

## ESCRITORES ORGÁNICOS EN LA NOVELÍSTICA DE JUAN JOSÉ SAER

BRUNO ANDRÉS LONGONI

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER (ARGENTINA)

**RESUMEN:** “Escritor orgánico” sería aquel que se forja socialmente al calor de las exigencias editoriales, comerciales, ideológicas o políticas (en cualquier caso, es siempre algo *ajeno* a la literatura lo que define su actitud frente a ella). Una lectura de la narrativa de Juan José Saer nos enfrenta a recurrentes personificaciones de dicha figura: la primera incursión literaria del grumete de *El entenado* (1983), Carlos Tomatis en *Cicatrices* (1969), Walter Bueno en *Lo imborrable* (1992), Mario Brando en *La grande* (2005), el Matemático en *Glosa* (1986), el Rubén Darío de “Rubén en Santiago” (uno de los poemas de *El arte de narrar*) y, finalmente, el tape Waldo de *La ocasión* (1988). Todos ellos serán leídos a la luz de tres libros centrales en el canon saeriano (*El concepto de ficción*, *La narración-objeto* y *El río sin orillas*) y de la teoría estética y dialéctica negativa adorniana.

**PALABRAS CLAVE:** Saer – Figuras de autor - *El entenado* – *La ocasión* – *Lo imborrable* – *La grande* – *Glosa*

**ABSTRACT:** “Organic writer” would be someone whose relationship with literature depends, ultimately, on external means (either editorial, commercial or ideological). A close-up reading of Juan José Saer narrative faces us with numerous embodiments of such figure: *The witness’s* first literary incursion, *Scars’s* Carlos Tomatis, Walter Bueno from *Lo imborrable*, Mario Brando from *La grande*, *The Sixty-Five Years of Washington’s* Mathematician and *The Event’s* “tape” Waldo. All of these novels will be read according to Saer’s own literary theory as well as Theodor Adorno’s aesthetic theory and negative dialectics.

**KEY WORDS:** Saer – Writer figure – *The Witness* – *The event* – *La grande* – *The Sixty-Five Years of Washington*



## Escritores orgánicos

Parto del principio –dijo Barco- de que lo que gusta a muchos posee elementos intrínsecamente malos. ¿Reaccionario, verdad? Cuando me vayan conociendo sabrán que, en ese sentido, soy de lo peor.

“Algo se aproxima” (Saer, 2001)

El tono virulento con que Juan José Saer fustiga, una y otra vez, a la casi totalidad de escritores latinoamericanos contemporáneos de gran éxito comercial (sobre todo a los del *Boom*, para quienes reserva una saña inusitada) en los ensayos redactados entre los años '60 e inicios de los '80 nos da una idea tentativa sobre la intransigencia con la cual Saer encara, desde un inicio, su misión literaria. No en vano ha confesado Beatriz Sarlo (2016) haber hallado en Juan José Saer al hombre más implacable que imaginarse pueda con la mala literatura. Muchos y variados son los escritores anatemizados, pero el defecto que les achaca por lo general suele ser el mismo: excesiva concesión al mercado editorial y, en el caso específico de los escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, la aceptación táctica y acrítica del maniqueísmo hipócrita que obliga a elegir entre vanguardia estética o compromiso político. Los autores del *boom*, dirá, asututamente se han venido esforzando por mostrarse siempre con un pie en cada vereda: quien desee experimentación formal quedará satisfecho con la ausencia de signos de puntuación en el primer capítulo de *El otoño del patriarca* o con el tablero de instrucciones al inicio de *Rayuela*, aunque el procedimiento de García Márquez sea tan antiguo como el simbolismo francés y el de Cortázar engañe al lector con la entelequia demagógica de la complicidad;<sup>1</sup> quien desee compromiso político se regodeará con el episodio de la masacre de los bananeros macondianos en *Cien años de soledad* o con la crítica liberal de la superestructura castrense en *La ciudad y los perros*, aunque Benjamin y Adorno ya hayan dejado suficientemente establecido que, en literatura, la denuncia social en el plano del contenido se reabsorbe como entretenimiento burgués.

Huelga aclarar, en caso de ser necesario, que el título de nuestro trabajo alude al difundido concepto gramsciano de *intelectual orgánico*, aquel hombre o mujer que emerge “sobre el terreno a exigencias de una función necesaria en el campo de la producción económica” (Gramsci, 1967:22). Si tuviéramos que extrapolar la categoría (o reducirla) al campo de la literatura, podríamos definir al

---

<sup>1</sup> Empleo, valga la aclaración, los argumentos esgrimidos por Saer (2015) en sus ensayos; no los míos propios.

escritor orgánico como aquel que se forja socialmente al calor de las exigencias editoriales, comerciales, ideológicas o políticas (en cualquier caso, es siempre un elemento *ajeno* a la literatura lo que define su actitud frente a ella). Basta una lectura de la narrativa de Saer para toparse, aquí y allí, con recurrentes personificaciones del escritor orgánico: la primera incursión literaria del grumete de *El entenado* (1983), Carlos Tomatis en *Cicatrices* (1969), Walter Bueno en *Lo imborrable* (1992), Mario Brando en *La grande* (2005), el Matemático en *Glosa* (1986), el Rubén Darío de “Rubén en Santiago” (uno de los poemas de *El arte de narrar*) y, finalmente, el tape Waldo de *La ocasión* (1988). Todos ellos serán leídos a la luz de tres libros centrales en el canon saeriano (*El concepto de ficción*, *La narración-objeto* y *El río sin orillas*), pero también del incisivo análisis que Florencia Abbate (2014) propone sobre la novelística saeriana a la luz de la teoría estética y la dialéctica negativa de Theodor Adorno.

### **In Partibus Infidelium: *El entenado***

Entre los escritores tópicos que subordinan la autonomía del arte a la estrategia comercial se inscribe, al menos en aquella primera incursión teatral que le representa grandes réditos económicos, el viejo grumete que sirve de narrador-protagonista a *El entenado* (1983). Luego de ser alfabetizado por el padre Quesada; es decir, luego de (re)insertarse en el universo hipercodificado del renacimiento europeo, de (re)aprender la lengua y de (re)incorporar, con ella, el reservorio de modelos retóricos, tópicos literarios y prejuicios conceptuales de ella derivados, el narrador queda atrapado en los estereotipos narrativos del siglo de oro español, donde la experiencia se transmite a través de estructuras literarias preestablecidas y de un reservorio limitado de tópicos que nivelan como un rase-ro las formas de representar volviéndolas convencionales (piénsese, por ejemplo, en el difundido uso de tópicos como los mitos de la Edad de Oro y del buen salvaje que atraviesan las crónicas de Indias).

Para enfatizar las limitaciones que se interponen a la hora de representar una historia, Saer repliega la ficción sobre sí misma en barroca *mise en abyme* a través de tres momentos distintos: la *Relación de abandonado* redactada por el padre Quesada y las dos obras que compone el narrador-protagonista (el sainete teatral, primero, y la novela propiamente dicha que el lector sostiene en sus manos, después). El texto de Quesada, quien detenta el privilegio de ser el único personaje con nombre propio en toda la novela, surge a partir de los breves diálogos que mantiene con el entenado tras su regreso a España. Más allá de la compasión y del humanismo ilustrado que, como al doctor Weiss de *Las nubes*, se dirigen a confeccionar narrativamente al padre Quesada como figura de autoridad para el protagonista de la novela, su atención parece también estar mediada por los prejuicios de la época, pues se muestra menos inclinado a averiguar la

fuente de la fascinación que los indios Colastiné ejercen sobre el grumete que en ratificar sus anodinas preocupaciones etnocentristas:

¿Tenían gobierno? ¿Propiedades? ¿Cómo defecaban? ¿Trocaban objetos que fabricaban ellos con otros fabricados por tribus vecinas? ¿Eran músicos? ¿Tenían religión? ¿Llevaban adornos en los brazos, en la nariz, en el cuello, en las orejas o en cualquier otra parte del cuerpo? ¿Con qué mano comían? (...) Pero debo decir que, en esa época, yo estaba todavía aturdido por los acontecimientos, y que mi respeto por el padre eran tan grande que, intimidado, no me atrevía a hablarle de tantas cosas esenciales que no evocaban sus preguntas (Saer, 2013a: 119).

