

**PERMANENCIAS Y PERTENENCIAS.  
LA PRODUCCIÓN COMO PROYECTO EN JUAN JOSÉ  
SAER.**

**TESIS DE LICENCIATURA**

**PRESENTADA POR  
PROF. MILA CAÑÓN**

**DIRIGIDA POR  
PROF. MARÍA COIRA**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
AÑO 1997**

O qué dirá cuando la dejes por el círculo  
que viaja  
y desciende, desciende  
de una luciérnaga a las briznas...

O a través de los jazmines que a los suyos replican,  
y tras el vidrio,  
por el círculo de la lamparilla que equilibra y hechiza  
la hora en desliz...?

**Juan Laurentino Ortiz. *El junco y la corriente.***

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
i-Un nombre propio, un autor. Un argentino, un extranjero	8
ii-Subjetividad, intertextualidad, autorreferencia.	11
-La cuestión del sujeto	11
-Intertextualidad	14
-Decir la escritura. La autorreferencia.	16
- <i>Decir el corte</i>	18
iii-Selección del corpus	20
1. LAS MARCAS DE UNA HISTORIA DE ESCRITURA. CUATRO CUENTOS	23
	25
1.1. Qué sujeto sostiene el discurso.	29
1.2. Pre-textos. Los títulos dicen	30
1.2.1. <i>Los ojos y el silencio. Ver, escuchar.</i>	32
1.2.2. <i>Lo que se ve, lo que se puede ver. saber.</i>	37
1.3. La construcción es dicha.	39
1.3.1. <i>Hacer, hablar. Lo cotidiano y la literatura.</i>	42
1.4. Entre-textos y discursos.	45
2. EN EL JUEGO DE DECIR, EL TEXTO SE DICE. CICATRICES	46
	47
MARCAS, HUELLAS, CICATRICES...	50
	55
2.1. La voz, las voces ¿quién habla?	60
2.1.2. <i>Soy los fragmentos que mi texto dice...</i>	62
2.2. Autorreferencia y juego	70
2.2.1. <i>Decir la literatura</i>	72
2.3. Mirar. Delimitar la zona.	

3. CONTAR LA HISTORIA.	73
EL VIAJE. LA INVASIÓN.	77
3.1. Viajar. Ver/descubrir “lo otro”.	84
3.1.1. <i>Los espacios del extranjero</i>	87
3.2. Ritual, engaño: repetición	90
3.3. “...paseando la mirada...”	93
4. BUSCAR ENIGMAS	96
4.1. Oficio de narrador	98
4.2. La reunión de amigos	100
4.2.1. <i>Paisaje y pasado</i>	102
4.2.2. <i>Tejer un proyecto</i>	105
4.3. Zona de palabra	
4.3.1. <i>Leyendo pistas</i>	109
	114
NOTAS FINALES	116
BIBLIOGRAFÍA	118
APÉNDICE 1	
APÉNDICE 2	

## INTRODUCCIÓN

### PERMANENCIAS Y PERTENENCIAS. LA PRODUCCIÓN COMO PROYECTO EN JUAN JOSÉ SAER.

Leeré un corpus textual perteneciente a la producción de Juan José Saer, revisando las estrategias discursivas que configuran su sistema de representación para determinar sus transformaciones y permanencias. En este trayecto de lectura, pienso que es posible rastrear en los textos un proyecto de escritura cuyas huellas pueden seguirse, principalmente, a través de las relaciones intertextuales.

Corpus/obra, autor, representación son conceptos que encuadran, en cierta forma, la propuesta de trabajo; por ello pienso que es preciso aclararlos. Los textos seleccionados constituirán el material de lectura, el cuerpo de trabajo; se leerán como un tejido de lenguaje, por lo tanto, “la lectura no consiste en detener la cadena de sistemas, en fundar una verdad, una legalidad del texto y, en consecuencia, provocar las faltas de su lector; consiste en embragar esos sistemas no según su cantidad finita, sino según su pluralidad (que es un ser y no una cuenta): paso, atravesio, artículo.”<sup>1</sup>

El recorte de un corpus supone el trabajo con una parte de la producción del autor, supone la libertad del recorte y la idea de que los textos son construcciones en las que se representan diversas realidades. A esto subyace por otra parte, un silencio: el de la palabra obra. No podemos leer la obra de Juan José Saer si pensamos que “La obra no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como unidad cierta, ni como una unidad homogénea”<sup>2</sup>La obra, tradicionalmente considerada, es el conjunto de textos que fueron escritos o dichos por un autor. Esto sugiere un origen, una totalidad, quizás una cronología, un fin; construir un corpus sugiere leer una construcción, hallar los desvíos y los encuentros,

---

<sup>1</sup>Barthes Roland, *S/Z*. México: Siglo XXI, 1986

<sup>2</sup>Foucault Michel, *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1990.p39.

las reglas que mantienen cohesionado al tejido de lenguaje. Por eso, no uso el término obra, aunque sí elijo a un autor.

No es mi objetivo, por lo tanto, hacer un análisis de la relación de la obra con su autor, ni una lectura mecanicista del corpus respecto del mismo, pero es inevitable observar que la elección de un autor ha sido una decisión arbitraria y personal. El nombre propio, entonces, remite necesariamente a un imaginario y a un contexto de producciones y acciones, de vidas y de literatura, a un campo cultural y social, en definitiva, a un marco de enunciación según el cual hablamos de un autor y de los textos del mismo.

Aunque esta lectura tendrá como eje los mecanismos de representación, no podemos obviar los marcos textuales: Juan José Saer es un escritor, por ejemplo, no es un nombre común o desconocido. Como dice Michel Foucault, “el nombre del autor no es simplemente un elemento en un discurso; ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificadora [...] el nombre del autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso...”<sup>3</sup>

De este modo, no realizaré una lectura de la obra de Juan José Saer, leeré un corpus de textos que fueron escritos por Juan José Saer.

El trabajo con los textos responde a un análisis inmanente, pero esto no significa que desde ellos no se pueda leer el contexto de producción o la situación coyuntural en la que fueron producidos. Algunas de las relaciones que pretendo relevar en el corpus son:

1.- Los sistemas de representación, su organización y procedimientos relevantes:

1.1.- La relación entre el discurso narrativo y poético.

1.2.- El efecto de realismo, la autorreferencia, la subjetividad

1.3.- El intertexto en el trayecto del corpus

2.- El proyecto de escritura y sus cortes.

3.- La intertextualidad y el proyecto de escritura

---

<sup>3</sup> Michel Foucault. *¿Qué es el autor?*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1969

## **Un nombre propio, un autor. Un argentino, un extranjero.**

### **JUAN JOSÉ SAER.**

“Dicho esto, sí, nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía.” Esta brevísima biografía es la que el mismo autor propone en el libro de María Teresa Gramuglio: *Juan José Saer por Juan José Saer*<sup>4</sup>, en el que él mismo escribe las “razones” y justificaciones” acerca de su escritura y de su razón literaria. Son a su vez los datos bibliográficos que emergen en cualquiera de las solapas de los libros del autor<sup>5</sup> - cuando aparecen-, no mucho más, sólo la especificación de sus obras y fechas de publicación, en qué lugares dictó clases, etc., e incluso en los pocos textos acerca/sobre Juan José Saer los datos son escasos, cuestión que no es relevante para este trabajo. Más allá de la biografía, sí se encuentran algunos metatextos o textos respecto de su definición de escritor, de la tradición, o de ciertos problemas de la literatura que le preocupan. Especialmente en su último libro, *El concepto de ficción*<sup>6</sup>, que es una compilación de textos - como los llama el mismo autor-, emergen diversos temas: la literatura nacional/extranjera, Borges, Sarmiento, tradiciones de lectura, novela/narración, la escritura y lo nacional, el exilio, el *nouveau roman*... que en forma reiterada parecen asaltar a lo largo del tiempo - treintaún años-, el pensamiento de Saer y que de diversos modos se textualizan en su producción. La misma Beatriz Sarlo, a la que dedica este libro, dice de su amigo: “Hombre de provincia, vive en París con la distancia fría y poco encandilada de quien no está dispuesto a comprar ninguno de los abalorios que se ofrecen en el mercado cultural. Ni siquiera dispuesto a participar en transacciones menores cuando se trata de su propia obra. La literatura en televisión le parece una pesadilla donde se abstiene de figurar como personaje. Quiere que lo lean, pero

---

<sup>4</sup> María Teresa Gramuglio. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986, 10.

<sup>5</sup>Ver apéndice 1. Página:

<sup>6</sup>Juan José Saer, *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997

no es capaz de buscar admiración en el cultivo de un carrera literaria que le exigiría una constancia que sólo emplea para la literatura"<sup>7</sup>

Como dicen Amar Sánchez, Stern y Zubieta en la *Historia de la Literatura argentina*, muy esquemáticamente, llegaban los años '60 y el panorama literario se definía por dos corrientes marcadas, una de temática nacional, orientada hacia el contexto, y la otra llevaba a cabo , " un cuidadoso trabajo formal, que instaura dentro de la ficción un espacio teórico permanente ocupado por la reflexión que ejercen los textos sobre las condiciones de producción de su escritura, sobre el lenguaje que recortan..-." <sup>8</sup> Saer se incluye de este modo, en la corriente que preocupada por una literatura que se busca en sí misma y no en el contexto, ocupa un lugar "otro", desde la "zona": la provincia de Santa Fe, Colastiné, el Litoral argentino, él produce su literatura sin tocar el centro; Hugo Gola, José Luis Vittori, más tarde Juan L. Ortiz, constituyen el grupo de intelectuales con los que Saer se relaciona básicamente, él se auto-excluye en su región, que luego se va a convertir metafóricamente en la *zona* de su escritura y viceversa, sin producir, por supuesto, una literatura "regionalista", ya que sigue manteniendo un proyecto de escritura cuando por distintas razones, emigra a Francia, donde reside actualmente.

Para pensar estas elecciones propias del escritor, es interesante revisar algunos de sus puntos de vista como crítico, luego, " creo que un escritor en nuestra sociedad, sea cual fuere su nacionalidad, debe negarse a representar, como escritor, cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos, aun cuando eso lo condene a la marginalidad y a la oscuridad. Todo escritor debe fundar su propia estética -los dogmas y las determinaciones previas deben ser excluidas de su visión de mundo. El escritor debe ser, según palabras de Musil, *un hombre sin atributos*"<sup>9</sup>

La particular postura de Saer se extiende a su concepto de lo nacional, o al exilio mismo, que no debe ser la característica de la literatura de un escritor - por eso no podría

---

<sup>7</sup>Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, artes y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994. Pág145.

<sup>8</sup> Sánchez Amar, Stern Mirta y Zubieta, "Saer, Puig y las últimas promociones". En: Capítulo, *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL pág. 649-659.

<sup>9</sup> Juan José Saer: 1997, 275-276.

o debería haber escritores del exilio para él-, sino que cada escritor debe fundar su proyecto de escritura dejando de lado lo nacional y construyendo una literatura que, aunque sí reflexiva, no se base en el “compromiso” con el contexto y los avatares históricos.

Estas conclusiones pueden justificar, en cierta forma, su auto-exclusión y la revalorización de la “zona” como metáfora de su postura en el campo literario y de la escritura como lugar de autorreferencia sobre la/su literatura. A lo largo de este trabajo, se traerán al análisis temáticas y problemáticas que emergen de la lectura del corpus con el fin de reflexionar acerca de las preocupaciones intermitentes del autor, y también respecto de sus elecciones, para observar permanencias y pertenencias textuales.

## **Subjetividad. Intertextualidad. Autorreferencia**

### **La cuestión del sujeto**

La revisión del concepto de sujeto se hace aquí indispensable, ya que esta categoría no sólo es lingüística sino que el tema del sujeto y la historicidad del concepto se definen desde un marco cultural.

Se le puede agradecer al posestructuralismo haber rescatado el problema del sujeto actual y el de su representación, porque el mismo había sido postergado durante el auge estructuralista. Previo ahondar en teorizaciones más cercanas, me parece útil trazar un breve recorrido histórico de la categoría que no pretende ser exhaustivo, sino relevar momentos significativos.

