizar su propio recorrido, distinguiéndolo del que es inducido por el encadenamiento de los procesos, independiente de los recorridos de los sujetos del enunciado: él sabe, cree, piensa, supone...” (1994: 57). La modalización del enunciado permite observar que las transformaciones no se sitúan en el nivel de la narratividad sino en el discursivo. El estatuto clásico de los objetos de valor que permiten concebir el sujeto (siempre en relación con aquellos) debe ser repensado, a fin de descubrir cuáles son los que se constituyen en la búsqueda de identidad modal del sujeto de la enunciación.

Siguiendo a Fontanille, caracterizaremos al sujeto de la enunciación como un “sujeto de la pasión” y no como un “sujeto del hacer modalizado” porque en este relato se exhibe otra de sus dimensiones, no “la que se requiere para la realización de los programas narrativos, sino más bien aquella donde se afirma su identidad de sujeto y su sentido de ser” (1994: 65). Lo interesante de la ‘performance’ de este sujeto reside en que lo patémico que lo modaliza se inscribe en lo pasional -según dan cuenta los estudios de Semiótica modal realizados- en este caso, el miedo a la vida y la fobia sexual. La isotopía del discurso se asienta en la búsqueda recurrente del saber, que está en relación con un ‘entender’ el porqué se “odia” la vida y sin embargo se persiste en ella. Pero también la necesidad de comprensión abarca lo que permanece en el ámbito del “sinsentido” (la voz interior) lo incomprensible sometido a un ritmo que no es el del cuerpo sintiente.

Si segmentamos el texto, comprobaremos que dominan las secuencias descriptivas sobre las propiamente narrativas y que el ritmo está marcado por la intercalación, en cursiva, de enunciados poéticos (ya avanzado el relato).

Ahora bien, si consideramos, por su escasez, las secuencias narrativas, confirmaremos lo que dice Dorra:

*Si el verbo también describe, ello quiere decir que también se puede concebir la acción como espectáculo y que en esa medida es lógico atribuirle a la narración un efecto o una función descriptiva. En tanto espectáculo, una acción o un proceso interesan no como una serie de sucesos que van encadenándose en el tiempo sino precisamente porque esa serie de*

*sucesos puede ofrecerse a la observación como una totalidad ya realizada. Así, las transformaciones del objeto, si bien son enunciadas sucesivamente, aparecen bajo la forma de un sistema que se despliega ante la mirada y que la mirada puede recorrer de un extremo a otro como si se tratara de una **figura** o una imagen visual. El objeto es en este caso una articulación de transformaciones en la que el eje de la sucesividad se ha desplazado sobre el de la simultaneidad. (1989: 265).*

Lo que equivale a una ruptura con el estatuto clásico de la narración, caracterizada por Roman Jakobson como un procedimiento metonímico, es decir, la asociación por contigüidad o sucesividad de sus elementos constitutivos.

La visión interior, proporcionada por la memoria de acciones que han modificado la percepción del mundo del sujeto, no está sometida al engaño de los sentidos ni al ritmo “de lo que pertenece a la muerte” (pág. 41). Sin embargo, tampoco de ella surge la conciencia: es la reflexión sobre esa visión interior la que permite que el arte emerja como refutación del tiempo. El ritmo del poema escandido a lo largo del relato, da cuenta del proceso de la escritura que avanza y retrocede en un vaivén figurativizado por el movimiento del sillón de Viena.

El hacer perceptivo del sujeto -exteroceptivo: que ve, e interoceptivo: que considera- pone en escena fragmentos de un espacio que el propio sujeto deictiza. Su cuerpo se somete a las tensiones de esa deictización: /aquí/ (en el living) vs /allá/ (en el cuarto “encerrada entre libros polvorientos los atardeceres de este terrible enero” [pág. 12]).