Si Quesada plantea las preguntas incorrectas, el grumete no se desvive por corregirlo y elige –pulsión afín al perfil de escritor melancólico que tan profusamente puebla las ficciones de Saer– llamarse a silencio. Ya mayor, el entenado tomará la pluma para redimirse y, con él, a los indios Colastiné, gracias a la obra filantrópica del padre Quesada. El derrotero de la *Relación de abandonado*, por su parte, lo llevará hasta las manos de Washington Noriega, quien en *Glosa* acude a sus páginas como fuente histórica para dictar cuatro conferencias sobre los Colastiné (Lugar, Linaje, Lengua, Lógica). Según queda implícitamente sugerido, Washington Noriega bien podría ser el autor detrás de *El entenado*, como acaso también lo pueda ser Tomatis quien, cuando Barco inquiera sobre su actividad novelística en las páginas de *La vuelta completa*, revelará estar “yendo al Archivo Histórico todos los días, para documentarme” (Saer, 2014c: 229). Con ello, como veremos más adelante, Saer inscribe a sus héroes signados por la orfandad y la melancolía desesperada en una suerte de filiación remota, como si formaran parte de una genealogía negativa que los emparenta en el microcosmos santafesino de los escritores solitarios, inorgánicos y marginales (el *def-ghi*, Washington Noriega, Tomatis). Y puesto que, como ya su etimología lo anuncia, el entenado es el escritor sin pasado, Saer ha hecho de este personaje escritor su mito fundacional; su creación *ab ovo* responde, como veremos, a una necesidad de demarcación territorial:

Una obra marcada por una especie de orfandad cósmica y de autonomía exacerbada –si tomamos al pie de la letra ciertas articulaciones y afirmaciones metaliterarias del escritor–, los textos ponen en escena, se detienen detalladamente, en la narración de un origen colectivo, de un medio, es decir, en una pertenencia. (Premat, 2009:184)

Sin embargo, la segunda vez que la historia del entenado aparece representada, la experiencia inenarrable del grumete de la expedición queda burdamente reducida a sainete teatral<sup>2</sup> para entretenimiento pedestre de un público

---

<sup>2</sup> Algunos críticos han leído este episodio como una parodia en clave sobre la Argentina funambu-

que, así sea aristocrático o de extracción popular, no se digna a aplaudir sino aquello que ya conoce de antemano:

No fue difícil. De mis versos, toda verdad estaba excluida y si, por descuido, alguna parcela se filtraba en experiencia que por el gusto de su público, que él conocía de antemano, me la hacía tachar. (...) A mí me entrevistaban, muy a menudo, sabios y funcionarios. Yo había aprendido del viejo que las respuestas más adecuadas que podemos dar son aquellas que ya se esperan de nosotros. Satisfechos de haberlas corroborado en el exterior, mis interlocutores volvían, después de nuestros encuentros, a instalarse en la atmósfera tibia de sus propias convicciones. (Saer, 2013a: 125-129).

Si el artista incurre en una serie de convenciones narrativas, deja de correr peligro y recibe como retribución el aplauso fácil y automático del público estafado pero satisfecho y cuya experiencia estética se reduce, en última instancia, a un mero regodeo narcisista que nunca abandona el terreno de sus convicciones: “Lo que las obras de arte cosificadas ya no dicen lo sustituye el contemplador mediante el eco estandarizado de sí mismo que el percibe en ellas. La industria cultural pone este mecanismo en movimiento y lo explota” (Adorno, 2004:47).

Esta primera incursión literaria del grumete metaforiza entonces, por qué no, al escritor latinoamericano oportunista muy leído a nivel global a fuerza de acatamientos editoriales. Saer señalaría, sin dudas, el caso emblemático del realismo mágico, una estética que a partir de una mirada europeísta que en poco difiere con la idealización tópica de un Cristóbal Colón, ha contribuido a generar una imagen estereotipada de Latinoamérica como tierra exótica y exuberante: “Pasolini dijo algo magnífico sobre García Márquez y *Cien años de soledad*: ‘Escribe como si su público fuera su productor’” (Saer en Prieto, 2016:73). Quien se adentre en la narrativa de, por caso, Isabel Allende, accederá a una imagen de lo latinoamericano que en poco difiere, *mutatis mutandis*, con la que hallaríamos en un folleto turístico.<sup>3</sup> El error, plantea Saer, es presuponer la existencia de cierta especificidad latinoamericana, como si no se tratara de una entelequia ideológica urdida por los discursos oficiales y mediáticos:

Esta pretendida especificidad nacional de los latinoamericanos (como cualquiera de sus variantes regionales) origina otros dos riesgos que acechan permanente-

---

lesca de los años dictatoriales: “La experiencia del narrador representando la comedia sobre su propia vida ofrece ‘una transposición irónica de la impostura reinante en la Argentina de los años de la dictadura militar’, donde los artistas tenían que convertir la verdad social en un absurdo para complacer al poder” (Gollnik, 2003:120).

<sup>3</sup> Como minúsculo dato de color, sirva la constatación del argumento saeriano en el *slogan* publicitario diseñado por la principal línea aérea colombiana: “*Colombia, realismo mágico*”.

mente a nuestra literatura. El primero es el *vitalismo*, verdadera ideología de colonizados, basada en un sofisma corriente que deduce de nuestro subdesarrollo económico una supuesta relación privilegiada con la naturaleza. La abundancia, la exageración, el clisé de la pasión excesiva, el culto de lo insólito, atributos globales de lo que habitualmente se llama el realismo mágico y que, confundiendo, deliberadamente o no, la desmesura geográfica del continente con la multiplicación vertiginosa de la vida primitiva, atribuyen al hombre latinoamericano, en ese vasto paisaje natural químicamente puro, el rol del buen salvaje. (Saer, 2014a: 261).

El realismo mágico sería entonces una literatura que trabaja desde lo ya conocido, con lo dado de antemano, con una visión estereotipada de nuestra cultura previsible en un medio televisivo pero inexcusable en una novela. Ello explica en parte que Adorno compare la actitud de los consumidores de mercancías artísticas de la industria cultural con el goce pueril del niño que se hace narrar una y otra vez la misma historia, como si se tratara de una suerte de mecanismo de protección frente al riesgo de lo desconocido. Ávido de representaciones estandarizadas como el niño que espera en la noche el microcosmos maniqueo que el cuento de hadas le tiene reservado, el público de *El entenado* se complace en sus certidumbres alienadas: “Años vivimos de ese malentendido. Lo más sorprendente es que, en todo ese tiempo, ninguna voz sensata se alzó para denunciarlo” (Saer, 2013a: 127). La posición estética de Saer tiene que ver, entonces, menos con la reproducción de moldes heredados que con la búsqueda de formas nuevas.