Históricamente, desde ya, pasa por diversas instancias. Espera una trascendencia en la Edad Media; se descubre “hombre” en el Renacimiento; se define independiente, y luego, “iluminado” por la diferencia, defiende el saber, unívoco, irrevocable y verdadero cuando, junto con el desarrollo del capitalismo nacen los derechos y los deberes del ciudadano. Y en medio del remolino de la vida moderna, sin más ni más, desde el campo lingüístico, el “estructuralismo” propone la borratura del sujeto. Con el posestructuralismo se cuestionan

no sólo su existencia sino también marcos teóricos, “verdades” y “mentiras”, por cierto caducas, pero tan verdades en su momento. Así se deconstruye la idea de hermenéutica - a través de la discusión de los conceptos de -realismo-realidad, verdad-falsedad, verosimilitud, versiones...- y surge la discusión sobre el tema del sujeto y la problemática de su representación .

Entonces, la definición de la categoría de “sujeto” se expande, se disemina en un amplio marco que se relaciona con su historicidad y con los modos en que el mismo se representó en la variedad de los textos que circulan en la escritura social. A partir de este recorrido abarcador se llega al sujeto contemporáneo, un sujeto aislado, que tiene que ver más con una “individualidad” que no sale de sí, que con un sujeto activo socialmente hablando, que se muestra y ejerce su fuerza en el espacio público.<sup>10</sup> “El yo no está delimitado ni unificado: es un campo abierto de fuerzas múltiples. El individuo se busca y se encuentra en los demás, en esos espejos reflectores de su imagen<sup>11</sup>

Lingüísticamente, el sujeto produce, en este caso, su anclaje en el texto a través de las formas pronominales. Juan José Saer juega con los sujetos del enunciado en cada uno de sus textos, y son esos modos de construir la voz que dice la historia los que varían los puntos de vista, los sistemas de representación y los modos de leer esas producciones. Como dice E. Benveniste “ Encontramos aquí el fundamento de la “subjetividad” que se determina por el estatuto lingüístico de la persona. <sup>12</sup>

El problema de la “subjetividad”<sup>13</sup> queda planteado a partir de ciertas marcas discursivas. Las formas pronominales, los “subjetivemas” o modalizadores establecen la lectura que el sujeto del enunciado hace, su modo de interpretar el mundo, <sup>14</sup> a través del

---

<sup>10</sup>Sennet Richard, *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978

<sup>11</sup>Delacampagne Christian, “Los otros”. En: Derrida y otros, *Doce lecciones de filosofía*. Buenos Aires: Granica, 1988

<sup>12</sup>Benveniste Emile, “De la subjetividad en el lenguaje”. En: *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1978

<sup>13</sup>Kerbrat Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette, 1983

<sup>14</sup>Emile Benveniste funda desde la lingüística este problema y lo desarrolla en “De la subjetividad en el lenguaje”, *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 1978. Así dice: Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto; porque sólo el lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la de ser, el concepto de “ego”. (180)

lenguaje, y al mismo tiempo señalan la narración de una historia por un sujeto que de diversos modos deja las huellas de su voz y/o de su cuerpo - según sea objeto o no de la ficción ; el cual se convierte, también, en lector de los/lo “otro/s”.

## **Intertextualidad**

La relaciones intertextuales serán leídas desde los textos y entre los discursos, pero si hablamos de autor, de “libros” que se vinculan desde distintos puntos de vista, no podemos dejar de pensar en la intencionalidad que marca el intertexto, entre-textos, porque estoy señalando no las estrategias que descubren el intertexto respecto de un solo cuento o novela, sino de un tejido que parece enmarañar la producción que seleccioné de Juan José Saer, y otros de los textos de su “obra”.

La noción de intertexto es básica respecto de este trabajo y sus hipótesis, ya que es imposible leer este corpus sin establecer relaciones, desde las más ingenuas a partir de una primera lectura, hasta las conexiones que surgen entre personajes, lugares y zonas, u otras respecto de los sistemas de representación que construyen los textos y sus mecanismos; emergen, por supuesto, las referidas a otros autores, otras lecturas que de algún modo sugieren la tradición del autor, sus gustos lectores, sus guiños al lector. Las relaciones van desde lo más evidente, entonces, hasta aquellas sutilezas que cada lector de acuerdo con su “enciclopedia lectora” pueda establecer.

En palabras de Roland Barthes, “no es una *autoridad*, simplemente un *recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito - no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida”<sup>15</sup> En relación con esta postura barthesiana de la textualidad, pienso que, al igual que la de Derrida, se está hablando en contra de un “origen” o de la “originalidad” de los textos en tanto productos de un sujeto imbuido de otros

---

<sup>15</sup> Roland Barthes, *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1989.

textos, otras lecturas, su vida, y sus experiencias... Este tipo de función intertextual es propia de todo el que escribe.<sup>16</sup>

En este trabajo, en cambio, me propongo rastrear, más precisamente, cuáles son las estrategias específicas o formas de producir el intertexto de modo intencional en el corpus de Juan José Saer: aquellas que remiten o demuestran ese proyecto de escritura al que he aludido al comienzo. De este modo, hablo de intertexto, como la estrategia privilegiada e intencional que emerge en los textos de este corpus, en cada uno respecto de los otros y en sí mismos, de distintas formas.

Por lo misma razón que pienso que la lectura es proliferación y produce múltiples sentidos sería imposible agotar las estrategias de intertextualidad que emergen en estos textos y sus citas , pero sí es posible revisar los modos de pensar el intertexto y algunas de sus variantes con el fin preciso de buscar, establecer, relacionar las permanencias o regularidades de un sistema que parece subyacer en la producción del corpus respecto del proyecto de escritura de Saer.

## **Decir la escritura. La autorreferencia.**

Pienso el mecanismo de la autorreferencia como ruptura en el código. Éste conduce al movimiento de re/ generar, de abrir los campos de significación; generando, a su vez, otros modos de leer a través de una propuesta de escritura diferente, que se relaciona en cierta forma con el "autocuestionamiento", con la intención de fijar las huellas de la reflexión acerca del acto de escribir.

---

<sup>16</sup>Jonahttan Culler, *Sobre la deconstrucción* . Barcelona: Cátedra, 1984 , 160/5. Se articula también el par mimesis /representación - pensados opuestos-, sobre el concepto de verdad. Estos se deconstruyen en la repetición que remite a la mimesis, constituyendo la representación en una serie *ad infinitum* de repeticiones , en vez de copias/original, consideradas como relaciones intertextuales.

Si consideramos la autorreferencia como un mecanismo que subvierte el gesto narrativo, fragmentando de diversos modos el discurso en su estructuración, podemos pensar la autorreferencia como una forma de ruptura "en" el código que implica al sistema productivo de Juan José Saer. La inserción del mecanismo autorreferencial funciona con la intención de *dividir* el discurso contra sí mismo; crea, por un lado, una ficción que es dicha, y por otro lado, un discurso con el cual se responde al acto de escritura.

Cuando el gesto narrativo, que a través de los mecanismos de representación busca identificarse y hallar las marcas de su autonomía, genera a través de procedimientos, la autorreferencia, produce efectos de corte "en" su discurso.

Según Jacques Derrida, la autorreferencia es el lugar en el que el texto "hace lo que dice"<sup>17</sup>, es decir, no sólo es la autorreflexividad respecto de los propios mecanismos de escritura, sino, también, la localización de ciertos espacios y/o estrategias discursivas que la problematizan. Hablamos de zonas en las que se produce *una ruptura* en la cadena de la representación textual y el texto autodescribe su modo de construcción. Esta autorreferencia indica cómo se cuenta, fija parámetros escriturarios, produce sentidos, no se cierra sobre sí misma, instauro el lugar desde el que se narra; abre zonas de conocimiento y remite, en muchos casos, a lo previo que organiza la escritura o, por lo menos, a la intención de "marcar" la escritura con huellas que reinstalan la decisión, el propósito de autointerpretarla. Esto no significa que el texto agote su significación, sino que estas zonas autorreferenciales abren estratégicamente los sentidos de la lectura.

---

<sup>17</sup>Remito en estas reflexiones a las conclusiones de Jacques Derrida, *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

La autorreferencia, de algún modo, instaura, en el propio texto, la imposible historia de lo previo, la historia previa a toda escritura. La autorreferencia como ruptura implica la posibilidad de la autorreflexión y del conocimiento sobre el acto de enunciar. Sus modos producen un "efecto perturbador" porque "rompen" con el texto mismo, se pliegan sobre él, y en esa autointerpretación abren la lectura.

### *Leer el corte*

Buscar las huellas de la autorreferencia nos lleva a pensar en el acto de leer. Por lo tanto, a encontrar los modos en que estas huellas emergen en el discurso; para esto, es necesario hallar las "partes blandas"<sup>18</sup> del texto, que son las que permiten penetrar en el espacio de la diferencia, en el espacio de la lectura crítica productiva que accede a los huecos de significación del texto, a sus rupturas y cortes, que rompen de diversos modos con/ en, el gesto narrativo en la producción de este corpus.

La operación autorreferencial se puede leer en los textos de diversos modos; son diferentes las maneras en que el mecanismo surge en el discurso. Sólo se revisan algunas que emergen preferencialmente en el corpus:

a) Una forma de autorreferencia es el corte que produce la incorporación - a la vez que el cruce- del discurso de la crítica en el gesto narrativo. Podríamos hablar de cómo funciona

---

<sup>18</sup>Noé Jitrik, *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria* Buenos Aires: Premiá, 1987. Esta imagen nos remite a la idea de texto polisémico, que no posee una estructura sino una estructuración, constituye una noción clave respecto de la relación texto-lectura-lectura crítica.

el discurso de la crítica -o modalizaciones del mismo-, cuando "divide" el texto, y genera en él un espacio de reflexión .<sup>19</sup>

b) Otra forma es la autodescripción acerca del acto de escritura, cuando el continuo de la historia se corta y emerge un espacio diferenciado en el que se remite a la propia producción, se pone en escena el gesto narrativo, su intención, los porqués, las elecciones previas. El enunciador, entonces, hace "evidente" su lugar de enunciación y reenvía a la toma de decisiones, esto constituye una marca que de diversos modos cubre el trayecto hacia "lo real".

c) En otro sentido, hay lugares, intersticios significativos, que autorrefieren la estructuración del texto, a través de desplazamientos metonímicos o metáforas que dicen lo que el texto hace.<sup>20</sup> Relevan, quizás de un modo más evidente, el trabajo de lectura, y la expansión de significaciones a partir del mismo.

d) Otra forma de producir la autorreferencia en los textos es la incorporación en el escenario de la representación, de la literatura como referente interno, tematizándola, parodiándola, por ejemplo. En estos casos, que son múltiples, se retoman del discurso establecido - del campo literario-, los elementos para ficcionalizar la literatura en su propio discurso, logrando un "efecto perturbador" en relación con cierta complicidad con el lector.

---

<sup>19</sup> Pienso en Sánchez Matilde, *La Ingratitud*. Silvia Molloy, *En breve cárcel* o en menor medida Reina Roffe, *La rompiente*.

<sup>20</sup> A pesar de que los ejemplos podrían ser interminables, no puedo dejar de citar, entre otros, el texto de Juan José Saer, *Cicatrices*, que integra el corpus seleccionado en esta tesis y otro texto del autor *El limonero real* que exagera los mecanismos de autorreferencia, evidenciando una estética de la propia escritura que va a marcar su producción posterior. Éste último ha sido leído -hasta el cansancio-, por la crítica, así: Graciela Montaldo, *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986; Mirta E. Stern. *El Limonero real*. (Prólogo) Buenos Aires: CEAL, 1992, entre otros.

Estos mecanismos de autorreferencia enumerados - en especial los tres últimos -, conducen hacia el efecto de corte en la escritura y en la lectura. También, respecto de los efectos en el sistema productivo del autor, generan la apertura de espacios de significación que sugieren sentidos y revalorizan ciertas estrategias de producción o las hacen visibles, por ejemplo.