La huida del encierro la lleva a la protagonista a instalarse en un lugar que la libere de la opresión, pero, ‘por casualidad’ se despliega ante su vista la desnudez de un cuerpo que ha deseado cuando joven y que corresponde a su cuñado Leopoldo. La figurativización del actor (Adelina Flores) responde a las características convencionales que la cultura nos ofrece acerca de una mujer madura de la “vieja generación” (como la apostrofa Tomatis, actor que aparece en varias narraciones de Saer) encuadrada en el rol temático de “poetisa”. Dicho rol está afectado por el estereotipo de la literata sensible, lectora de Alfonsina Storni y escritora de poemarios cuyos títulos redundan en una estética idealizante. En el marco de este “tópico” se desarrolla el relato, cuya tensión no está dada por la espera de que algo suceda para transformarlo sino por la progresiva sensibilización del sujeto ante el despliegue de fantasmas que lo acosan. La recursividad de la observación de una fragmentada desnudez del cuerpo de un hombre, a través de las sombras que se proyectan en el vidrio esmerilado, produce, en el cuerpo virgen y mutilado de Adelina Flores, un efecto de erotización:

*Y en este ahora veo la sombra [...] y llevo la mano hacia el corpiño vacío. Ahora comienza a desabrocharse el pantalón. Advierto que tengo la mano sobre el puñado de algodón que le da forma al corpiño en la parte derecha de mi cuerpo y bajo la mano. (págs. 12 y 14).*



El motivo del “seno cortado” actúa de enlace entre el hacer exteroceptivo e interoceptivo mencionado. Es la figura discursiva que remite a la reflexión sobre la imposibilidad de abarcar el presente:

*Tomemos el caso de mi seno derecho. En el ahora que me lo cortaron, ¿cuántos otros senos crecían lentamente en otros pechos menos gastados por el tiempo que el mío? [...] ¿cuántas manos van hacia cuántos senos verdaderos, con temblor y delicia? (págs. 11 y 12).*

Pero también, como metonimia de la sexualidad femenina, se constituye en el pivote sobre el que se construye la imagen que los otros devuelven a Adelina Flores. Es en la tensión entre un “ideal femenino” y la crudeza del sexo donde zozobra el sujeto, agredido por una realidad que la asquea. El asco, la fobia, se discursivizan y revelan la imposibilidad de nombrar el sexo masculino:

*Vi eso, enorme, sacudiéndose pesadamente, desde un matorral de pelo oscuro; lo he visto otras veces en caballos, pero no balanceándose en dirección a mí. (pág. 25).*

Esa escena relatada en la secuencia “día de playa en Colastiné” aparece como la demarcación entre un antes y un después en la vida de Adelina Flores. Las descripciones de lo que el narrador-comentador denomina como “verdadera fiesta” (pág. 21) ofrecen el contraste necesario para percibir la causa de la fobia. La experiencia de ver por primera vez frente a sí una parte del cuerpo del otro sexo, negada en su materialidad, afecta de manera absoluta la sensibilidad de Adelina, quien, a partir de ese momento, detenido su reloj en una imagen que dejó grabada la disyunción entre visión estética y “realidad”, se recluye, en un afán de preservarse de la acción devastadora del tiempo. Pero no puede dejar de percibir su tarea implacable en el cuerpo propio, en el de los demás y en el espacio que la circunda.

Pero la percepción no se reduce a lo visual, un despliegue sinestésico acentúa la tensión fórica: olores y ruidos se gradúan en un orden ascendente que lleva a un clímax disfórico. La blancura de la escena idílica previa a la pérdida de la inocencia de Adelina se asocia con el silencio, mientras la transición a la grisura del después tiene su correlato en el ruido:

*Y cuando había árboles en la cuadra, a esta hora empezaba el estridor mo-nótono de las cigarras. Comenzaban separadamente, la primera muy temprano, a eso de las cinco, y enseguida empezaba a oírse otra, y después otra y otra, como si hubiese habido un millón cantando al unísono. Yo no lo podía soportar. (pág. 32).*