### **Res non verba: Tomatis y *Cicatrices***

No será éste el único caso de un escritor atrapado por las redes del estereotipo. En *Cicatrices* (1969), por ejemplo, Tomatis confiesa haber escrito guiones cinematográficos de dudoso gusto nada más que por dinero. Cuando se rehúsa a escribir (nótese el simbolismo) precisamente esa palabra, *dinero*, y recomienda emplear en su lugar algún eufemismo, el productor responde con dos bofetadas y una advertencia: “No teorice, Tomatis. No le pago para que teorice, sino para que escriba un guion de cine” (Saer, 2015a: 46) Curioso contrasentido: el escritor-mercenario sería aquí aquel que se despoja de toda teorización previa, que descarta sus ridículas teorías sobre la nominalización del dinero y se dedica a acumularlo; que escribe, en una palabra, siguiendo una pulsión irracional: precisamente aquello que Saer señala en *Una literatura sin atributos* como su ideal estético.

### **Panem et Circenses: Walter Bueno y *Lo imborrable***

Contamos, luego, con una extensa galería de escritores *orgánicos* que se van sucediendo de novela en novela: Walter Bueno, por ejemplo, y su exitosa novela rosa, *La brisa en el trigo*, el folletín regional-naturalista que se convierte, en los años de la dictadura militar de *Lo imborrable* (1992), en el *best-seller* nacional a fuerza de melodrama y chabacanería, como si respondiera implícitamente a un plan sistemático de invasión cultural foránea y de alienación generalizada en sintonía con el auge global de la televisión y la telenovela de la tarde. Mientras se prolonga su depresión, tanto Tomatis como su madre (quien, curiosamente, nunca emite palabra alguna), viven ambos adheridos a la pantalla de los noticieros oficialistas que segregan la retórica distorsiva del proceso militar. Uno de esos voceros es, precisamente, Walter Bueno, quien llega a “animador, en el canal oficial, de la cortina de humo cultural del régimen terrorista” (*Lo Imborrable*, p.32), a través de un programa chauvinista que, cómplice del genocidio, se dedica a banalizar la cultura para distraer y embrutecer a la opinión pública mientras las fuerzas del orden se dedican a aniquilar a la subversión:

Metiendo en la misma bolsa el cine, la gastronomía, el jet set, la literatura, y eso a la misma hora en que iban a sacar a la gente de sus casas o de los campos de concentración clandestinos para cargarla en los helicópteros de la marina y tirar-la viva en plena noche en el océano. (Saer, 2013c: 32).

La yuxtaposición de los eventos sugiere una relación causal: la trivialización del arte se corresponde, en una dimensión metafórica, con el plan sistemático de exterminio. Quemar libros, confiscar algunas obras, invisibilizar otras o nivelarlas con los productos banales de la industria cultural son distintas formas de *desaparición forzada* del arte. Fina ironía la de Saer cuando narre (no tan) en broma, ya en *La grande* (2005), que el secuestro y desaparición del Gato Garay y de Elisa, episodio central de *Nadie nada nunca* (1980), haya sido motivado por la sospecha de subversión que la pareja despierta en los militares al carecer de televisor. Frente a esa suerte de ecumenismo cultural del cual los medios masivos blasonan a partir de la ilusión de totalidad que la grilla de la programación del servicio de cable genera, Saer subraya la función primigenia de los medios, su intrínseca lógica publicitaria de consumo y descarte y la banalización implícita a la que somete todo lo que atraviesa en su ubicua presencia:

*Lo imborrable*, que es quizás “la” novela de la dictadura, es de hecho la novela del mundo convertido en simulacro: Tomatis sale de su cataclismo depresivo a un mundo de pura representación, empezando por la que los individuos realizan de sí mismos. No es casual que la novela de la dictadura sea también la novela de la televisión: la vieja alianza fascismo-industria cultural que hace ya décadas desentrañó Adorno está presente en la novela en su versión contemporánea. (Arce, 2013:41)

La novela de Walter Bueno a la que Alfonso de Bizancio dedica excesiva atención crítica contiene aquello que el público masivo espera de un escritor argentino en los años setenta: un sórdido romance pueblerino, exaltación nacionalista de la Pampa y de los valores patrios, lenguaje pomposo y solemnidad afectada de un modernismo anacrónico. Hay, si se quiere, un sesgo antidemocrático en la posición estética de Saer, pues en sus novelas la masa lectora siempre se equivoca: los falsos escritores triunfan mientras los verdaderos escritores no son leídos, como sucede con la segunda experiencia literaria emprendida por el grumete de la expedición en *El entenado*.

### **Vanitas Vanitatum: Rubén Darío y “Rubén en Santiago”**

Resulta ejemplar, en ese sentido, la figura de Rubén Darío tal y como se confecciona en “Rubén en Santiago”, uno de los poemas saerianos incluidos en su única antología poética, *El arte de narrar*, pues allí el poeta nicaragüense, genio nato que compone “sonetos de cuya música únicamente él tiene el secreto” (Saer, 2010: 79), se deja influir por los rigores de la academia (el diccionario de mitología, el diccionario de rimas, el simbolismo y parnasianismo franceses, “explotar algunos metros en desuso”) y cede su aura para acabar reducido a simple copista arropado, eso sí, en gloria terrenal:

Habrà que volverse un amanuense  
Si se quiere mirar el mundo desde arriba,  
Romper el círculo mágico de los códigos  
Reinantes para instalarse en su interior  
Aunque se entregue a cambio una magia  
Más antigua y se cambie la piel  
De la serpiente, llena de trenzas brillantes,  
Por un abrigo de paño inglés. (Saer, 2010: 80).

El nudo de oro de la poesía cambia de lugar, perdiendo su poder mágico contra el extrañamiento y el horror; el cisne nicaragüense queda atrapado en la paradoja agridulce de poseer aquello “que quería en el momento / de descubrir que eran los otros los que se lo habían impuesto” (Saer, 2010: 81). O lo uno o lo otro, pero en Saer pareciera no existir la posibilidad de triunfar en la historia grande de las letras y en el mercado editorial simultáneamente. Las concesiones de Darío a sus detractores, el excesivo empeño que puso en convencer a escrito-

res menores sobre su indiscutible calidad poética (conocida es la historia de su borrachera tras haber oído una diatriba de su admirado Unamuno) no hizo sino distraerlo de su verdadero propósito: el éxito demanda el sacrificio del aura.

### **Functus Officio: Mario Brando y *La grande***

Otro caso de escritor cooptado por los discursos institucionalizados lo hallamos en el marco de *La grande* (2005), novela póstuma saeriana, en la figura del poeta Mario Brando, el polémico creador del *precisionismo*, un movimiento estético litoraleño fundado el 6 de agosto de 1945. Si bien la novela se limita a mencionar la fecha sin comentarla, la datación adquiere un sentido irónico al tratarse del mismo día en que los norteamericanos soltaron su bomba atómica sobre Hiroshima; puesto que el programa estético de Brando apunta a *cientifizar* la poesía, la insinuación velada a la más espantosa aberración provocada, precisamente, por la ciencia, nos da una idea del concepto en que Saer tiene sus arrebatos líricos. Brando, hombre cínico y miserable incluso con su propio séquito de aduladores, ha trepado en el escalafón social hasta ocupar el puesto de funcionario público durante la dictadura militar (de hecho, es pariente del general Negri, a quien Walter Bueno entrevista en su decadente programa televisivo). La coexistencia de la poesía con el Estado resulta para Saer, como ya veremos, una contradicción en los términos. Brando no solamente publica sus poesías *precisionistas* en revistas y suplementos literarios de periódicos renombrados como *La Nación*, órgano ideológico del *establishment* porteño que también supo publicar los deslavados cuentos de Walter Bueno, sino que prosigue también en la composición de sonetos clasicistas como quien guarda secretamente un plan alternativo en caso de que su proyecto naufrague. Su ausencia de convicción estética se disimula con el reconocimiento que la sociedad le prodiga: en Buenos Aires, centro de poder y meca de escritores *for export* en la Argentina, su nombre resuena y se lo tiene como uno de los más promisorios poetas del interior del país; sobrevaloración que Brando estratégicamente presenta como prueba irrefutable de su talento.