La autorreferencia como ruptura, por un lado, tiende a "oscurecer" el hilo narrativo, pero por otra parte, pretende abrir el gesto narrativo a las posibilidades de decir(se), a la posibilidad de autorreflexionar sobre la escritura misma.

## SELECCIÓN DEL CORPUS

Integran el corpus de este trabajo, en principio, cuatro cuentos<sup>21</sup>:

- *Fresco de mano.*
- *El asesino*
- *Algo se aproxima*
- *Sombras sobre vidrio esmerilado*

En estos textos encuentro estrategias discursivas que luego leeremos con sus diversas transformaciones y permanencias, en las novelas seleccionadas. No los propongo, entonces, como el origen de una cronología, sino que el tejido de los cuentos responde a una textura reconocible en la que huellas similares fundan una historia de escritura. La primera producción de Juan José Saer responde a una narrativa breve en la que fundamentalmente hallo una tensión en la representación entre el efecto de realismo (dado por las reunión de amigos, la descripción y la referencia al contexto geográfico, e histórico, la jerarquización de lo cotidiano...) y la intención de escenificar el acto de escribir en la escritura misma (como contrapartida de ...), acompañada por múltiples mecanismos que en germen fluirán en el resto de sus textos.

Por otra parte, incluyo el texto *Cicatrices*<sup>22</sup>, en el que se problematiza la representación del sujeto, y el canon de lo narrativo desde la construcción de la novela.

*La ocasión* y *El entenado*<sup>23</sup> son novelas que provocan, parcialmente, un corte en la producción, instauran estrategias discursivas diversas y los temas que proponen se convierten en una estrategia a nivel de la producción del autor. De todos modos aunque logren un efecto de ruptura, en ella permanecen los mecanismos esenciales que justifican la idea de proyecto de escritura en la producción de Juan José Saer.

---

<sup>21</sup> Yo trabajaré con las ediciones de Juan José Saer, *Narraciones / 1, Narraciones/2*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

<sup>22</sup> Juan José Saer, *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994

<sup>23</sup> Juan José Saer, *La ocasión*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.

\_\_\_\_\_, *El entenado*. Buenos Aires: Alianza Literatura, 1992

Por último, *La pesquisa*<sup>24</sup> constituye otra línea de escritura en la producción, que es la del policial . El tema de la búsqueda y algunos elementos del género transforman las temáticas tratadas, pero no las estrategias básicas de representación que Saer elige mantener en su cuerpo textual.

Esto significa que la producción seleccionada de este autor es diversa: los textos juegan a representar realidades disímiles, en unos aparecen reglas de conformación que desaparecen en otros; a su vez hay temáticas que sólo se leerán en una ocasión. La preocupación por el lenguaje, la reflexión sobre el mismo y la literatura, la zona/el cerco/los límites, la reunión de amigos, la descripción y el detalle, surgen una y otra vez. El sistema de representación de este corpus juega a perderse y a encontrarse en cada construcción textual . Así las estrategias básicas no se pierden a lo largo de la producción.

---

<sup>24</sup>Juan José Saer, *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994

1.

## **LAS MARCAS DE UNA HISTORIA DE ESCRITURA**

Y está también  
la escritura costosa, el palimpsesto  
del proyecto y la redacción  
trabados en lucha libre  
Juan José Saer. *El arte de narrar*

## CUATRO CUENTOS

En el marco de este trabajo de escritura, los cuatro textos a leer, en principio, coinciden con cuatro cuentos que remiten a las primeras producciones de Juan José Saer. Aclaré más arriba que no es mi intención realizar un trayecto cronológico de lecturas respecto de “la obra del autor”, sino leer los mecanismos de representación con el fin de establecer “las permanencias, las pertenencias”, o transgresiones y cortes que emergen en el corpus acotado.

Consideraré en primer lugar estos textos, que proponen ficciones diferentes, no presentan enlaces intertextuales ni temáticos, en general, pero se cruzan estratégicamente respecto de su construcción. Es así que los cuentos constituyen el primer bloque de lectura, separado de los otros en los que trabajaré con novelas por etapas:

En: *Narraciones / 1*

- “Fresco de mano” ( 1965)
- “ Sombras sobre vidrio esmerilado” ( 1966)<sup>25</sup>

En: *Narraciones /2*

- “Algo se aproxima” ( 1960)
- “El asesino” ( 1957)<sup>26</sup>

Si pienso en un corpus en el cual rastrear marcas de un proyecto de escritura, éste es el comienzo en mi trabajo, a partir del cual se tejerán las preguntas, las relaciones, se

---

<sup>25</sup> Juan José Saer. “ Fresco de mano”, Sombras sobre vidrio esmerilado”. En: *Narraciones /1*, Buenos Aires: CEAL, 1983 Los representaré con estas mayúsculas. (FM) (S)

<sup>26</sup> Juan José Saer. “ Algo se aproxima”, El asesino”. En: *Narraciones /2*, Buenos Aires: CEAL, 1983 Los representaré con estas mayúsculas (AA) ( EA)

instalarán las dudas, y las decisiones de la lectura crítica. Por lo mismo, el trabajo textual, en principio, será muy detallado, ya que esta primera parte fijará las características esenciales de la escritura saeriana, que luego se expandirán , repetirán, entrecruzarán en los distintos capítulos. En los cuatro cuentos se rastrearán las huellas del proyecto de escritura en germen, luego las diferentes novelas darán cuenta de la permanencia y/o pertenencia de estas marcas en el corpus seleccionado, de una manera u otra.

### **Qué sujeto sostiene el discurso**

¿Quién habla? ¿Cómo se construye la voz que habla? ¿Cómo es representado el sujeto textual? ¿Qué dicen los sujetos del enunciado? ¿Cómo? Hablamos de sujeto como la instancia discursiva que articula en su voz el texto; éste no sólo es la voz productora , sino y en el plano del discurso, necesita resolver el problema de cómo representarse en el lenguaje, necesita precisar los mecanismos de autoconstrucción.

El sujeto del enunciado, que emerge por las formas pronominales en el discurso, ha sido construido en él con un criterio de selectividad que anticipa una finalidad previsible. Los mecanismos por los que es textualizado , a su vez lo definen y dotan de sentido. La presencia del sujeto que habla y el modo en que queda anclado en el discurso constituyen la problemática de la subjetividad.

Es así que los cuentos seleccionados poseen diferentes sujetos del enunciado, que no establecen correspondencias directas con el referente o contexto de enunciación , más bien construyen narradores diversos que sostienen discursos ficcionales.

Tres de los cuentos poseen un “yo” constructor de la ficción, ellos son los que dicen la historia y se-dicen, constituyéndose en objetos del relato. Son diferentes los modos de decir y es distinta la intención en cada uno. En “Sombras...” el sujeto que habla se constituye en personaje y a partir de su voz dice su historia:

“Soy la poetisa Adelina Flores. ¿Soy la poetiza Adelina Floress? Tengo cincuenta y seis años y he publicado tres libros”, 13. (S)

Adelina Flores, la poetisa, es un órgano visor cuya mirada está teñida por el pasado que no la abandona, sino que se convierte en el presente que la voz femenina desea contar. Un sujeto que escribe, que se lee y lee la vida de los otros que alimentan su presente, que es mutilaciones, es recuerdo; ha permanecido encerrada rodeada de “...libros polvorientos...”, su exterior, su vida es de color gris. Niega conocerse, se pregunta quién es, porque a lo largo del tiempo no ha sabido reconocer-se.

Mientras que “Fresco de mano” se asemeja a esta textualización del sujeto del enunciado, ya que es el yo que dice la historia, es también un observador / “perceptor” que más que hablar de sí, necesita hablar de los otros, verlos y sentirlos a través de sus percepciones, para constituirse en un sujeto/narrador/escritor.

“Las voces llegan desde la segunda puerta de la galería  
Tengo la boca seca y el gusto del riñón - o su recuerdo -  
me la llena. Tomo un trago de limonada, directamente  
de la jarra. El líquido helado pasa a través de mis entrañas...  
Los ojos de Esteban me miran fijamente, verdes”, 76 (FM)

En “El asesino” el sujeto permanece en primera persona, pero no es su intención constituirse doblemente en sujeto/objeto de la escritura, prima más bien la idea de atravesar con su voz al “otro” - otro personaje, su amigo, el asesino, tal vez -, con el fin de construirlo en el lenguaje, darle paso a su voz, y mantener en primer lugar el suspenso de la historia.

“Me miró fijamente y después observó con mucha atención algo  
que se hallaba detrás mío, con un interés casi científico. Yo sabía,  
creía saber que no estaba mintiendo”, 408 (EA)

Aunque con distintas configuraciones la primera persona se mantiene en estos textos, mientras que en “Algo se aproxima” el sujeto del enunciado emerge en tercera persona. Esta elección opera el efecto de distanciamiento respecto de la historia, se produce, entonces, el eclipse del sujeto/objeto y un narrador / otro es el que cuenta. En

este caso se fabrica un escenario donde los personajes le buscan sentido a la vida a través del diálogo, el soporte de la oralidad es indispensable en un ambiente sofocante y pequeño.

Él lo definía secretamente como una apropiación de Barco (y de él) por medio de una apropiación de su propia perversidad. Por otra parte, descaró con que Barco hacía resaltar siempre la inferioridad de las mujeres, de las que por otra parte no podía prescindir lo que hacía siempre de un modo irónico, era ( y él y Barco lo sabían) una manera de halagarlas.361 (AA)

## **Pre - textos. Los títulos dicen**

Los sujetos textuales articulan el discurso que representa diversas realidades, a las cuales se anticipan desde los marcos , los títulos.

“Fresco de mano” es un título que alude al personaje joven, Ángel, que intenta escribir, y lo hace , que está relacionado con la escritura , que trabaja en el periodismo . El sujeto / escritor tacha, reescribe, corrige, encuentra los problemas comunes de todo aquel que está comenzando la tarea

He tachado la última palabra, “alma”, y he puesto encima otra, “corazón”. También he tachado, como se ve en la página.[...] Permanezco inmóvil con la lapicera en la mano, mirando la página .73-74. (FM)

Por una parte, entonces, escribe y los fragmentos de su escritura interrumpen el continuum del texto - del mismo modo que aquí las citas textuales se filtran en mi escritura - , por otro lado, es el sujeto que dice la historia, observa y percibe , es quien configura su entorno, a través del juego de decir y no decir.

### *Los ojos y el silencio. Ver, escuchar.*

El discurso propone una serie de negaciones por la mirada, de silencios de la palabra, y por lo tanto, la construcción de sentidos a través de supuestos, y del juego con implícitos. Es así como:

La voz de mamá y de él vienen desde el living resonando apagadas y mezcladas aristas graves y fugaces. [...] El murmullo de las voces sigue llegando desde la segunda puerta de la galería. Los ojos pétreos de Esteban se clavan en ella. 74. (FM)

Se averigua el sentido, se suponen los diálogos, pero mientras que es inevitable el juego de suposiciones, también es imposible saber la “verdad”; la intención es saber, pero las cadenas de obstáculos se imponen: pared, puerta, vidrio esmerilado...

Toda su ropa cuelga de la percha. A través de los vidrios esmerilados de la puerta del baño veo la refulgencia del sol de la tarde. 79. (FM)

Ángel “desea” saber acerca de su madre y su compañero, se acerca a Esteban a través del vidrio, antes de meterse con él en la bañera; escucha, infiere, y necesariamente, suceden algunos golpes de teatro para cortar la incertidumbre, que quiebran la articulación del texto en dos, para que la narración prosiga:

La segunda puerta de la galería se abre bruscamente. Esteban interrumpe el poema y abre los ojos. Mamá está en la puerta. 78 (FM)

Dos espacios con distintos actores entonces, el sujeto que habla, Ángel, y su amigo, Esteban; la madre, Elvira, y su compañero. Dos espacios y barreras que cortan el saber del otro. Para que el cuento avance, los obstáculos momentáneamente desaparecen. El sujeto textual es el eje entorno al cual giran los saberes de los personajes, y de sí mismo.