Mostramos cómo, a través de la captación de imágenes recortadas por las vacilaciones de la percepción inmediata y de la memoria, se monta una ceremo-

nia que sirve de excusa para reflexionar sobre el tiempo y la creación poética. El enunciador persuade al enunciatario para que realice dos operaciones simultáneas: reconstruir la historia y el poema, ambos fragmentados por el orden del discurso. La pasividad del “voyeur”, que espía la intimidad de una vida, es sustituida por la actividad de la lectura que reúne las piezas dispersas e intenta darles coherencia. Sometido al rigor de un ritmo “diferente al ritmo de lo que pertenece a la muerte” (pág. 41) se imagina un enunciatario que reafirma un “saber” adquirido en la práctica de lectura propia del siglo XX: el arte es la única realidad posible en un mundo de sombras.

Jorge Monteleone, en un trabajo sobre la escritura de Saer dice<sup>6</sup>, refiriéndose a *El entenado*, que “vendrá a cuestionar otros procesos formadores de carácter global, que tienen a la memoria como fundamento de su sistema signifiante: la historia y la confirmación de una identidad cultural” (1993: 162). Sobre esta segunda cuestión versa el recorrido de mi segunda lectura.

### III. Refutación del espacio-mundo exterior

Enfocaremos ahora el discurso crítico de Saer con el objetivo de puntualizar algunos aspectos que, nos parece, ofrecen una clave interpretativa para comprender el proceso de inscripción de su literatura en un campo de producción simbólica (Bourdieu) que recibe diferentes denominaciones: “nacional”, “argentina”, “latinoamericana”; discutidas por el escritor santafesino en tanto pretenden condicionar la práctica literaria desde una visión estereotipada de la literatura. Nuestra hipótesis es la siguiente: las afirmaciones de Saer en torno a la impertinencia de circunscribir la literatura a un espacio restringido como lo nacional, lo latinoamericano y, aún más, predicar del hacer literario la búsqueda de una identidad diferencial como proyecto ideológico previo a la praxis misma, revelan además de la pretensión de escapar a la dicotomía establecida por la crítica actual, que reivindica los particularismos como una forma de afirmación frente al etnocentrismo europeo, la *negación del mundo como exterioridad significativa del hecho estético*.

Explorar las “cosas dichas” por Saer, en torno a las relaciones existentes entre su “praxis” de escritor y la pertenencia a la “memoria de la tribu”, permite establecer relaciones con un debate actual que, en su faz política, ha sido oportunamente relevado por Ernesto Laclau en un ensayo titulado “Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad”. Nos permitiremos trasponer algunos de sus conceptos porque contribuyen a clarificar un problema que a Saer lo obsesiona y produce resquemores en el ámbito de la crítica literaria, ya que plantea cuestiones ideológicas que alteran el *statu quo* del campo intelectual.

Las palabras que hemos citado en el epígrafe de este trabajo irrumpen con cierta ironía en el espacio crítico y escenifican dos cuestiones: cómo leer la literatura (con la obligada remisión a un debate que tiene de algún modo su corolario en las posiciones teóricas esgrimidas por Bourdieu, desde la sociología, y Verón, desde la sociosemiótica) y cómo no leerla (si le atribuimos, a priori, una nacionalidad).

A propósito de cómo leer, las reflexiones de Bourdieu y de Verón se homologan. Ambos afirman la importancia de una lectura que tome en cuenta la materialidad del significante textual sin olvidar que éste debe ligarse a la significación social. En una entrevista titulada “El campo intelectual: un mundo aparte”, Bourdieu explica a su interlocutor los alcances de la noción de “campo de producción cultural”. Para circunscribir los efectos de sentido del concepto de “campo”, Bourdieu dice que su teoría permite entender la pertinencia de hacer una lectura que, simultáneamente, perciba la singularidad textual, su intertextualidad y la aprehensión estructural del autor, no definido por su biografía individual, sino por “las relaciones objetivas que definen y determinan su posición en el espacio de producción” (1988: 150).