Todo su programa estético se reduce, en gran medida, a negar la especificidad de la literatura al hacer coincidir su programa estético, *horror magnum*, con una presunta objetividad que, desde un paradigma historicista, ingenuamente hace coincidir el conocimiento científico con el conocimiento más profundo de lo real:

La idea de traducir el vocabulario poético tradicional a la terminología científica y técnica rigurosamente contemporánea mostraba una fe ciega en el saber de la época y en la correspondencia exacta de su terminología con la realidad. (...) Brando y sus secuaces estaban convencidos de que los grandes medios de comunicación como los diarios, la radio y más tarde la televisión, así como las insti-

tuciones culturales tradicionales, debían cumplir un papel preponderante en la difusión de los principios precisionistas. No se trataba de simple exhibicionismo: Brando estaba convencido de que la función social del precisionismo era depurar el lenguaje de las masas, actualizarlo y hacerlo coincidir con la terminología científica. (Saer, 2012: 324-325).

Al formar parte de la superestructura social la ciencia depende, también ella, de la estructura económica. Incapaz de reconocer la esencia ideológica que subyace a cualquier forma de discurso científico, Brando le atribuye equívocamente la quimérica capacidad de establecer “una correspondencia exacta de su terminología con la realidad”, como si el lenguaje científico no se valiera también él de signos arbitrarios para construir sentido o como si no incurriera en ambigüedades o imprecisiones conceptuales. Su dogmatismo lo aproxima al atomismo lógico de los filósofos analíticos de principios del siglo XX (Frege, Russell, el primer Wittgenstein) y a su semántica de tablas veritativas que presupone ingenuamente la constatación factual como un rasgo implícito en las lenguas.<sup>4</sup> Paradójicamente, el afán *precisionista* en la poesía de Brando lo lleva a coincidir ideológicamente con su denostado padre, el inmigrante italo-argentino devenido opulento fabricante de pastas que, motivado por sus veleidades novelísticas, dedica su tiempo libre a confeccionar densos novelones naturalistas. Si entendemos que el naturalismo literario también ha perseguido la cientifización de la literatura (más específicamente, de la novela decimonónica) apelando a los dudosos presupuestos de neutralidad y objetividad para garantizar un diagnóstico clínico de lo real, veremos que, lejos de dar cuenta de la crisis de representación que las estéticas del siglo XX vienen acusando, padre e hijo incurren, ambos, en idéntica falacia referencial.

La visión estética de Brando, su irrisoria “fe ciega en el saber de la época” (en una época en la cual el gran aporte de la ciencia pasa por la creación de nuevas y sofisticadas herramientas de exterminio masivo) y la subordinación del arte a su difusión mediática, se ubican en las antípodas de la teoría estética adorniana a la que suscribe, no sin ciertos reparos, el propio Saer:

La respuesta de Saer, ligada a una gran poética, plantea que la cultura de masas no es sino la denegación del arte, es decir, la pérdida de cualquier cualidad artística en la circulación masiva, en la estandarización. Frente a esa difusión estandarizada de formas y contenidos, lo único que resiste, o mejor, el único que resiste es el artista que constituye su poética como una resistencia. (Piglia, 2016:101)

Estas prerrogativas se esgrimen en sus ensayos de los años '70 y en sus

---

<sup>4</sup> Sutilmente ridiculizados por Jorge Luis Borges (1993) en su ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”.

obras de aquellos años; *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980) y *Glosa* (1984), novelas que para la mayoría de la crítica conforma el núcleo duro de la experimentación formal en la narrativa de Saer, y que encarnan esa elección de un lenguaje antieconómico y densamente poético con descripciones que exaltan la percepción sensorial al punto de independizarse de la narración, en coexistencia con un criterio de puntuación tan caprichoso como personal que parece responder (y este rasgo se mantendrá inalterable hasta *La grande*) al deseo de escandir la frase como si se atuviera a un principio estrófico o métrico más que a un desarrollo conceptual específico.<sup>5</sup>

Si Mario Brando busca, como veíamos, volver científico, convencional y unívoco el lenguaje poético, Juan José Saer ha siempre procurado, por el contrario, volver poético, opaco y polisémico el lenguaje novelístico. Desde luego, la polisemia o la indeterminación de sentido es menos una elección que un rasgo intrínseco del lenguaje, pero de lo que aquí se trata es más bien de escribir obras cuyo sentido no esté predeterminado por el sistema conceptual al cual el escritor suscribe consciente o inconscientemente, como ocurre con las novelas de tesis. En vez de condicionar el sentido que el lector construye a partir de una obra literaria, el escritor debe abogar por cierta indeterminación del sentido pues, al decir de Paul Valéry, “reconocemos la obra de arte por el hecho de que ninguna idea que suscita en nosotros, ningún acto que nos sugiera puede agotarla o darle fin” (en Benjamin, 2012:30).

Intentar ejercer una restricción semántica o algún tipo de control presuntamente objetivo sobre la palabra escrita sería equivalente, siguiendo este razonamiento, al afán totalitario de homogenización ideológica que entrañan los discursos institucionalizados, tanto los científicos como los estatales. Ambas modalidades quedan, de hecho, subsumidas en el epíteto macarrónico que Higinio Gómez y Jorge Washington Noriega le dedican al programa estético de Brando: “Il

---

<sup>5</sup> Numerosos estudios han destacado la naturaleza poética de la prosa saeriana, pero pocos analizaron el la puntuación como método personal de escansión; la puntuación en Saer se aleja considerablemente de lo que dictan los manuales de estilo y su abuso responde a un efecto de congelamiento temporal o de pulsión iterativa:

Fijar la vista en algo, mientras los dedos llevan el cigarrillo hacia el escritorio y lo aplastan, despacio, contra el cenicero. Fijar la vista. En algo. Mientras los dedos. [“La mayor” (Saer, 2012a: 133)]

La esfera multicolor está en el aire, inmóvil, suspendida contra el cielo azul. En el aire. Inmóvil. Suspendida. Contra el cielo azul. (Saer, 2014d: 36)