Del mismo modo, en “Sombras ...” se trabaja estratégicamente con el recurso de los límites desde el título, “Sombras sobre vidrio esmerilado”, el vidrio es la frontera, el vidrio esmerilado es el límite de la mirada, aunque no el de la imaginación. El relato se articula en dos tiempos a través del recuerdo. El pasado es un día de playa, ésta es la “historia” primera, es el recuerdo omnipresente, es la causa del encierro de Adelina Flores; es la condición de posibilidad del texto todo

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. Fue un segundo porque Leopoldo se subió enseguida

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

*Lo que se ve, lo que se puede ver. Saber.*

El pasado configura el presente como recuerdo, como sombra, postula un modo de leer la historia primera. sentada en “el viejo sillón de Viena de mamá ...” (16) El sillón es un elemento que aparece enunciado repetidamente, esto lo convierte en un objeto signifiante; como tal es portador del significado que le otorga la calificación de viejo, es a la vez recuerdo y espacio, lugar desde el cual se ve.

Sentada en el sillón de Viena, ella se hamaca entre el pasado y el presente. Este objeto es la articulación de las historias en el tiempo (muertes familiares, “la historia”...) con su presente. El presente de Leopoldo - el marido de su hermana, el hombre que la cortejaba a ella -, en el baño, el ahora de su mirada,

únicamente esa sombra es “ahora”, y el resto del “ahora” no es más que recuerdo [...] Es terrible pensar que lo único visible y real no son más que sombras” (16)

Instalada en su sillón ve a su cuñado, ve la sombra de los movimientos mediatizada por el vidrio esmerilado, su superficie tiñe la transparencia, supone lo que hace y predica lo que va hacer. Ver y desear saber, lo no dicho propone, nuevamente, el juego con los implícitos del texto. El vidrio tiñe el presente, y el recuerdo, el pasado. Todo lo que cuenta, lo que sabe por el recuerdo o por lo que ve, pretende mostrar al igual que el movimiento lento del sillón de Viena, un balanceo en el tiempo, el desplazamiento de un cuerpo mutilado física y amorosamente hacia otras historias, otros cuerpos, otras voces que producen, igualmente, la carencia. De este modo, en el texto se construyen al menos tres discursos: el discurso del yo, el relato de lo que se ve a través del vidrio cuyo personaje es Leopoldo y el discurso poético encerrado entre paréntesis.

Porque así como cuando lloramos hacemos de nuestro dolor que no es físico, algo físico y lo convertimos en pasado cuando dejamos de llorar, del mismo modo nuestras cicatrices nos tienen continuamente al tanto de lo que hemos sufrido. 27 (S)

Parece hallarse un gusto en el uso significativo de pronombres. Adelina Flores vio eso, donde se esconde el decir del deseo de Adelina, una palabra, un espacio, el pasado, el presente; esta palabra se llena de significado para darle sentido al texto. Nuevamente, y desde el marco del título, emergen estas palabras vacías de significación, haciendo huella en el texto “Algo se aproxima”. Uno de los personajes no posee nombre propio, al igual que en el título se juega con lo no dicho y los silencios; se traza un plan con un implícito que dialoga con el lector a lo largo del texto, pero no da pistas de lectura.

Las gotas del rico jugo de la carne empezaron a caer sobre las brasas provocando leves estallidos y pequeños tumultos de humo, y tanto Barco como él<sup>27</sup> se aproximaron para observar con pensativo interés el trabajo de la muchacha. 359. (AA)

La monotonía de la reunión de amigos no acelera el paso del tiempo, lo detiene en infinidad de detalles que retrasan el orden narrativo, para darle sentido al título, no suceden cosas, por lo menos no le suceden a los personajes Barco y él; “Algo se aproxima” pero de momento nada pasa; Pocha y Miri parecen pertenecer a otro espacio, por eso eligen volver a sus casas. “Algo se aproxima” propone el tiempo que no pasa, el detenimiento de los personajes en una instantánea de juventud, calor, hielo y muchas palabras.

El final del texto plantea el cierre del juego con los implícitos, pero no da soluciones mágicas, ¿qué sucede?, ¿para qué están ahí? Las huellas de los pronombres anticipan un mecanismo similar al nivel de las reflexiones que surgen en la historia .

La oralidad que sostiene el sistema de representación de “Algo se aproxima” es también la forma básica de representación que articula el cuento “El asesino”. Conversar y

---

<sup>27</sup>El subrayado es mío.

narrar<sup>28</sup>, hablar contando. ¿Qué se cuenta? ¿Cuál es la intención del relato? La parodia<sup>29</sup> al género policial, emerge en este texto que respetando las pautas canónicas del cuento, logra aquel efecto añorado de sorpresa sobre el final.

“El asesino” ¿es un pre-texto? Sí, el título, desde los marcos textuales, es otro de los mecanismos que reinsertado en la historia del cuento contribuye para producir el efecto de verosimilitud que se plantea desde el principio del texto y que se quiebra al final transformando lúdicamente lo que sería un cuento policial, ya que ese trastocamiento del género es el que causa el corte en la narración hacia el final.

- Estoy asombrado - dijo. Miro nuevamente la biblioteca, echó el humo, miró el techo, distraído, y después me clavó al mirada. - Acabo de matar a alguien - dijo. 407-408. (EA)

Si crimen y verdad<sup>30</sup> son dos componentes elementales en el género policial, en “El asesino” a través de la voz de Rey se narra el asesinato, se construye el caso, pero el sistema de verosimilitud y en consecuencia el sistema de verdad textual es manipulado por este visitante que llega a esa casa de vez en cuando. El sujeto del enunciado que está en primera persona pierde el lugar de privilegio de contar LA historia, porque la historia la posee Rey, la posee el interlocutor de su diálogo. Él es quien crea el suspenso, es quien narra el suceso, es quien se burla de sus amigos, finalmente.

Yo sabía, creía saber que no estaba mintiendo.  
- Marcos - me dijo - . A una muchacha. No sé cómo se llama.  
¿Qué hora es? 408. (EA)

---

<sup>28</sup>William Labov, “Conversación y narración”. En: Cecilia Magadán (Comp.) *[Blablabla] La conversación*. Buenos Aires: La Marca, 1994

<sup>29</sup> Contra el género históricamente constituido y legitimado, el cuento se levanta como una reelaboración paródica, “Todo género directo, toda palabra directa - épica, trágica, lírica, filosófica- puede y debe devenir por sí misma objeto de representación, de *remedo* paródico- travestista. Tal remedo viene como a desgajar la palabra del objeto, a desunirlos; muestra que la palabra genérica directa dada ...es unilateral, limitada y no agota al objeto; la parodización obliga a percibir esas facetas del objeto que no se insertan en el género o estilo en la cuestión. Mijail Bajtín. “De la prehistoria de la palabra en la novela” *Problemas literarios y estéticos*. s/d

<sup>30</sup> Ramond Chandler. “Apunte sobre la novela policial”. En: *Cartas y escritos inéditos*. Buenos Aires: de la Flor, 1976.

Narra con cierto desinterés el asesinato, da detalles, y lo justifica. Su “historia” , su confesión, se mantiene en pie porque no sólo narra sino que da razones que fundamentan su acción.

- ¿Lo hiciste para jugar al ajedrez con la policía?
- Lo hice para establecer una escala adecuada que atribuya una medida a mi indiferencia.<sup>409</sup> (EA)

La duda que se enquistaba en sus amigos, y en el lector mismo hasta el final del cuento, es la misma vacilación que el supuesto asesino posee: ¿fue, Rey, capaz de realizar el asesinato?. La confesión<sup>31</sup> - como género al que pertenece “ lo verdadero”- parece certificar el hecho en relación con la necesidad de afirmar el sistema de verdad y por lo tanto, la verosimilitud del texto . De este modo, la brecha que se abre sobre su propio sistema de verdad - falsedad es descubierta al final: el asesinato no se realizó, sin embargo Rey deseó asesinar; se rompe, de todos modos, con las exigencias del género.

La frase final del texto plantea la incertidumbre “¿Es un crimen acaso?”, ¿ es un crimen pensar en matar?, esa es la cuestión. La pregunta es estratégica respecto de la construcción del texto; si volvemos a la transformación que sufre el cuento hacia el final, podría referirse, también, a la intención, o la indecisión, de producir un cuento policial o no.

## **La construcción es dicha.**

### *Escribir, hablar de la propia escritura*

En los textos seleccionados se incluyen sujetos que escriben, que hablan de su escritura, que exhiben su trabajo escriturario. Este se constituye en uno de los mecanismos de la autorreferencia, característica preferente en mucho de los textos del corpus.

---

<sup>31</sup> Rey necesita hablar, utiliza la confesión de su crimen para hacer verosímil su relato. La confesión una de las reglas de la religión cristiana, es analizada por Foucault en relación con los mecanismos de verdad, con el fin de revisar los prácticas del conocimiento de sí en la historia cultural. Michel Foucault , *Tecnologías del yo y otros ensayos*. Barcelona: Paidós, 1990.

El escritor, la literatura, la novela, la poesía son algunos de los ejes temáticos de la discusión entre amigos, en diversos registros, a veces incluso paródicamente

Si me dedico a la literatura - dijo Barco - tengo que hacerme hábil para las digresiones. La literatura misma es una digresión permanente de la realidad. 378 (AP)

-Viejo - dijo Barco-: Si hacés tantos problemas para escribir una miserable novela quiere decir que la literatura no te interesa para nada.

- ¿Acaso me estoy quejando? 364 (AP)

No sólo los personajes de “Algo se aproxima” discuten acerca de la literatura,- componiendo un discurso metaliterario en el sentido de incluir a la literatura como referente interno<sup>32</sup> en el cuento - , sino que cuestionan al escritor del grupo, “él” .

El mismo juego que se presenta con los pronombres, es el que en forma homóloga y autorreferencial repite la realidad textual, los personajes juegan a buscar el sentido, hablan, la oralidad sostiene su búsqueda, pero del mismo modo que el lector no halla la referencia de los pronombres, tampoco los personajes encuentran el sentido a la vida.

- ¿La vida? ¿Sentido? ¡Muchacho! - dijo, riendo.

【...】 Después lo miró a él y a León que lo miraban. Abrió los brazos y los palmeó a los dos.

- Ninguno, por supuesto -dijo. 404. (AA)

### *Hacer, hablar. Lo cotidiano y la literatura.*

La construcción de lo cotidiano en el texto constituye un eje en la representación del cuento. Espacios pequeños, mucho calor, hielo; el discurso descriptivo y la enumeración de acciones invaden el texto y producen el efecto de corte. Lo cotidiano está dado por las acciones sencillas de los personajes en la reunión de amigos.

---

<sup>32</sup> Véase en la Introducción de este trabajo, la autorreferencia y los diversos modos de textualizarla, en la página 17-8

Era alto, de piernas muy largas y pecho fuerte y estaba vestido con una camisa de mangas cortas, blanca, y un pantalón del mismo color. Su cara estaba tostada por el sol de la playa y ahora sonreía con los ojos muy abiertos 358. (A A)

Ella regresó riendo a la cocina. Él tomó un hierro largo y se dedicó a remover las brasas. Golpeó suavemente un hasta quebrada. Quedó absorto un largo rato . 359 (AA)

Si por un lado, la descripción produce el efecto de corte, la oralidad sostiene y cohesiona el discurso. Es a través de la palabra hablada que surge la ruptura entre la cotidianeidad y las reflexiones literarias. Ya que los personajes - que están preparando la cena -, mantienen conversaciones y en ellas las discusiones se hacen cargo de temáticas que problematizan la literatura, al hombre, la figura del escritor... mientras que sus acciones se dirigen a preparar la cena, soportar de algún modo el calor...; lo que nos lleva a pensar en otro mecanismo textual que es el de tematizar la literatura y convertirla en un referente interno. La literatura en relación con los personajes y su actividad literaria, su ética.