Bourdieu parte de un doble rechazo: la conexión directa literatura/sociedad y el análisis inmanente (aunque ponga en relación intertextual al texto considerado) **tomados por separado**, porque de lo que se trata es de “ligar” el espacio literario al espacio social para observar su complejidad. La referencia a lo social se hace en términos relacionales (estructurales) ya que la posición del autor como actor social no es un lugar semántico “lleno” sino “vacío”, toda vez que el *juego* en el que *invierten* su *capital simbólico* los escritores, define y determina dicha posición. De la naturaleza de una “lectura diacrítica” concluye Bourdieu su carácter prescriptivo; se puede y se debe leer todo el *campo* y ello implica la superación de un *habitus* crítico cual es el de oponer “lo interno y lo externo, la hermenéutica y la sociología, el texto y el contexto” (1988: 150), oposición que se denuncia como ficcional.

Por su parte, Verón trabaja sobre la noción de *discurso social* y analiza sus condiciones de producción y de reconocimiento entre las cuales *circulan* los discursos sociales que, tomados como “conjunto discursivo no puede jamás ser analizado en sí mismo: el análisis discursivo no puede reclamar inmanencia alguna” (1987: 127). La conclusión a la que llega es que la querrela entre el análisis interno y el análisis externo es un falso debate, porque para “postular que alguna cosa es una condición productiva de un conjunto discursivo dado, hay que demostrar que dejó huellas en el objeto significante, en forma de propiedades discursivas. Inversamente, el análisis discursivo no es ni puede ser interno, porque ni siquiera podemos identificar lo que hay que describir en una superficie discursiva, sin tener hipótesis sobre las condiciones productivas” (1987: 127).

Lo que Bourdieu llama ficción, Verón denomina falsedad, pero ambos acuerdan considerar los mecanismos de regulación discursiva como constituyentes de la lectura. El determinismo rechazado por ambos coincide con la postura de Saer, en tanto éste se resiste a “representar” la argentinidad. Saer, agente social sometido a las regulaciones discursivas propias del campo literario, pone en escena el problema de la identidad -desarrollado por la crítica tradicional desde una focalización esencialista- y en el modo de concebirlo cuando interviene como factor determinante para considerar su producción literaria, escrita en las márgenes del exilio<sup>7</sup>.

En el párrafo siguiente al que citamos en el epígrafe, Saer continúa diciendo:

*La tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana por lo que tiene de específicamente latinoamericano me parece una confusión y un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre América Latina y contribuye a confinar a los escritores en el ghetto de la latinoamericanidad. Si la obra de un escritor no coincide con la imagen latinoamericana que tiene un escritor europeo se deduce (inmediatamente) de esta divergencia la inautenticidad del escritor, descubriéndosele además, en ciertos casos, singulares inclinaciones europeizantes. Lo que significa que Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano. La mayoría de los escritores latinoamericanos comparten esa opinión, el nacionalismo y el colonialismo son así dos aspectos de un mismo fenómeno que, en consecuencia, no deben ser estudiados por separado, aún cuando por un lado se trate del nacionalismo del colonizador y por el otro del nacionalismo del colonizado. (1988: 10) [el subrayado es mío].*

Se infiere de esta posición que Saer es consciente de que Europa atribuyó a su literatura (por otra parte, un mosaico de literaturas ‘nacionales’ con un proceso de constitución muy divergente entre sí) un lugar central que ha legitimado a través del proceso de colonización. Como respuesta a esta pretendida centralidad, los escritores latinoamericanos han afirmado, en la búsqueda de identificación diferenciadora, los principios mismos que sustentan la hegemonía europea. La máscara política que disfraza el discurso del colonizado es el nacionalismo, que “informa” las posturas radicales sustentadoras de inclusiones y exclusiones en el campo simbólico. El resultado es el ‘apriorismo’: la especificidad de la praxis literaria no está dada por el trabajo concreto que ésta hace del lenguaje, sino por la correspondencia con una identidad construida de antemano, como un imperativo categórico. El ‘deber ser’ antes que el ‘hacer ser’.