¿Qué es la repetición? ¿Qué estoy haciendo aquí?, es decir, ¿no?, el Matemático, o algún otro, en algún otro tiempo o lugar, otra vez, aunque haya uno solo, un solo, que es siempre el mismo, Lugar, y sea siempre, como decíamos, de una vez y para siempre, la misma Vez. (Saer, 2015e: 73)

duce stil novo del ripio cientificista” (Saer, 2012b: 328). En vez de honrar la herencia de Dante, a quien Brando suele mentar como uno de sus grandes maestros, su poesía sacrifica lo *dolce* por *il duce*; es decir, por la demagogia estereotipada del discurso estatal y por la falacia gnoseológica del discurso científico cuyo aporte no solamente ha fracasado en dar respuesta a las preguntas trascendentales del ser humano sino que, trasladado al dominio del arte, solo consigue producir la destrucción del placer estético (“ripio cientificista”). Esa sorna desdeñosa con la cual Washington Noriega desbarata el sistema conceptual de Brando como si despejara un mosquito que lo sobrevuela (metáfora similar se emplea en el juicio devastador de Tomatis sobre *La brisa en el trigo*, el folletín de Walter Bueno), proviene de un hombre que se mantiene “cuidadosamente al margen de la vida literaria” (Saer, 2012b: 328). La filiación estética en Saer lo ha llevado a crear, él también, a sus propios precursores (Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz, Antonio Di Benedetto, Roberto Arlt, Gombrowicz) bajo el común denominador de la marginalidad: ninguno de ellos ocupó en sus días, a diferencia de Lugones, Borges o Cortázar, un lugar central en la escena literaria argentina. Como Tomatis o como varios de los personajes de la *troupe*, Saer prefiere pensarse por fuera de la *literatura* (y en la palabra “literatura” pronunciada peyorativamente, deben leerse cientos de implícitos, todos nefastos). La proposición sobre Washington Noriega parece dicha al paso, pero su relevancia en la confección de la figura de escritor tal y como Saer lo entiende merece un comentario, pues en varios pasajes de su obra suele exaltarse, casi como si se tratara de una condición *sine qua non* a la hora de crear, la existencia lateral y aislada del escritor que, ni apriorístico ni programático, debe blasonar de cierta resistencia frente a las modas rutilantes, al academicismo y a las imposiciones del mercado editorial.

### **Ars Scientia: El matemático y *Glosa***

Si leemos con detenimiento las primeras páginas de *Glosa* (1986) rastreamos allí, en las delirantes incursiones teórico-literarias del Matemático, idéntico afán de reducción cientificista sobre el hecho poético, como si la asociación entre un símbolo artístico y el sentimiento que despierta no fuera una experiencia subjetiva cuyo sentido arbitrario depende del marco cultural que lo ve nacer:

Su tesis era que cada metro correspondía a un sentimiento específico y que podría elaborarse un sistema de notación tan perfeccionado, si se diversificaban suficientemente los metros cuyas combinaciones no eran todavía bastante sutiles, que bastaría el empleo métrico de meras sonoridades, para que el poema transmitiese los sentimientos deseados. (Saer, 2015e: 30)

Una concepción tan estrecha y tan preestablecida del fenómeno estético acaba por insertar ideológicamente al Matemático en esa misma “burguesía san-

guinaria” a la que tanto execra y de cuya filiación reniega, pues si el Estado es por excelencia la institución burguesa ideada con el fin de monopolizar el sentido social, la teoría del Matemático (el apodo mordaz que Tomatis le ha dedicado ya dice mucho) busca decretar de antemano el sentido de la creación poética. El narrador nos revela, de hecho, que el Matemático fantaseaba con persuadir a un reconocido poeta para que “aplicara sus teorías, como esos geólogos que han forjado una hipótesis sobre la composición del suelo lunar y mandan un astronauta a la Luna para verificarla” (Saer, 2015e: 30). Su ambición se ve frustrada por la indiferencia del poeta en cuestión, quien lo deja plantado en la esquina de un bar. El impacto de la decepción por aquello que, tremendista, el Matemático refiere como el “episodio” de su humillación es tan grande como la distancia que media entre sus teorizaciones abstractas y la realidad concreta de la poesía. Para reconocer con mayor nitidez la estimación que Saer dedica a la poesía en tanto discurso contra-hegemónico bastará observar, por ejemplo, las opiniones vertidas en “La cuestión de la prosa”, ensayo recopilado en *La narración-objeto*:

Prosa: instrumento de Estado. Si el Estado, según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del Estado. (...) *En principio y vox populi*, la prosa es claridad, orden, utilidad y precisión. (...) Pero viene a suceder que la prosa es también el instrumento de la novela (...) y que, pretendiendo establecer, con sus principios, la función de la prosa, trasladan pragmatismo e inteligibilidad al dominio de la novela, atentando de esa manera contra una de nuestras escasas libertades. (Saer, 2014b: 57-58)

La presencia de la estética de Adorno resulta flagrante; la literatura sería, según Saer, un discurso *negativo*, contra-hegemónico y en permanente tensión dialéctica con el discurso estatal que persigue sin treguas su institucionalización (la posibilidad de que su poesía llegue a enseñarse en las escuelas suscita la repulsión en Mallarmé). La literatura puede liberarse de la tiranía de la prosa y de sus imperativos formales (“claridad, orden, utilidad y precisión”); puede ser oscura, caótica, inútil e imprecisa, con lo cual se volvería una crítica implícita al discurso cosificado de los medios masivos y a las expresiones estereotipadas de las relaciones humanas alienadas, reducidas a su función de practicidad. Si contrastamos estas afirmaciones con la teoría adorniana, las coincidencias son palmarias:

(El arte) se determina por su relación con aquello que no es arte. (...) Su especificidad le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación. (...) Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica. (Adorno, 2004:22)

Por otro lado, Mario Brando, cuyo nombre parece construido como una paronomasia del actor protagonista de *El padrino* (según Saer, la quintaesencia de la mercancía cultural traficada como arte elevado), ha propugnado el ingreso irrestricto de la cultura de masas en el reino autónomo y libre de la literatura, ha rebajado a la literatura a pedagogía cuyo mezquino proyecto (“depurar el lenguaje de las masas”) no parece más que una concesión demagógica para con las representaciones sociales de lo que vulgarmente se entiende por literatura; es decir, una herramienta de ascenso social que nos enseña a “hablar bien” o un vasto depósito lingüístico de la ideología dominante cuyo reino todos desearían habitar.

La vanguardia literaria -y, en este sentido al menos, Saer exhibe cierto reaccionarismo ideológico, como bien apunta Abbate (2014), al esgrimir un concepto de vanguardia que se retrotrae hasta el romanticismo-, debe replegarse y promover un hermetismo programático que exija e inquiete al lector en vez de ceder a sus requerimientos. Como Puig, cuya literatura Saer tenía en muy baja estima (“ocupa un lugar de privilegio en la cultura argentina: entiéndase bien, en la ‘cultura’ y no en la literatura” (Saer, 2015d: 70)), tanto Mario Brando como Walter Bueno condescienden, en un gesto que hoy calificaríamos de posmoderno, a nivelar su literatura con los discursos tópicos instalados por la sociedad de consumo, resignando con ello la autonomía de su arte.

### **Quid pro quo: El tape Waldo y *La ocasión***

La última figura de autor que hemos de analizar acaso sea la más interesante, ya que aquí no advertiremos a ese escritor más o menos tópico que se amolda a los requerimientos del sistema sino a aquel autor que mantiene, precisamente, la relación inversa; un autor que se asemeja más bien al jardinero de la novela de Jerzy Kosinski, *Desde el jardín* (1971), cuyo héroe goza con inocencia de la sobreinterpretación que la sociedad le tributa a partir de sus modestas expresiones literarias. Nos referimos, sin ir más lejos, al tape Waldo de *La ocasión* (1988), una novela ambientada en la llanura pampeana durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874), es decir, en los años de surgimiento de la literatura gauchesca.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> La primera parte del poema de José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*, se publica en 1872, mientras su autor es perseguido políticamente por el gobierno de Sarmiento. Tras la enorme resonancia que despierta la primera parte, Hernández decide publicar *La vuelta de Martín Fierro* en 1879. Fruto de ésta y otras obras de exaltación rural como el *Santos Vega* de Rafael Obligado (1885), luego de un periodo inicial marcado por la representación burlesca del gaucho como en el *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo y en parte también debido al gran influjo posterior que *La guerra gaucha* (1905) y, sobre todo, la