- Escritores. ¡Qué receta! Un cuarenta por ciento de timidez, un veinte por ciento de percepción equívoca que permite amplificar el espectro de la palabra, un diez por ciento de mitomanía y un treinta por ciento de exhibicionismo. Revuélvase póngase a hervir y sírvase a tímidos mentirosos que exhiben delicadamente lo que ellos creen que es una genialidad, cuando no se trata más que de un desorden perceptivo. 367. (AA)

Mientras que las estrategias difieren en el caso de los textos cuyo sujeto del enunciado se constituye como sujeto/escritor dentro de la ficción en "Sombras sobre vidrio esmerilado" el yo que habla, es un yo escritor: "Soy la poetisa Adelina Flores..." que da cuenta de una historia, pero también dice quién es y esa autodenominación define su rol de poetisa, su inclusión en un contexto literario en el que es reconocida, su rol de escritora y la justificación de su escritura que emerge hacia el final del texto en el "Envío" .

Tiene un par de sonetos por ahí que valen la pena. Perdóneme la franqueza, pero yo soy así. Usted debería fornicar más, Adelina, sabe, romper la camisa del soneto - porque las formas heredadas

son una especie de virginidad - y empezar... 15. (S)

De este modo, Adelina demuestra un lugar de pertenencia - que no la seduce, en el que en realidad no es aceptada - , su actividad literaria, su producción poética. Se representa entonces, nuevamente , la literatura como referente interno a través de la construcción de un contexto - universitario, editorial...- que acompaña al mundo íntimo de Adelina Flores.

En “Fresco de mano” se plantea una estrategia que va a permanecer como una preocupación en el corpus que estamos leyendo. La relación con la escritura, la preocupación y los vaivenes del proceso de escribir evidenciados en el devenir textual se convierten en una operación autorreferencial, ya que el texto se pliega para “rendir” cuentas sobre la visión del sujeto acerca de la concepción de la escritura. Ésta es trabajo, es borrar, tachar, buscar, seleccionar...

La copia del poema de Esteban asoma entre las páginas del libro.  
Releo lo escrito en tinta azul, inmediatamente después de los  
tachado:  
Dada su posibilidad de reinar sobre los hechos, la narración...  
80 (FM)

## **Entre - textos y discursos.**

Los textos presentan un mecanismo que se repite en forma significativa. El cruce discursivo hace de los cuentos textos más complejos y los discursos que se insertan en ellos producen diversos efectos de sentido. Ya se nombró el caso de “Fresco de mano” cuento en el que emergen fragmentos de la escritura del sujeto que habla y un poema de Esteban, su amigo:

-”Alguien tocó por mí  
el aire, con mis manos.  
Alguien vivió  
mis noches, mis veranos  
Alguien que no fui yo

Llegó hasta aquí.  
Oh, cielo, danos..." 77 (FM)

En el caso de "Sombras sobre vidrio esmerilado" se cruza el discurso poético que se encuentra entre paréntesis y un poema de Alfonsina Storni. El mecanismo de cruce ejerce una unidad con el texto primero - si es que se considera al discurso poético como el segundo discurso - , que remite a una expresión de los deseos de Adelina. Ella hoy dice su presente en relación con el pasado, pero en los paréntesis estalla el deseo de ver, los paréntesis afirman lo que a través del tiempo, por las diversas historias y a lo largo del texto queda anulado, la historia que quedó trunca cuando ella volvió de su excursión a la isla; Leopoldo " vino a casa por mí la primera vez, pero después se casó con Susana..." 19

Parece no importar el contenido semántico de los paréntesis, si se los escucha en su materialidad significante,<sup>33</sup> en lugar de leerlos literalmente, si se oye el sonido reiterado de los paréntesis, conforman una voz - que es parte de la voz que enuncia -, que enciende el "...rumor constante, sordo, monótono..." 26 , de la voz de Adelina Flores que no grita la carencia, la encierra como ella misma entre paredes, entre paréntesis. La voz del deseo diseminada en el texto está encerrada pero no grita, desborda y se convierte en un signo pleno de otro significado, el significado del deseo de Adelina.

Nuevamente, emerge en "Algo se aproxima" el cruce discursivo con un texto poético-musical transcrito en el cuento; la inclusión de un poema reafirma el mecanismo de representar la literatura como referente interno, desde los textos mismos. En este caso, la problematización de los géneros hace ineludible la referencia a los géneros discursivos de M. Bajtin. Los textos aparecen imbricados de modo que no se piense la narrativa por un lado y la poesía por el otro, por ejemplo, los cuentos se tornan escritos complejos que resemantizan otros discursos con el fin de producir cortes en la narración .

Si en un principio la estrategia es incorporar textos poéticos en los cuentos, ésta se transforma a la largo del corpus y se extiende al tejido narrativo, ya no en forma de poemas, sino que se produce un cruce en la trama de las novelas a las que se agrega

---

<sup>33</sup> Se puede leer la transcripción del discurso poético de los paréntesis en el apéndice 1.

significativamente la textura poética. Es a partir de estas huellas que surge un eje problemático en la producción de JJ Saer relacionado con la ruptura/ juntura entre el discurso narrativo y poético.

**2.**

**EN EL JUEGO DE DECIR, EL TEXTO SE DICE.  
*CICATRICES***

## MARCAS, HUELLAS, CICATRICES...

¿Por qué describo esto con tanto detalle? Porque la atmósfera estaba tan cargada, que cada acto era una hazaña, algo especial y extraordinariamente importante. Era uno de esos momentos hipersensibles en que cada gesto, por maquinal, habitual y rutinario que sea, requiere un soberano esfuerzo de voluntad. Como los movimientos de un sobreviviente de la polio que aprende a caminar otra vez. Uno no puede dar, absoluta mente nada, por sentado.

Raymond Chandler. *El largo adiós*.

Hasta aquí la lectura se centró en cuatro cuentos en los que emergen muchas de las estrategias textuales y rasgos propios de la producción de Juan José Saer. A partir de ahora comienzo a leer textos que se dicen novelas, desde sus marcos, desde su estructura.

El objetivo de este trabajo no es realizar un análisis crítico de los géneros, se está trabajando un corpus recortado en la narrativa de este autor, no sus poesías, por ejemplo. Respecto de éste es que se establecen diversos parámetros, guías, recorridos que pretenden seguir relevando las relaciones pautadas en la introducción, en los sistemas de representación textual, con el fin de justificar mi hipótesis de lectura en correspondencia con la idea del proyecto de escritura saeriano.

En este bloque consideraré la novela *Cicatrices*:

- *Cicatrices*. (1969)<sup>34</sup>

### La voz, las voces ¿quién habla?

En *Cicatrices* la voz que dice la historia plantea una problemática desde el momento en que empieza a transcurrir la lectura, cuando se observa que a medida que avanzan los cuatro capítulos que constituyen la novela los narradores varían en cada uno. Entonces la

---

<sup>34</sup> Juan José Saer. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral: 1969 (C)

pregunta es, qué da unicidad a estas cuatro partes, de qué modo se halla una coherencia en la realidad representada o en la voz que articula el texto.

Los cuatro capítulos en los que se estructura *Cicatrices* son dichos por cuatro voces diferentes, voces que a su vez se constituyen en objetos de la escritura, ya que también son personajes que pertenecen a la ficción. Estos sujetos/objetos necesitan decir y decirse, por lo tanto no es a través de su voz que se establece la relación entre capítulos - gramaticalmente hablando - sino en una voz otra que articula el texto; ya sabemos que la misma no es la voz del autor, es viable pensar, entonces, en la categoría sugerida por M. Bajtin, una voz abarcadora que sea la que manipule a estos sujetos y a la que llama "locutor"<sup>35</sup>

Este locutor es posible si pensamos en ciertas marcas que emergen en el texto en sus distintos capítulos, desde su estructuración, desde la construcción de la realidad textual, a partir no de las voces que parecen querer decir su historia y la del pequeño mundo que las rodea, sino en la estrategia de la repetición y las relaciones temáticas o procedimentales en el intratexto, considerando esta novela como una unidad discursiva.

Este locutor organiza la estructuración del texto. Es así que EL hecho que da unicidad temática a la novela es un asesinato que es narrado en el último capítulo del texto titulado "MAYO" por Luis Fiore quien también es el asesino. El mismo aparece, por primera vez, en la página 33 de la novela referido por el juez Ernesto Garay López - que a su vez será el sujeto textual del capítulo III-, cuando es Ángel quien está narrando "su" capítulo

- Un hombre mató a tiros de escopeta a su mujer hace un rato, en Barrio Roma - dijo [...]
- ¿Por qué la mató? - dije yo. 33

---

<sup>35</sup> "nous avons vu que le locuteur dans le roman n'est pas obligatoirement incarné dans un personnage principal. Le personnage n'est qu' une des formes du locuteur (la plus importante, il est vrai). Les langages du polylinguisme entrent dans le roman sous forme de stylisations parodiques impersonnelles, de stylisations non parodiques, sous l'aspect des genres intercalaires, sous forme d'auteurs presumés, sous forme de récit direct. Enfin, même un discours qui est indéniablement celui de l'auteur, s' il est apologétique et polémique. Mijail Bajtin, *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978, 157.

EL núcleo narrativo es referido en los tres primeros capítulos y por último en la voz de Luis Fiore, el asesino, en el cuarto. Esta es una de las repeticiones, otra es la relación intratextual de los personajes que emergen, sumergen y vuelven a emerger, como delfines en los distintos capítulos a partir de diversas conexiones de amistad, o por el recuerdo, en el pasado o en el presente. Así, por ejemplo, Luis Fiore era amigo de Sergio Escalante, la voz que narra el segundo capítulo, y en algún momento surge el recuerdo, la anécdota, el vínculo

Era el negro Lencina. Estuvimos mirándonos un momento sin parpadear.  
Engordaste Negro, le dije.  
Nos dimos la mano.  
Luisito mató a su mujer, dijo el Negro.[...]  
Luisito dijo el Negro. Luisito Fiore.  
¿Fiore? dije yo ¿Y cuándo?  
Anoche en Barrio Roma 156-7

Luis Fiore, el asesino, era amigo de Sergio que a su vez es el sujeto textual del relato de su propia pasión por el juego, alejado del mundo, de la vida, de los intereses terrenales, se diría, atrapado por la desesperación vital de jugar o de vivir la nada. Sergio se convierte en objeto de su propio relato, y no se vincula con casi nadie. Este capítulo se torna cerrado en su composición y su historia, a pesar de esto, sólo y estratégicamente, se textualizan las relaciones indispensables al nivel del sistema de la novela para que no se pierda el hilo narrativo, por un lado, y también, se repiten determinados procedimientos narrativos al nivel de la producción discursiva con el fin de que se pueda incluir este capítulo/fragmento/voz en el marco de un discurso más amplio titulado *Cicatrices*.

Por estas relaciones es que la noción de locutor bajtiniana es funcional, ya que plantea de algún modo que un organizador más amplio instaure un orden en la representación, en un texto que juega permanentemente con el lenguaje y en/con su propia estructuración. Las conexiones textuales se convierten, por lo tanto, en indicios de una voz

que marca la novela de modo tal que aunque fragmentada y autorreferencial<sup>36</sup> en cuanto a la concepción de escritura, mantiene una mínima unicidad semántica.

*Soy los fragmentos que mi texto dice ...*

Respecto de los sujetos textuales, la característica que predomina es la de la fragmentación. Fragmentados en sí mismos, su subjetividad partida constituye a su vez un modo de ver el mundo, da cuenta por lo tanto de una visión de mundo. Cuatro sujetos/objetos que a su vez se construyen de distinta manera como objetos de la ficción .

En el primer capítulo “ FEBRERO, MARZO, ABRIL, MAYO, JUNIO” habla Ángel,<sup>37</sup> un joven lector-escritor, con dificultades familiares - en relación con su madre y un padre muerto-, cuyas “cicatrices” no lo dejan reconocer-se y constituirse , es por eso que surge la cuestión del doble,<sup>38</sup> la escisión del sujeto, es una marca de su fragmentación.