Si recordamos la argumentación de Eliseo Verón, los textos considerados según gramáticas de producción y reconocimiento son un punto de pasaje del sentido, que se construye en un recorrido por las huellas que han dejado ambos

procesos. Por lo tanto, su especificidad no proviene de un 'afuera' ni está marcada por un deber ser que los defina de antemano.

Los riesgos que produce la identificación con el 'deber ser' (latinoamericano, argentino, qué más da) obnubilan a la crítica literaria. Aquí reconocemos la marca borgeana en el discurso de Saer. Borges, en un ensayo célebre, había puntualizado las falacias del "color local"<sup>8</sup>.

También, en el siglo pasado, Machado de Assis escribía:

*Devo acrescentar que neste ponto manifestase às vêzes uma opinião, que tenho por errônea é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tra-tam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (1873: 134).*

Es interesante relacionar lo que denuncia Machado de Assis con lo que dice Saer un siglo después. Los riesgos de la 'pretendida especificidad de los latinoamericanos' son, para este autor, dos: el "vitalismo" (una supuesta relación privilegiada con la naturaleza) y el "voluntarismo" (la literatura como instrumento directo del cambio social). Saer concluye:

*La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo. Ser latinoamericano no nos pone al margen de esta verdad, ni nos exime de las responsabilidades que implica. Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono y esto es válido para todos los narradores, sea cual sea su nacionalidad. Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real. (1988: 13).*

Lo que implica una patria imaginaria como alternativa de unidad frente a lo diverso y una afirmación del arte de narrar como única posibilidad de hacer inteligible un mundo irracional.

#### IV. Refutación de la identidad cultural

Laclau recorre las formas históricas que la relación entre universalidad y particularidad ha tenido y analiza en aquéllas los modos diferentes de pensar dicha relación. En la modernidad, la hegemonía racionalista afirmó "la total transparencia de lo real a la razón en el saber absoluto"<sup>9</sup> que, entre otras consecuencias, impidió pensar la diversidad. Pero pensar la diversidad llevó a afirmar las particularidades en sí mismas, es decir, abstrayéndolas, como desarrollos separados y diferenciales, de un fondo común o del "espacio global que constituye a las diferencias como diferencias" (Laclau, 1996: 54).

Laclau llega a conclusiones políticas que deriva de la afirmación de lo universal como una “plenitud ausente”. Podemos trasponer sus argumentos y admitir, con Saer, que no es una alternativa política progresista construir una identidad diferencial cerrada a lo que está fuera de ella. Lo que este último realiza es un descentramiento de la praxis literaria tal como la concibe Occidente. Las pautas de cómo debe escribir un latinoamericano no son una consecuencia directa de su ser nacional, que respondería a las características peculiares de regiones diferentes a las europeas.

Quizá sea necesario emprender una arqueología de los discursos críticos que contribuyeron a situarnos como “buenos salvajes” (investigación que no podría dejar de tener un capítulo dedicado al inefable concepto de “realismo maravilloso” de la literatura latinoamericana). Tal empresa daría ingentes beneficios a una teoría de las literaturas comparadas.

¿Sería acaso pensable una unidad en la diversidad del mundo? La apelación de Saer a una “patria imaginaria” ¿constituiría el universalismo posible de la praxis literaria, es decir, un significante vacío<sup>10</sup> que permitiera percibir las diferencias sin reducirlas a una “homogeneidad” imposible ya de ser pensada o a una “heterogeneidad” de particularismos fundamentalistas?