El padre de Waldo es un desertor del ejército devenido gaucho matrero que malvive a la intemperie, errando por la pampa de pulpería en pulpería; por supuesto, hay aquí una reescritura en clave paródica del célebre poema de Hernández hasta que, espoleado por el alcohol, comienza a abusar de sus hijas y recibe, en venganza, la muerte a manos de su hijo mayor. Como el grumete de *El entenado* o la hija de Luis Fiore en *Cicatrices*, el tape Waldo es el niño testigo del horror que queda sin habla (cuando el entenado regresa al bando español descubre que ha olvidado el castellano y que solo puede proferir palabras aisladas en lengua colastiné). Precediendo a toda escritura se halla el dolor y la mutilación, como veremos en nuestro siguiente epígrafe, lo cual regresa al tape Waldo simbólicamente a un estado pulsional preverbal. Waldo deambula, entonces, por la pampa con su hermana, la Violadita, hasta que un sargento descubre su raro don y decide lucrar a costa de los hermanos; así como Bianco, el doctor que protagoniza la novela, sabe leer en las mentes de las personas, Waldo también goza de un don sobrenatural: produce espontáneamente dísticos octosilábicos cuyo enigmático valor pareciera provenir de un *más allá*: “Un rumor comienza a formarse en su garganta y Bianco, que habla tantos idiomas con el mismo acento extranjero, sabe que ese rumor no es el embrión de ningún idioma conocido, que es anterior a las palabras” (Saer, 2013b: 175). Se reitera, pues, en Waldo la exacerbación saeriana del arte como reminiscencia atávica vinculada a fuerzas del ello que preexisten a toda lógica verbal. Análogo contrapunto al de Oliveira y la Maga en *Rayuela* (1963) de Cortázar: él detenta el conocimiento occidental y descarta, uno a uno, a los grandes artífices del *logos* cartesiano aunque ello no le impida ahogarse en sus ríos metafísicos; y ella, que todo lo ignora, desde el libro indispensable hasta la muerte de su bebé Rocamadour, y que es motivo frecuente de burla, es en verdad la única del club de la serpiente que alcanza el *mandala*, que logra fundirse en la realidad en vez de desangrarse lentamente procurando interpretarla. Bianco, por su parte, “que habla tantos idiomas”, es víctima del engaño de los positivistas y, fruto de ello, pierde sus poderes especiales (no consigue traspasar en el pensamiento de su esposa Gina para descifrar su engaño); el tape Waldo, que no domina ni su propia lengua y se vale de un “rumor” prelingüístico para comunicarse, es venerado como el oráculo de Delfos luego de que supuestamente consiga, con uno de sus misteriosos dísticos octosilábicos (“Vide un pájaro en el cielo pasar ardiendo en su vuelo”) vaticinar la muerte de Costa, el joven que intenta propasarse con su hermana, la Violadita. Estructura en quiasmo, pues. Bianco ocuparía la misma posición que Oliveira: aquel que, detentando el conocimiento, en verdad ignora; Waldo, la posición de la Maga: aquella que, ignorando, en verdad conoce. Aquí queda clara la comparación con el jardinero

---

hiperbólica elevación del gaucho a la categoría de mito que propuso Leopoldo Lugones en *El payador* (1916), se instalará en el imaginario porteño la dudosa imagen del gaucho como símbolo de la identidad nacional, hombre varonil y afirmativo, de sólida moral cristiana, dotado de un talento nato para la guitarreada y el verso octosílabo espontáneo.

de Kosinski: pues Waldo produce versos que, si bien crípticos, se pretenden literales –o, en todo caso, de sentido nulo o difuso– y que sólo la buena voluntad o el *wishful thinking* de sus interlocutores acaba por ajustar semánticamente a sus propias realidades:

La gente del pueblo empezó a pedirle predicciones, a desear que, aquello que ellos ni nadie podía anticipar, Waldo lo sintetizara en uno de esos dísticos octosilábicos que, a decir verdad, eran a menudo tan impenetrables como el porvenir que parecían desentrañar, pero que a los que escuchaban les daba la impresión de ser un proyectil que el tiempo les mandaba desde el futuro, y que atravesaba el muro translúcido del presente, igual que un mensaje atado a una piedra atraviesa el vidrio de una ventana. (Saer, 2013b: 16)

Apasionado por los dulces, Waldo recibe caramelos a cambio de sus profecías, de forma tal que cada vez que atravesase su trance agorero lo encontraremos con un chupetín de líneas rojas y blancas que se irán desdibujando tras la línea frontal de sus grandes y blancos dientes de caballo. La novela está construida a base de símbolos: “Hay en Saer una teoría de los colores, una paleta que se vuelve perceptible al final de la novela. El blanco es el pensamiento; el rojo, la realidad” (Piglia, 2016:120). *Bianco* (“blanco”, en italiano; como el doctor *Weiss*, “blanco” en alemán, de *Las nubes*) existe en un plano mental –es, al fin y al cabo, mentalista– opuesto al materialismo cientificista del positivismo europeo; su pelo anaranjado representa un híbrido de lo real y lo ideal, pero los dientes blancos de Waldo marcan el límite de su poder: no puede leer *más allá* para descubrir “la triquiñuela”, en caso de haberla, detrás del tape, como tampoco puede determinar la infidelidad de su esposa.<sup>7</sup> La fijación oral de Waldo, el nivel obsesivo de detalle con el cual el narrador describe el burbujeo de su saliva y el movimiento de su lengua se corresponde con el episodio central de la novela: Bianco regresa tempranamente a su hogar para encontrarse con su amigo Garay López en compañía de su esposa Gina, quien ríe gozosa y lo observa “con los ojos entrecerrados y una expresión de placer intenso (...) –mientras– le está dando una profunda chupada a un grueso cigarro que sostiene entre el índice y el medio de la mano

---

<sup>7</sup> El caballo, por otro lado, funciona en Saer como símbolo de lo incognoscible: nadie sabe por qué se matan caballos en *Nadie nada nunca* (1980), un debate infructuoso sobre los tropiezos de los caballos se da en el marco de *Glosa* (1986) y tanto Layo en *El limonero real* (1974) como Gina en *La ocasión* (1988) y el doctor Real en *Las nubes* (1997) experimentan sendas epifanías ante el misterio indescifrable del caballo. En su carácter enigmático encontramos la motivación del odio que este animal suscita en Bianco quien paradójicamente acaba cosificándolos como si fuera uno de sus detractores positivistas: “Materia que se compra y que se vende, piensa, con desprecio, pero durante una fracción de segundo se siente inferior a ellos, humillado por la sola presencia maciza, oscura y viva de los animales” (*La ocasión*, p.109).

derecha" (Saer, 2013b: 34).<sup>8</sup>

Llegado este punto, habría que aclarar que en el tape Waldo debe leerse una palmaria sátira hacia ciertos tópicos de la literatura gauchesca, pues *La ocasión* propone cierta relativización del impacto histórico de la gauchesca y de la solemnidad trascendental de su discurso. Macedonio Fernández solía bromear al respecto aduciendo que Martín Fierro no era sino un calabrés rencoroso o un siciliano vengativo o que la literatura gauchesca era una invención de los estancieros para entretener a sus caballos y que él podía reconocer cuándo había llegado al campo porque la gente comenzaba automáticamente a hablar en octosílabos.<sup>9</sup>