Por fin alcé la cabeza y clavé la mirada en su rostro. Vi mi propio rostro.  
Era tan idéntico a mí que dudé de estar yo mismo allí, frente a él.  
[...] Nunca nuestros círculos se habían mezclado tanto, y  
comprendí que no había temor de que él estuviese viviendo una  
vida que a mí me estaba prohibida [...] una cara empavorecida, llena  
de cicatrices<sup>39</sup> tempranas que dejan las primeras heridas de la  
comprensión y la extrañeza . 94

Confundido, errante, las heridas tempranas producen un extrañamiento en Ángel, un desdoblamiento del yo, que se pregunta repetidamente quién es, y quién es el otro, en el cual no se reconoce, quien vive la vida prohibida , el lado oculto de su propia existencia. El otro es la negación de su propio yo.

---

<sup>36</sup> En este capítulo es frecuente la referencia a los mecanismos de autorreferencialidad que remiten a la introducción, pág 17-18

<sup>37</sup> Relación intertextual con el cuento “Fresco de mano” . Personaje que se repite.

<sup>38</sup> Esta cuestión del doble nos lleva a pensar , casi inevitablemente en la tradición borgeana.

<sup>39</sup> El subrayado es mío. El título se reinserta en la novela significativamente, para dar cuenta, en este caso, de los problemas de Ángel.

Un efecto similar se produce en el capítulo tres “ABRIL, MAYO” en el que habla el juez Ernesto López Garay, el encargado de tomar declaración a Luis Fiore y a los testigos, quien recibe anónimos por ser homosexual, quien es amigo de Ángel. Largos párrafos ocupan los momentos de “extrañamiento” - así los denomina -, en los que su yo se desdobra

No empieza enseguida. Primero están los pensamientos comunes, los recuerdos, los fragmentos de percepciones visuales o auditivas ...el rumor cada vez más confuso, lento, débil del gran sonido diurno apagándose. Después comienza el propio rumor...Es la hora en que los gorilas comienzan a deslizarse hacia el lecho 184-5

El sujeto, objeto de la ficción, vive momentos en los que se produce un corte en su realidad para construir otra realidad resultado del extrañamiento, de un estado de ensueño y desdoblamiento que tan pronto llega como se va. En el caso del segundo capítulo “MARZO, ABRIL, MAYO”, Sergio Escalante, abogado de profesión, ocupa su vida jugando y gastando su propio dinero, o hipotecando su casa, teorizando sobre las estrategias del jugador y su teleología, escribiendo ensayos también. El yo dispuesto a pasar su tiempo jugando, observa en sus cabellos el paso del tiempo, se cuestiona su propia vida en relación con los otros - que lo juzgan-, pero enseguida la brecha de la duda se cierra “Me miré en el espejo. Ese soy yo, pensé. Soy yo. Yo” 150 El sujeto de este capítulo duda, ya que los otros a través de sus miradas y de sus voces lo acechan, sin embargo el espejo - otro elemento relacionado con la mirada-, le sirve para reafirmar su yo.

Desde este punto de vista, Luis Fiore, el sujeto textual del cuarto capítulo se ve reflejado en el espejo

Me siento en el borde de la cama. Ahora estoy reflejado en el espejo ovalado. Me paro y me visto. Salgo al patio. 238

Pero, ¿quién es él? Luis Fiore narra su propio crimen, el asesinato de su esposa, la intención de matar a su hija. Al final de la novela nos ofrece la versión

completa del “hecho” anunciado, anticipado<sup>40</sup> a lo largo del texto. La palabra versión nos retrotrae a otro asunto, el de la verdad textual, relacionada con el tema del referente y la verosimilitud. En el cuarto capítulo se construye un verosímil discursivo; éste da cuenta de una verdad textual que legitima las anticipaciones, los fragmentos y por otra parte, cierra una línea discursiva que subyace en la construcción de la novela que la del policial.

Las otras voces en contrapunto hicieron funcionar el núcleo narrativo - el asesinato- en su relato, pero éste no fue el centro de cada uno.

Este juego con el ritmo narrativo y la estructuración de la novela rompe, obviamente, con la concepción tradicional de la narración y plantea un doble movimiento, por lo menos respecto del ritmo de la novela. Por un lado, la narración de Luis Fiore crea un referente y un cierre respecto del texto, crea “la ilusión narrativa” en un texto que está deconstruyendo la idea de una narración lineal - en tiempo y espacio - , de un discurso representativo; por otra parte, tanto en la historia como en el trama<sup>41</sup> hay un intención marcada de retrasar las acciones, especialmente a través de la descripción<sup>42</sup>, pero también en el juego que se plantea con las anticipaciones injertadas en las diversas historias/capítulos/zonas y esas mismas historias que poseen cierta independencia.

Fiore cuenta la historia, cierra la novela abriendo las versiones anteriores respecto del hecho, los juegos de fragmentos y capítulos, de voces e indicios. Termina la novela, cierra el juego, y se suicida porque su historia, que es un poco la historia de todos, ha llegado a su fin.

El se ve reflejado en el espejo de su habitación antes y después del crimen

Enciendo la luz del dormitorio de la nena. Está dormida. Me acerco a su cama, y levanto la escopeta apuntando derecho a su cabeza. Gatillo, pero no se oye más que un sonido metálico. Entonces voy

---

<sup>40</sup>Me parece pertinente pensar las nociones de prolepsis y analepsis propuestas por Umberto Eco. Respecto de la narración las anticipaciones (prolepsis) acerca del hecho que se convierte en el eje de la narración del cuarto capítulo, marcan un ritmo narrativo. En : Umberto Eco. *Seis paseos por los bosques de la narración*. Barcelona: Lumen, 1996

<sup>41</sup>Se puede pensar esta dicotomía a partir de una terminología diversa, según los autores y la historia del concepto: historia-discurso, fábula- trama, lo que se cuenta y los mecanismos de ficcionalización ...

<sup>42</sup>La relación narración /descripción y su filiación con el “nouveau roman” serán tratados en detalle más adelante.

a mi dormitorio. Está el ropero con su espejo oval, que me refleja al pasar. 267

no es un sujeto fragmentado lo que ve, se reconoce, se sabe un cuerpo hastiado, cansado pero decidido a matar, y luego, cansado de matar.

A esta altura, nos podríamos preguntar por la razón de este trabajo con las voces, las marcas de la subjetividad o la construcción del sujeto. En este caso, por un lado, se pretende revisar el lugar desde el cual se habla en el texto y el modo en que se representa, por otro lado, este juego de voces representadas en la novela, las marcas textuales que indican que la realidad textual está organizada, y que a pesar de los fragmentos se descubren los hilos que trenzan la historia nos llevan a pensar en la motivación o intención de un juego semejante. Los modos de representar al sujeto textual se convierten, entonces, en un mecanismo autorreferencial respecto de la construcción en la novela, por eso hablamos de juego.

## **Autorreferencia y juego.**

Por única vez en toda la noche fui presa de tal horror en aquel momento, que temblaba de pies y brazos como un azogado. En seguida comprendí lo horrendo de mi suerte si perdía. Mi vida entera estaba en aquella apuesta si perdía

*El jugador.* F. Dostoievsky

*Juego de billar. Inventar. Juego de voces. Buscar al otro, al doble. Póker. Punto y banca. Juego lingüístico. La traducción. Cazar. Azar. Lógica.*

*Rompecabezas. Efectos de lectura. Ver, no ver. Juego de luces. Lectura/escritura. Indicios. Univocidad. Pluralidad.*

Citar en forma completa una de las tantas descripciones que emergen en el texto, sería tedioso, ya que son larguísimas; cuando comienza la novela el lector encuentra una

acerca del billar que ocupa casi dos hojas. En el discurso se repiten varios mecanismos y tópicos, uno de ellos es la inclusión del tema del juego<sup>43</sup>, la descripción de su funcionamiento, su sentido. El juego, entonces, como objeto/tema representado, o el juego - como actividad, acción -, entre otros elementos de la novela, por un lado, y en el plano de la significación, como mecanismo de autorreferencia textual.

¿Quiénes juegan?, ¿con qué se juega? Los personajes de la novela juegan. Ángel y Carlos Tomatis al billar; Sergio Escalante al póker, a punto y banca; Ernesto juega con las palabras; Luis Fiore caza y mata patos, y juega a matar, apunta, deja de apuntar, mata a su mujer aunque no a su hija.

Por otra parte, las palabras juegan a decir la novela; la estructuración del texto con sus anticipaciones, las voces, o los cruces intertextuales juegan con la lectura, con el lector...

En una novela evidentemente autorreferencial, en la que el texto vuelve sobre sí para reflexionar sobre su estructuración, sobre el sentido, el discurso se va entretejiendo con marcas de autorreferencia en forma continua y diversa. El juego de billar en la dualidad de sus tiempos de espera y acción, permite que Carlos Tomatis - personaje secundario que se reinserta, una y otra vez en los diferentes capítulos<sup>44</sup> -, hable y monologue durante ese intercambio-juego. El billar reproduce, entonces, los tiempos del diálogo.

Da la impresión de que para él, cuantas  
más caramolas haga el contrario, mejor,  
ya que eso le permitirá vocalizar un párrafo  
más largo. 15

---

<sup>43</sup>Acerca de esto, el mismo Saer considera el concepto de la narración como juego en J.J. Saer: 1997, 154.

<sup>44</sup> Carlos Tomatis junto con Horacio Barco, Marcos Rosenberg, son personajes que circulan en la producción de Saer y marcan como otros, una intención deliberada de evidenciar el proyecto de escritura del autor. Personajes y paisaje, ¿un lugar común? o dos ejes que vertebran la producción saeriana. En el mismo sentido dice Mirta Stern: " Este proyecto se realiza en Saer a través de una obra que se estructura como una sólida unidad, como una única historia[...] que va registrando variantes combinatorias en sus personajes, funciones y relaciones, y que vuelve a atravesar, en forma obsesiva, una serie de espacios fijos y recurrentes, para reelaborarlos y volver a narrarlos, dibujando en su trayectoria una figura circular" Mirta Stern, *El limonero real* (prólogo) Buenos Aires: CEAL, 1981.

También se juega con los pronombres, esta clase de palabra que plantea el implícito, y motiva la búsqueda de significación, la verificación, es una constante que ya marcamos; en este caso, ¿qué es lo que Luis Fiore va a hacer? ¿matará Fiore a su mujer? , en el cuarto capítulo el sujeto del enunciado juega recursivamente con el ritmo de las anticipaciones de la novela, y desde el principio de “su” historia dice

Ella quiere que yo la mate. Quiere eso<sup>45</sup>. Me mira furiosa desde la puerta de la cocina. Es una furia que se muestra en los ojos porque la boca se ríe con una especie de mueca. 239

Ella quiere eso. Quiere que yo. La luz se paga, y oigo la risa de ella en la oscuridad. Estoy seguro de que quiere eso.259

Sergio Escalante juega compulsivamente y se preocupa por explicar el funcionamiento de los juegos, por historiar su relación con el juego, los lugares a los que concurre. Este es el capítulo en el que más se produce la imbricación entre el juego y lo que se cuenta, porque se narra la historia de un jugador, y sus avatares. Todo lo que sucede significa respecto de éste y su actividad, incluso se construye un sistema de valoración que él mismo introduce a partir de otros personajes evocados o como Marcos Rosemberg, el abogado que lo saca de la cárcel, que le presta dinero, le tramita la hipoteca de su casa. “Mi mujer tampoco aprobaba que yo jugara...”<sup>99</sup>, en oposición - quizás irónica -, respecto del texto de Dostoievsky.

El sistema del juego emerge como un lugar de significación que dice la construcción de la novela. Sergio Escalante explica cómo funciona su juego y de ese modo abre un espacio autorreferencial, habla del tiempo, del jugador, de la organización de las cartas. El juego se piensa como un círculo sin salida, la novela también puede ser un “círculo”

Para acertar siempre, había que estar fuera siempre. Pero, por otra parte, acertar siempre significaba jugar siempre, y el que jugaba siempre no podía, ... ponerse fuera. Era un círculo. 139

---

<sup>45</sup>El subrayado es mío.