Lo que Saer define como su praxis literaria me permitió establecer un lazo invisible entre sus construcciones literarias y críticas, afirmadas en un proyecto coherente que refuta la consistencia real del espacio y del tiempo. Negativa, cuestionadora y sagaz, su escritura se inscribe en la modernidad, muy lejos de las tentaciones del mercado que proponen un modelo de intelectual sometido a una identidad cultural establecida por el consenso. La identidad misma del género, si consideramos como específico de él la posibilidad de “narrar”, de “representar” (imitar) el mundo del “afuera” del texto y de “reconstruir” el orden de una historia verosímil, es subvertida. Se trata de la representación de una “teoría de la representación” y es el estatuto de realidad de la literatura, no su correspondencia con una realidad pretendidamente “externa” lo que está en juego. Surge entonces un cuestionamiento que no responde a los regímenes significantes o pasionales sino que tiene que ver más con lo que Deleuze denomina una pragmática. ¿Cómo narrar? ¿Cómo confiar en la percepción o acreditar en la memoria? Si aceptamos la postulación de Iuri Lotman (1996: 28 y ss) de una semiosfera con zonas nucleares y fronteras lábiles, cada texto en el interior mismo de ella, isomórficamente, establecería un contacto entre el “imperio” y la “estepa”, en la zona de frontera donde el proceso de territorialización y desterritorialización se hacen perceptibles. El “litoral”, los bordes sobre los que se experimenta y que atraviesan el imperio de la historia y los modelos, desnudando los procesos. Allí, en esa patria es donde se rechaza el valor de cambio de la escritura y se combate contra las fuerzas de la industria cultural. Rechazo también

de los modelos de escritura, de representación y de memoria como identidad cultural sometida al orden temporal de una historia reificada por el poder.

## Notas

<sup>1</sup> Cfr. las afirmaciones de Zulma Palermo y Elena Altuna a propósito de las relaciones entre noroeste y zona andina (“Una literatura y su historia: I. Propuesta” Fascículo 1 de la **Literatura de Salta. Historia socio-cultural**, Consejo de Investigación - Universidad Nacional de Salta, año 1996).

<sup>2</sup> Es necesario consignar que la denominación *novela* es rechazada por el autor, quien considera que ésta, como género, desapareció en el siglo XX. Como Macedonio Fernández y Borges, sostiene que la novela es una “forma adoptada por la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo” (1988: 9). La identificación del género con la producción propia de una específica circunstancia cultural procede de una perspectiva reductiva del objeto “novela”. No vamos a considerar aquí este problema, remitimos al lector a las reflexiones hechas por M. Bajtín a propósito de las relaciones entre epopeya y novela.

<sup>3</sup> El escritor es cordobés, reside en París y escribe en francés por elección personal, en 1997 fue laureado como miembro de la Academia francesa.

<sup>4</sup> Gerard de Cortanze realizó una entrevista a Paul Auster, escritor norteamericano cuyos puntos de vista sobre la literatura coinciden con los de Saer, (Cfr. “Cultura y Nación” de diario Clarín, jueves 13-3-97).

<sup>5</sup> Para un seminario de postgrado dictado por la Dra. Filinich (Puebla, Méjico) en la UBA y para otro dictado por la Dra. Tania Franco Carvalhal (Rio Grande do Sul, Brasil) en la UNSa.

<sup>6</sup> Me refiero a *Eclipse del sentido: De Nadie nada nunca a El entenado de Juan José Saer*, en *La novela argentina de los años 80* (op. cit.).

<sup>7</sup> Recordemos que Cortazar padeció el mismo estigma. Leemos en una entrevista realizada a David Viñas, en el suplemento de cultura “Primer Plano” del diario Página 12 (Buenos Aires, domingo 8 de octubre de 1993), “Me parece que Saer trabaja muy en serio, por otro lado, no tengo la sensación de que haya trascendido la perspectiva del exiliado en París. Leí una polémica con Vargas Llosa muy mal manejada. Creo que se va de boca sin más, cuando podía haber sido despiadado y sutil. Tal vez si fuera a Nueva York a ver qué pasa. Tengo la sensación de que en Francia, esa especie de santuario de la cultura europea, está como cristalizado porque no hay una producción que sea provocativa. No hay en la cultura francesa figuras como la de Chomsky que cuestionen de manera tan despiadada, tan sagaz, el centro imperial. No hay una izquierda crítica en París como en Estados Unidos”. La torpeza de Viñas nos exime de comentario.