Esas distorsiones perceptivas sobre el gaucho vienen suscitadas por una lectura demasiado cándida de la literatura gauchesca y de la predisposición innata al canto y a la versificación atribuida al gaucho (¿alguien podría seriamente imaginar en la vida real un duelo entre payadores como el que protagonizan el hermano del moreno y Fierro, discutiendo sobre el tiempo, el espacio y la cantidad en una pulpería pampeana hacia 1870?, ¿o esa payada mítica entre Santo Vega y el diablo en la novela de Eduardo Gutiérrez?). De allí a que cuando Fierro, gaucho vigoroso, cante aquello de "Las coplas me van brotando / como agua de manantial" (Hernández, 1999:28), Saer responda que en Waldo, esa informe ma-

---

<sup>8</sup> Como en la escena citada, la simbología fálica suele ser tan burda y explícita en las novelas de Saer que debe ser leída como un uso paródico de los conceptos freudianos. Escrito en pleno auge de la hermenéutica lacaniana, el triángulo edípico contenido en el relato de Ángel en el primer capítulo de *Cicatrices* (1969) es una incitación a caer en la obvia trampa de los rígidos esquemas psicoanalíticos. Otro tanto ocurre con los sueños (prácticamente no hay novela saeriana que se abstenga de narrar un sueño), donde Saer satiriza las interpretaciones "al uso" que se han venido desarrollando desde la publicación del famoso texto de Freud. Dos estudios que no han caído en la celada pueden hallarse en Degrande (2014) y en Brando (2010); el primero analiza el sueño del Gato en *Nadie nada nunca* (1980) y el segundo, el sueño del matemático en *Glosa* (1986).

<sup>9</sup> Otro rasgo macedoniando en la configuración de Washington Noriega: su ironía desdeñosa hacia la gauchesca. Su reflexión sobre el caballo en *Glosa* (1986) parece extraída de *Museo de la novela de la eterna* y concuerda con el programa estético de la *Nouveau Roman* en su despojamiento de toda connotación semántica, en su anhelo de recobrar el objeto en sí, fuera de todo símbolo añadido:

Esa proximidad del caballo con el hombre ha hecho depositario al pobre animal de toda clase de proyecciones simbólicas, a punto tal que, bajo tantas capas de simbolismo, ya es difícil saber dónde se encuentra el verdadero caballo. Por otra parte, creemos conocer demasiadas cosas sobre el caballo –nos parece que es fuerte, que es fiel, que es noble, que es aguantador, que es nervioso, que gusta de la pampa y que su mayor ambición es ganar el premio Carlos Pellegrini. Estamos convencidos de que, si militara en política, sería nacionalista, y, si hablase, lo haría como el viejo Vizcacha. (Saer, 2015e: 76.)

sa con cara achatada de sapo y dientes blancos de caballo, “las palabras empiezan a brotar, dificultosas, por entre los dientes apretados y humedecidos de saliva” (Saer, 2013b: 176), parodiando el carácter pretendidamente inconsciente y espontáneo del talento poético del gaucho. En el tape Waldo, apunta Premat, encontramos entonces:

Primero, la mirada escéptica de Saer sobre la figura mediática del escritor y sobre las particularidades de circulación de sus 'productos'. Luego, una ironía iconoclasta que pervierte los mitos fundadores de la escritura en Argentina, transformando al gaucho que toma la guitarra y crea una literatura, en un ser informe, cuyos dones deben ponerse en duda y que sólo son el fruto de una contingencia. A la creación en sí misma se la ve como una forma (los dísticos octosílabos), pero su contenido y sus efectos son casuales: en semejantes condiciones, intentar construir sobre esa forma un sistema interpretativo, supone una intención compulsiva y exterior de encontrar en ella sentido, ya que por definición el sentido está ausente. Por último, y aquí reaparecen las imágenes de traducción y de vacío, el escritor es una instancia casi inexistente, situada en un espacio indeterminado entre el mundo pulsional y el universo del lenguaje, a caballo entre la anulación de sí y la palabra, dudoso entre los caramelos y la poesía. (2002:229-230)

El gaucho no sería, siguiendo esta lectura, la *summa* mestiza de la argentinidad, sino un mero producto de la contingencia deformado, luego, por la ideología estatal y por el imaginario popular. Waldo es otra figura errante como los locos de *Las nubes* (1997) y, como ellos también, incognoscible en su poesía hermética. Lo que Saer critica aquí es menos una figura de autor en particular que la sobreinterpretación, la lectura institucionalizada sobre la gauchesca que ha derivado en una visión distorsionada sobre nuestra tradición y nuestra literatura, rebotante de caracteres afirmativos (en *La vuelta completa*, Tomatis se queja del escritor argentino, siempre tan vigoroso y rotundo), pero también hacia la sobrevaloración que muchas veces la sociedad promueve sobre escritores que, como Waldo, ni siquiera son conscientes de lo que hacen.

Ni Bianco ni nadie podría, por lo tanto, interpretar adecuadamente el dístico que Waldo produce a su visita: “Una nube viene hermana / a oscurecer la mañana” (Saer, 2013b: 176), así como tampoco podría dar con el sentido de *Los reyes magos*, la alegoría teatral que su amigo Garay López le ha representado y que, por supuesto, sirve como prolepsis narrativa en relación al final de la novela, pues así como el lector queda sin atestiguar el nacimiento del hijo de Bianco que vendría a dirimir la infidelidad conyugal y a resolver la incertidumbre de la paternidad sobre el hijo de Gina, de igual forma los protagonistas de la alegoría teatral ven sus esperanzas frustradas al encontrarse con un pesebre vacío donde, creen, debía hallarse el niño Jesús: “No, no, lo que ellos han tomado por un presagio es un hecho aislado, la visión de los ángeles que han tenido reyes y pastores, un

sueño, agradable por cierto, pero no más palpable que una fantasmagoría” (Saer, 2013b: 57). Nótese con qué sutileza se nos advierte a partir de estas líneas de la representación teatral de Garay López cómo debe ser leído el “don” del tape Waldo: menos como “presagio” que como “hecho aislado”. La sentencia se deja extrapolar de una a otra escena aunque, en ese sentido, la valoración de Piglia sobre la historia de Waldo difiere de la nuestra:

Hay historias que no parecen estar ligadas a la estructura central, pero en realidad aluden a ella narrándola de una manera desplazada. Waldo es, por ejemplo, el que realiza lo que Bianco no puede hacer. La definición del don, el manejo de lo real, conectados en Waldo con la videncia, es lo que Bianco nunca consigue terminar de probar. (Piglia, 2016:118)

Piglia entiende que Waldo efectivamente “tiene el don” y no que el público ha sido manipulado con una leyenda popular para entregar los billetes y los caramelos, como el calabrés en la escena final. Creemos que la novela verdaderamente no da motivos para interpretar los octosílabos de Waldo como profecías veladas. Donde sí coincidimos con Piglia, no obstante, es en su mención de las historias interconectadas. Considerando que Saer acostumbra variar siempre a partir de lo mismo (la idea musical del tema con variaciones era una de sus metáforas recurrentes para referirse a este principio estructural de su prosa) o multiplicar metafóricamente la misma situación narrativa, en la última escena de la novela (el calabrés que permanece desconcertado ante el dístico octosilábico que el tape Waldo le prodiga), se reproducen simbólicamente las dos escenas ya referidas: la de los pastores de Belén en *Los reyes magos* viajan para conocer al hijo de Dios anunciado por los presagios para encontrarse con un pesebre vacío pues “en el pueblo no ha nacido nadie, pueden preguntarle a quienes lo deseen, no se registró ningún nacimiento, desde hace muchas semanas” (*La ocasión*, p.56) y la del nacimiento trunco que deja en suspenso la intriga sobre la presunta infidelidad de Gina. Al no poder acceder al último dístico octosílabo del tape Waldo, el lector permanece como el pobre calabrés, “sin haber comprendido la profecía, sin saber por lo tanto, como antes de entrar, qué decisión tomar, y sin los billetes y sin los caramelos” (Saer, 2013b:222).