Más allá de la recurrencia sobre los “círculos” que aparecen en otros capítulos, la estructuración de la novela remite a un círculo, desde el juego con los títulos que son los meses del año. En FEBRERO, MARZO, ABRIL, MAYO, JUNIO, el primer capítulo de la novela, se narra el suicidio final de Luis Fiore en el juzgado, -un mes más tarde del homicidio de su mujer-, se cuenta, entonces, el final de la historia. Al final del texto, MAYO, se crea la incógnita ya resuelta al principio y el sujeto textual dice

Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo,  
y que me falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo. 267

Del mismo modo, ya se advirtió el juego de voces en las diversas partes que apuntan a jugar con las historias y el núcleo narrativo más importante. Estas voces juegan en el texto con el lector y el tiempo de lectura como individualidades que sólo convergen en las relaciones intratextuales, como “conos luminosos” y autónomos, pero sólo en “apariencia”

Hay varios conos luminosos a lo largo del salón. Cada uno de ellos  
está tan aislado de los otros, y moviéndose con tan perfecta  
autonomía, que parecen planetas con su sitio fijado en un  
sistema, girando en él, ignorando cada uno la existencia de los otros 12

Pareciera también que todo el tiempo el texto dijera soy una novela fragmentaria que se dice en su estructuración, este orden se dio por el azar como en el juego mismo sucede, que el lector juegue este juego de leer los pedazos - sin un ordenamiento, o sabiendo que posee un referente que guía la interpretación, utilizando la lógica -, que elija el/los sentidos como el jugador decide en cada jugada, que construya su camino de lectura y que al final de la novela “verifique” si ganó o perdió; que sea un detective de lecturas y sentidos como Ángel, como Phillip Marlowe (personaje que aparece cruzado en el texto como relación intertextual con <sup>46</sup>*El largo adiós*)

---

<sup>46</sup>Aunque se leerá la línea policial que invade el corpus y frecuenta la textualidad de Saer en el último eje, es interesante observar de qué modos se filtran en *Cicatrices* muchos tópicos de la misma (asesinato, jueces, declaración, suicidio...) que a su vez configuran otro núcleo de su producción respecto de la tradición de la

El jugador no puede percibir entonces más que el pase... lo único real para él es esa percepción tardía del acontecimiento...Es necesario que haga su apuesta a ciegas, o que invente un sistema de referencia. 111

Del mismo modo, en su declaración, Luis Fiore refiere la incertidumbre, la imposibilidad de juntar los fragmentos, cuando, por otro lado, es lo que intenta hacer el lector,

- Juez - repitió con su voz en falsete. Comenzó a sacudir lentamente la cabeza.
- Los pedazos - dijo-. No se pueden juntar. 81.

### *Decir la literatura.*

A través de diversas instancias de la novela se problematiza la literatura desde su propio campo de reflexión, desde sí misma. Se incluye en la representación textual la literatura como referente interno; de este modo, la escritura y la lectura, que son actividades que realizan los personajes, se convierten en ejes de discusión entre los personajes/amigos, en la consabida reunión de amigos saeriana<sup>47</sup>, que plantea la relación entre lo cotidiano y la reflexión teórica. De este modo, si por un lado las mujeres cocinan “un potaje de arvejas”, luego la charla - entre Tomatis, Barco, Ángel...- versa sobre la visión de Shakespeare y su *Otelo* y la concepción del celoso.(53) Entonces, hay mucho alcohol, poca comida, y mucha literatura.

Por otra parte, el mismo Tomatis, que navega en el texto reapareciendo cuando el lector menos se lo espera, también comenta con Sergio Escalante en el tercer capítulo sus

---

novela policial norteamericana como es el caso que él mismo ha explicado de Raymond Chandler en su *El largo adiós*.

<sup>47</sup> Cuestión que ya se empezó a trabajar en este corpus en el cuento “Algo se aproxima”, que por otra parte, es considerado por J. J. Saer como su primera producción “literaria”, y es mirado por la crítica como el relato que abre las puertas de un proyecto de escritura que hasta el momento no se ha detenido.

ensayos acerca de los héroes de historieta y otros temas como “ El profesor Nietzsche y Clark Kent”, “El realismo mágico y Lee Falk” o “ Tarzán de los monos: una teoría del buen salvaje”. Es inevitable aquí remitir al contexto de enunciación de Saer para leer la parodia en los títulos, que por cierto ironizan acerca del “boom” latinoamericano o de los consabidos estudios sobre historietas que invadieron los '60 y los '70.

Los personajes leen literatura, algunos escriben, el juez se dedica a traducir en sus ratos libres *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde, pero no sólo traduce sino que describe su trabajo

Línea tras línea voy tachando y corrigiendo con lapiceras de distintos colores: verde, azul, rojo, sobre la escritura negra. Las marcas ya hechas durante la redacción de la primera versión. 183

incluso la mujer de Fiore está leyendo fotonovelas; no tantos personajes escriben y algunos discuten acerca de lo literario. Esta preocupación nos lleva a pensar en la significación de la palabra, en el/los sentido/s que produce a un mismo tiempo jugar con la palabra en la representación y tematizar ,desde diversos frentes - literatura, traducción, juegos lingüísticos, escritura, lectura, ensayos... - la cuestión de la palabra. En este doble movimiento es que se observa ese pliegue sobre sí que evidencia *Cicatrices*, donde es imposible no pensar en una novela que se piensa y se autodescribe, exponiendo los mecanismos de construcción y evidenciando su capacidad autorreferencial.

## **Mirar. Delimitar la zona.**

Quema la mirada. Hablando de la ciudad, decía: me gusta imaginármelos. Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo.

JJSaer. “Algo se aproxima”.

Es inevitable la búsqueda de un referente con nombre propio cuando el espacio geográfico y/o un determinado paisaje emergen recortados y marcados, privilegiando el procedimiento descriptivo, en especial en *Cicatrices*, mediante los recorridos exactos, planificados cual un mapa, por ejemplo. Este núcleo temático es recurrente en la producción saeriana y concurre en diversas líneas de significación como la relación texto - contexto, el lugar de enunciación del autor y sus elecciones; es un espacio de articulación que recorre este corpus y se enlaza particularmente con dos ejes:

- La relación entre el discurso descriptivo/discurso narrativo.
- El intertexto del “nouveau roman”.

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

La descripción y el discurso poético quiebran la narración y se cruzan hasta perderse en la indiferenciación discursiva. Si en el primer eje “Cuatro Cuentos” la poesía en forma incipiente penetraba en los cuentos más bien como un corte en el discurso narrativo, en forma de cruces discursivos, ya aquí se evidencia la juntura de los dos: narrar-describir se constituyen en la trama como un tejido.

De este modo, a través de la mirada se construyen imágenes en general visuales que demuestran cierta perspectiva del acto perceptual y de su modo de representación; hay un yo que “ve” permanentemente, hay una intención marcada

de configurar espacios geográficos - para producir el efecto de lo real-, o imaginarios. Estos espacios están determinados por ciertas características como la niebla, la imposibilidad de ver, pero también por la necesidad de ver, lo que se lee como una estrategia de contraposición que releva la acción de la mirada. Respecto de este tema, Graciela Montaldo dedica un apartado a la percepción en *El limonero real* en el que dice:” La percepción tiene una forma básica y definitoria de operar con lo real que consiste en la fragmentación de aquello que los sentidos registran, razón por la cual toda narración de la percepción es imperfecta, susceptible de ser corregida, para incorporar o expulsar fragmentos. Resulta inevitable entonces, volver a narrar/describir lo que ya ha sido escrito, retomando indefinidamente los materiales percibidos...”<sup>48</sup>

Otra forma de trabajar la percepción en *Cicatrices* surge con la manía de precisar y repetir los recorridos de los personajes, en auto o caminando y, a su vez, o irónicamente no nombrar la zona, la ciudad. Entonces, hay una persistencia en la demarcación de los recorridos, pero no se desea, no se elige decir el nombre propio de la ciudad.

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

A través de la repetición - que no es tal en el sentido literal del término, es reconstrucción y resemantización permanentes-, aparecen y reaparecen escenas como la del asesinato, pero también imágenes, situaciones o lugares. Se repiten descripciones o se reitera un lugar común como el de los “círculos” que remiten a

---

<sup>48</sup>Graciela Montaldo. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986

muchos estratos de la representación, especialmente en el tercer capítulo, Ernesto una y otra vez recorre los mismos lugares, construye sus círculos entre la neblina y la lluvia: el limpiaparabrisas tiene el poder de despejar la mirada, otorga la mirada.

Veo la baranda de hierro y la escalera.

El limpiaparabrisas arrasa rítmicamente las gotas que estallan sobre el parabrisas, produciendo un sonido monótono, regular. Por los vidrios laterales, la ciudad borrosa va desplomándose hacia atrás.

Veo emerger un manchón oscuro que restalla, en medio de la niebla, en donde creo adivinar que está la orilla del río. 193

Una de las cuestiones en la producción de Saer se relaciona con ciertas elecciones de escritura respecto de la cadena significativa mirada/percepción/contemplación, límite/zona/frontera (¿vidrio esmerilado?) que remiten a la imposibilidad de ver, a la imposibilidad de saber y construir el sentido total, en el que tanto creía el “realismo”, y del que Saer descrece al elegir la fragmentación y la ruptura en la representación.

Zona, mirada, impresiones, sensaciones, círculos, recorridos, nitidez, penumbra, lluvia aluden a la percepción como telón de fondo y a la elección de la descripción en la escritura, como forma de dar cuenta del acto perceptual por sobre la necesidad de explotar la dinámica del relato; ver, poder ver, encontrar obstáculos /fronteras, - al igual que en *Sombras sobre vidrio esmerilado* o *Fresco de mano* -, por esta relación con la mirada y la descripción Saer se relaciona con el “Nouveau Roman”, como por otras marcas en su escritura.

Los postulados del NR privilegian la ruptura de un tiempo cronológico en la narrativa, la exaltación de la escritura y la representación; la mirada es entonces más que un mero procedimiento descriptivo en las novelas que se producen desde los franceses años ‘50. Así, Bernard Pingaud dice:” Vemos así, [...]la parte espectacular o descriptiva en detrimento de la parte explicativa o narrativa. Se trata cada vez menos (aunque no se pueda nunca renunciar totalmente), de significar, y cada vez más de representar”. En este sentido, Saer tampoco evade la

significación que toda narración conlleva, sino que se piensan o relevan otros mecanismos que hacen que la novela se muestre y muestre sus modos de construcción, más allá de los psicologismos, de los referentes o espejos posibles. Por eso mismo, Jean Bloch Michel afirma: “ Una novela no es la historia de la aventura acontecida a uno o varios personajes, sino la aventura misma de la novela que se está haciendo, y para el lector, de la novela que se lee.” <sup>49</sup>

Algunas de las características del Nouveau Roman emergen en forma intertextual en la producción de Juan José Saer; la pregunta sería por qué, ya que él mismo señala algunos errores del NR, no de las novelas producidas bajo esa etiqueta, sino de algunos de sus postulados y dogmatismo teórico. Rechaza la antirrepresentación ya que considera la dimensión representativa como inherente al lenguaje, pero, a su vez, si hacemos un rastreo de mecanismos de la anti-novela hay muchos que emergen en sus textos, así, por ejemplo: “ Los materiales para el relato están ahí, pero el relato no empezará nunca, o empezará para negarse en seguida: escenas repetidas, variaciones infinitesimales, frase remolinos, movimientos de vaivén, juegos de espejos laberínticos, otros tantos [...] que permiten al novelista dar la ilusión de un progreso en la inmovilidad”, propone Pingaud<sup>50</sup> o como explica María Teresa Gramuglio: “el objetivismo era para la narrativa de los años 50-60, un elemento activo en el horizonte de lecturas; formaba parte de esa red discursiva en el interior de la cual se escriben los nuevos textos, y ofrecía, en la apelación de la mirada y a cierta visualidad cinematográfica, en el registro de la percepción, en el énfasis descriptivo y en el recurso la repetición, un núcleo de procedimientos que funcionaron productivamente en la narrativa de Saer, aunque su proyecto sea diferente” <sup>51</sup>

---

<sup>49</sup>Jean Bloch Michel. *La «nueva novela»*Madrid: Guadarrama, 1967,. 22

Bernand Pingaud. *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*.Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, 14

<sup>50</sup>Bernand Pingaud: 1968, 51

<sup>51</sup>María Teresa Gramuglio. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. Este texto es en parte una coproducción, en lugar de responder a un cuestionario, Saer escribe la primera parte, y luego de una antología M. T. Gramuglio escribe “El lugar de Saer”.