<sup>8</sup> Nos referimos a “El escritor argentino y la tradición” donde Borges expresa: “*La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el Martín Fierro o los sonetos de La urna de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero*” (1974: 269).

<sup>9</sup> Laclau analiza cómo la cultura europea del siglo XIX se constituyó en la expresión de una esencia humana universal, de allí que los pueblos no europeos, carentes de una his-

toria que se identificara con la hegemónica, simplemente eran incapaces de acceder a lo universal. (1996: 49).

<sup>10</sup> Me parece pertinente remitir a Laclau: “*Es sólo en la medida en que hay la imposibilidad radical de un sistema que sea pura presencia, que esté por encima de todas las exclusiones, que los sistemas (en plural) factuales pueden existir. [...] Pero un sistema constituido a través de la lógica diferencial: aquello que está excluido del sistema funda a este último en un acto que, yendo más allá de las diferencias positivas que lo constituyen, muestra a todas ellas como expresiones equivalentes del puro principio de la positividad (=del ser en cuanto tal). Esto ya anuncia la posibilidad de un significante vacío, es decir, un significante de la pura cancelación de toda diferencia*” (1996: 73). El subrayado es mío.

## Bibliografía

**Borges, Jorge Luis**

1974 *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

**Bourdieu, Pierre**

1988 “El campo intelectual: un mundo aparte” en *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.

**Chatman, Seymour**

1990 *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

**Dorra, Raúl**

1989 “Actividad descriptiva de la narración” en *Hablar de literatura*, México, F.C.E.

**Filinich, María Isabel**

1996 Curso de Postgrado *Teoría de la enunciación literaria*, Universidad Nacional de Buenos Aires (Mimeo).

**Fontanille, Jacques**

1994 “La base perceptiva de la Semiótica”, “El retorno al punto de vista”, “El ‘giro modal’ en Semiótica” en *Morphé*, p. 9-10, julio/93-junio/94, años 5-6, UAP, México.

**Franco Carvalhal, Tania**

1996 *Literatura comparada*, Buenos Aires, Corregidor.

**Greimas, Algirdas Julien, y J. Courtés**

1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo I*, Madrid, Gredos.

1991 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*, Madrid, Gredos.

**Greimas, Algirdas Julien**

1989 *Del Sentido II. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos.

1996 *La enunciación. Una postura epistemológica*, Cuadernos de trabajo 21, Puebla, México.



**Hamon, Philippe**

1991 *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.

**Laclau, Ernesto**

1996 “Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad” en *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel.

**Lotman, Iuri M.**

1996 *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.

**Machado de Assis**

1873 “Literatura brasileira. Instinto de nacionalidade” en *Crítica literaria*. (s.d.e.)

**Monteleone, Jorge**

1993 “Eclipse del sentido: De Nadie nada nunca a El entenado de Juan José Saer” en Roland Spiller (Ed.) *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert.

**Palermo, Zulma y Elena Altuna**

1996 *Una literatura y su historia I. Propuesta*, Fascículo 1 de *Literatura de Salta, Historia Socio-Cultural*, Salta, CIUNSA.

**Saer, Juan José**

1988 “La selva espesa de lo real” en *Una literatura sin atributos*, Santa Fe, Cuadernos de extensión universitaria de la Universidad Nacional de Santa Fe, N° 7.

**Verón, Eliseo**

1987 *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa.

**Viñas, David**

1995 “La excomunión de los santos”, Entrevista realizada por Marcos Mayer para el Suplemento de cultura de Página 12, Buenos Aires, domingo 8 de octubre.

---

Se trabajó el relato “Sombras sobre vidrio esmerilado” de Juan José Saer que abre la edición de **Unidad de lugar**, Buenos Aires, Seix Barral, 1996.