## Inorgánico

Una de las más férreas lectoras y amiga personal de Saer, María Teresa Gramuglio, reflexiona precisamente sobre el tópico del personaje-escritor:

Los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor, y que estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, au-

toimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos. (...) Es posible postular que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura (Gramuglio, 1992:37-38).

Fiel a un concepto adorniano de la vanguardia que ha enfatizado la negatividad y el repliegue estratégico del discurso literario frente a los usos normalizados del lenguaje en los medios masivos, la narrativa de Saer jamás deja de problematizar la posición del escritor en las modernas sociedades. Fruto de esa reflexión son las innumerables figuras de autor que proliferan a lo largo de sus doce novelas y en varios de sus cuentos. No hay creación, desde luego, que no implique un juicio de valor sobre lo creado; frente al escritor que hemos dado en calificar como “orgánico”, Saer postula una suerte de inorganicidad estratégica, una posición deliberadamente marginal, en perpetua tensión frente al sistema y el mercado, una verdadera “ética de la escritura” que destila su propia “ideología literaria”, que postula una forma específica de *ser-escritor-en-el-mundo*.

Nunca es recomendable atenerse a lo que un autor opina sobre su propia obra pero, si así debiéramos hacerlo, nos encontraríamos con cierta previsión programática en el recurso saeriano del personaje-autor:

Introduciendo personajes escritores que expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos, podría esperarse que la supuesta objetividad del realismo épico pierda su carácter de verdad indiscutible y universal. También podríamos decir que la introducción de escritores en las obras literarias corresponde a una tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo observado para relativizar de ese modo las afirmaciones o los descubrimientos del observador. (Saer en Gramuglio, 1986:21)

Desde luego, aquí resuenan los debates de los años '70 en torno de la muerte del autor referida por Foucault y Barthes y al subsiguiente proceso de desobjetivación que “elimina toda referencia a un sujeto originario sustentador de la verdad y del sentido del texto” (Vázquez Roca, 2011:13). Ello explicaría la licuación de la categoría de autor, bifurcada en las múltiples figuras de escritor que canalizan la intertextualidad del yo escindido. Habría, en consecuencia, un movimiento doble: desaparición y multiplicación esquizoide del autor.

Si creyéramos en Saer, no obstante, uno no esperaría encontrar personajes-autores en obras decimonónicas que, como sabemos, en su gran mayoría han hecho del afán de verosimilitud uno de sus principios estéticos. Los modernistas latinoamericanos, sin embargo, atiborraron sus páginas con retratos de artistas y, aún así, nadie diría que Darío, Lugones, Martí o Silva hayan querido restar contundencia o *relativizar* sus narraciones. Efectivamente, la inclusión del personaje-autor resulta de la crisis de representación y del movimiento de repliegue que la literatura experimenta en el siglo XX, pero hay algo más. La justificación saeriana

se muestra sospechosamente en línea con los planteos teóricos de su época. Proveniendo de un escritor tan díscolo a todo adoctrinamiento teórico, debería ser tomada con precaución.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, F. (2010): "La posición estética de Saer". *Revista Crítica Cultural*, 5(2), 349-354.
- (2014): *El espesor del presente*. EDUVIM. Programa Sur Global, UNSAM.
- ADORNO, T. (2004): *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- ARCE, R. (2011): "Algo más sobre *La grande* de Saer: Experimentación y programa novelescos". *Orbis Tertius*, 17(18).
- (2013): "La pasión de lo real". *Realismos, cuestiones críticas*, 29.
- BENJAMIN, W. (2012): "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Obras I, vol. II*. Madrid: Abada.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, M. (2001): *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BLANCO, M. (2007): "Deconstruir la memoria, deconstruir la historia. Una aproximación a *El entonado* de Juan José Saer". *Confluencia*, 22(2), 15-28.
- BORGES, J. L. (1993): *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRANDO, O. (2010): "Conciencia del tiempo, repetición y duelo: Saer, Piglia y Barthes". *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, (3).
- CELMA, R. D. (2014): "*La ocasión*: una novela en el eje de la vacilación". *Cuadernos de investigación filológica*, (40), 75-97.
- DEGRANDE, F. (2014): "Azar y psicoanálisis: una interpretación del sueño en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer". *Revista chilena de literatura*, (87), 47-68.
- DOBRY, E. (2011): "Prosa profana y arte de narrar". *Cuadernos LIRICO*, (6), 67-77.
- GRAMSCI, A. (1967): *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo.
- GRAMUGLIO, M. T. (1986): *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celta.
- (2010): "El lugar de Saer (1984)". *Revista Crítica Cultural*, 5(2), 325-347.
- GOLLNICK, B. (2003): "El color justo de la patria: Agencias discursivas en *El entonado* de Juan José Saer". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29(57), 107-124.

- HERNÁNDEZ, J. (1999): *El gaucho Martín Fierro / La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: Edaf.
- LÓPEZ, S. (2012): "Temporalidad, fantasma y narración en *Glosa* de Juan José Saer". *Chasqui*, 41(2), 164-182.
- LUPPI, J. P. (2008): "La sed de una amarga fruta argentina. Desgarros públicos y privados de la última dictadura en *Lo imborrable* de Juan José Saer". *Hologramática*, 9(5), 3-27.
- MONTELEONE, J. (2006): "Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*". *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 711, 14-17.
- MULDER, T. (2014): "Desencuentros of Postdictatorship Argentina: History, Politics, and Realism in Juan José Saer's *Glosa*". *Revista Hispánica Moderna*, 67(2), 183-203.
- PANESI, J. (1983): "Cicatrices de Juan José Saer: el peligroso juego de la literatura". *Pie de página*, 2, 28-29.
- (2015): *Por un relato futuro: conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama.
- (2016): *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PREMAT, J. (2002): *La dicha de Saturno: Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2007): "Saer: nota y sinfonía". *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, (7), 265-278.
- (2009): "Saer: un escritor del lugar", en *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- (2011): *La grande: volver a empezar. Cuadernos LIRICO*, (6), 173-182.
- PRIETO, M., compilador (2016): *Una forma más real que la del mundo: conversaciones con Juan José Saer*. Buenos Aires: Mansalva.
- RIERA, G. (2003): "Fidelidad al Acontecimiento: De la Narración en Saer (Historia, Memoria y Trauma en "Glosa")". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29(57), 91-106.
- SAER, Juan José (2015a): *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2012a): *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2010): *El arte de narrar*. Madrid: Visor libros.
- (2014a): *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2013a): *El entenado*. Barcelona: Rayo Verde.
- (2015b): *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.

- (2015c): *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2001): *En la zona*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2015d): *Ensayos. Borradores Inéditos 4*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2015e): *Glosa*. Barcelona: Rayo Verde.
- (2012b): *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2014b): *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2013b): *La ocasión*. Buenos Aires: Booket.
- (2012c): *La pesquisa*. Barcelona: Rayo Verde.
- (2014c): *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2004): *Las nubes*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2013c): *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barra.
- (2014d): *Nadie nada nunca*. Barcelona: Rayo Verde.
- (2013d): *Responso*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SARLO, B. (2016): *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- TORRES, A. (2013): "Narración y efecto de temporalidad en *La grande* de Juan José Saer". *Scritture plurali e viaggi temporali*, 55.
- VÁSQUEZ ROCCA, A. (2011): "La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos". *Nómadas*, 29(1), 1-16.