Entonces, ¿hay copia, es influencia de lectura, adhesión a unos dogmas?, no parece; “La elección, o las elecciones sucesivas, mejor, de los distintos pasos de construcción de una obra literaria son el resultado de un conflicto dialéctico entre preferencias inconcientes e imperativos prácticos propios de la escritura. Lo sorprendente en la obra de arte es que esas preferencias inconcientes y puramente individuales del autor se transforman en objetos sociales, no solamente inteligibles, sino más ultrainteligibles, en la medida que permiten como radiaciones continuas y siempre renovadas de sentidos a través de las generaciones, de las culturas y de las civilizaciones.”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup>JJ Saer en M.T. Gramuglio: 1986, pág. 16

**3.**

## **CONTAR LA HISTORIA**

El presente está solo. La memoria  
Erige el tiempo. Sucesión y engaño  
Es la rutina del reloj. El año  
no es menos vano que la vana historia  
Entre el alba y la noche hay un abismo  
De agonías, de luces, de cuidados;  
El rostro que se mira en los gastados  
Espejos de la noche no es el mismo.  
El hoy fugaz es tenue y es eterno;...

**Jorge Luis Borges.** *El mismo.*

## EL VIAJE. LA INVASIÓN.

La llovizna seguía impalpable lenta adensándose  
pareciéndose más y más a la niebla a medida  
que se alejaba hacia el gran horizonte circular.

Juan José Saer. *El viajero*, en *La mayor*

A través de la lectura de *Cicatrices*, profundicé muchos aspectos de la producción saeriana que aparecían en los cuatro cuentos seleccionados en un principio, del mismo modo podría haber elegido *El limonero Real o Glosa*. Ahora me propongo leer dos novelas que siendo diferentes entre sí, desde el punto de vista de las elecciones de escritura, se configuran similares para presentarse como lo diferente respecto de lo que leímos antes.

Estas dos novelas:

- *La ocasión*. ( 1986)
- *El entenado* (1983)<sup>53</sup>

que emergen diferenciándose, poseen y mantienen los rasgos que justifican la idea de proyecto escriturario en la producción de Saer. Provocan ante la autorreferencia tan marcada de los otros textos, un cierto corte o ruptura en los modos de representación, pero también evidencian procedimientos tan comunes como la imbricación narración/descripción, la delimitación de la zona, el concepto de frontera, los espacios, que contribuyen al trabajo con este corpus respecto de la hipótesis planteada.

### Viajar. Ver/descubrir “lo otro”.

---

<sup>53</sup>Juan José Saer, *La ocasión*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.(LO)  
\_\_\_\_\_, *El entenado*. Buenos Aires: Alianza Literatura, 1992. (EE)

La condición de posibilidad de los textos *La ocasión* y *El entenado* es sin duda el viaje: el viaje como modo de configurar otra realidad en/por el lenguaje y de establecer diferencias; el viaje como escisión, brecha, ruptura, como pasaje también; el viajero como eje vertebrador entre un espacio de conocimiento nuevo y el lugar conocido. No se habla de un sujeto viajero, sino de un personaje- viajero que articula de distintas formas su cuerpo y /o su voz en el discurso; descentrado ante lo nuevo, el cuerpo lo lee<sup>54</sup> - una geografía, una cultura, una lengua, unos gestos...-, y se instala en un espacio diferente que no sólo lo es geográficamente, sino cultural y lingüísticamente extraño: América.

El viajero está solo, busca una identidad, ya que su propia genealogía es oscura. Un huérfano que crece en los puertos, entre putas y marineros, y al que le "...vino hambre de mar": ése es el entenado capturado por los indígenas antropófagos en América, "el paraíso", con los cuales vive diez años y que luego es liberado; un viajero que regresa a Europa y escribe para justificar su vida y su experiencia. Por otro lado, Bianco, cuya genealogía se pierde en el silencio de su nombre, en la confusión del nombre propio - ¿Andrew, A. Burton, A. Bianco? - , en su "inglés italianizado", lucha con su pasado inmediato, el de sus prácticas telepáticas y desarrollos acerca de la "supremacía del espíritu sobre la materia" en Europa, dígame Londres, Francia, Prusia, y dígame la traición. Contra Bianco conspiran los positivistas y su viaje significa exilio, renuncia, vergüenza, inmigración, ya que "invade" América con cientos de inmigrantes a los que él mismo arregla el viaje.

Las voces que enuncian las novelas se textualizan de modos diversos: el sujeto del enunciado en *El entenado* emerge como un yo "testifical"<sup>55</sup> ficcionalizando una crónica del descubrimiento de América; en *La ocasión* es un observador quien invita al lector en forma cómplice a compartir la historia de Bianco, el personaje-viajero. Este observador actualiza

---

<sup>54</sup>El verbo leer, que aparentemente es mucho más transitivo que el verbo hablar, puede saturarse con millares de complementos de objeto: se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etc..." Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

<sup>55</sup>Esta idea del "yo testifical" se relaciona, según C. Geertz, con la construcción de un yo que afirma el "estar allí", produce la relación yo-otro con su mirada, con sus palabras; es inevitable, observar la mediación lingüística en el discurso del antropólogo dice. En este caso, en *El entenado* se ficcionaliza el gesto de quien afirma el estar allí a través del yo, con el fin de lograr la verosimilitud. Clifford Geertz. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.

un presente cual cronista que, paradójicamente, no ordena una cronología sino que atiende la relación entre ver /mostrar/contar, como si estuviera detrás de un “vidrio”, detrás de un tul...

Habla como desde detrás de un tul transparente, igual que si nosotros estuviésemos moviéndonos en otro espacio, en otras épocas 218. (LO)

Llamémoslo nomás Bianco. Que en ciertos períodos de su vida él se haya hecho llamar Burton, le explicaría un día a Garay López, no se debía más que al color de sus cabellos, considerando que llamarse Bianco puede minar la credibilidad de un pelirrojo. A. Bianco tal vez, como lo estampa a menudo en su firma lenta y cuidada. 9. (LO)

En los dos textos hay una marcada intención de acercar el tiempo de la historia al tiempo de lectura, ya sea a través de la narración en presente, o en el caso de *El entonado*, al intercalar el presente de la escritura con rotundos “ahora” que producen en el lector un “efecto de realidad” que no se asimila con otros novelas de Saer, aunque sí, con algunos de sus primeros cuentos, pareciera - para volver sobre las líneas intertextuales que se plantean en este corpus - que hay rasgos que se retoman de “Algo se aproxima” e incluso de “Sombras sobre...”<sup>56</sup>, tanto por el “efecto de lo real” como por el trabajo con el recuerdo.

Es evidente que las elecciones en cuanto a la representación, si bien no son “realistas” - como en muchos casos y en un principio, la crítica tildó a algunos textos breves de J.J. Saer -, las estrategias como la descripción y el detalle -para hablar en términos de R. Barthes<sup>57</sup> -, al igual que la actualización temporal contribuyen en la creación de “la ilusión referencial” . Sea la América del descubrimiento y la conquista, cerca del imponente río, o el Litoral reiterado de la inmigración del fin del siglo XIX, en estas novelas emerge un referente identificable no sólo geográfica sino históricamente.

Me acosté, desconsolado, en el suelo, y me puse a llorar. Ahora que estoy escribiendo, que el rasguído de mi pluma y los crujidos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nítidos... 35(EE)

---

<sup>56</sup>Al igual que en este cuento, al final de *La ocasión* se inscribe un ENVÍO, que cierra el texto en el que el tono evaluativo supera el narrativo.

<sup>57</sup>Roland Barthes. “El efecto de lo real”. En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Entonces, los personajes, Bianco y “el entenado”, parten de Europa en distintos momentos y por diferentes razones; su sistema de interpretación, con sus saberes y sus prácticas no alcanza a ser del todo eficaz para comprender lo desconocido pero pasan a integrar muy pronto otra realidad. Ellos observan el nuevo escenario e intentan organizar sus percepciones.

Estas narraciones cuentan la historia porque jerarquizan el relato - no lineal, ni “realista”-, en contraposición por ejemplo, a la fragmentariedad y negatividad<sup>58</sup> de *Cicatrices*. Cuentan la (H)historia porque remiten a contextos históricos más o menos precisos que replantean la temática del viaje y se podrían agrupar en un mismo semema: *la invasión*, ya sea por los conquistadores, ya por los inmigrantes alrededor de 1870 -1880 en la Argentina que se ve representada en distintos estratos de la ficción.

#### *Los espacios del extranjero. El límite, la zona*

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

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

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

---

<sup>58</sup> Graciela Montaldo explica en su trabajo este locus saeriano y dice respecto de la “negatividad”: “la negatividad forma parte constitutiva de su poética, en la medida que la negación ( del relato, de la historia, de las experiencias, de la lengua) constituye una matriz teórica” Montaldo: 1986, 21. Saer ha desarrollado y ha relacionado la negatividad con la imposibilidad de lograr el sentido total y la necesidad de alterar al lector a través del discurso negativo. Saer: 1997.

Las regiones que se establecen en el relato de la crónica del entenado son diversas; la primera marca es la diferenciación entre el extranjero y los otros, la tribu constituye un sistema en sí misma con sus reglas y sus ritos, con su lengua y su mirada. Los indios no saben del afuera, se autoabastecen a sí mismos sin la necesidad de conocimiento, que sí embarga al entenado, al “DEF-GHI”, como ellos lo llamaban: él es el único símbolo del afuera, pero también es un desconocido que nunca va penetrarlos, ya que cuando accede a su lengua, por ejemplo, se encuentra con los escollos de su diversidad. Su lengua desorganizada, no permitía la penetración, sus modos de comunicación tampoco, al igual que el cronista que debe testificar el “estar allí”, como el sujeto que ficcionaliza esta crónica, el indio parecía no tener ni pasado, ni futuro, sólo era “estar allí”: adentro.

Ver todo como se ve una película, acostumbrar al ojo y construir las imágenes, ése es el estar afuera del entenado; cuando lo capturan y lo trasladan, “...todos los que acompañaban al capitán, salvo yo, yacían en tierra inmóviles, atravesados...” él, el viajero, era señalado como lo diferente: *def-ghi, def-ghi...* cuando se suceden los días y los años, y los rituales de antropofagia, sigue estando el vidrio, persiste el límite, la frontera.

En otro nivel del discurso, mientras que él vive América sin conocer el sistema de su propia lengua, a su regreso el padre Quesada le enseña a leer y a escribir; por lo tanto, si en un principio está fuera de la lengua, luego encuentra su razón de ser y de haber vivido cautivo, en la escritura; cautivo ahora de ella, penetrándola, “dentro” de ella, del recuerdo, del pasado, en definitiva de la tribu que lo “albergó” durante diez años y lo marcó para siempre...

comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y a escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance. 99 (EE)

Dentro de su habitación, a los sesenta años, recuerda y escribe para poder contar la historia, el recuerdo se transforma en una actividad - al igual que en *La ocasión-*, que el mismo cronista define en contraposición con lo verdadero como construcción, nunca va a

ser lo mismo que acaeció, aunque haya sucedido hace un instante (32, EE) Estas afirmaciones recorren la novela y discuten con el efecto de realidad que provocan en la lectura. Si bien ciertas estrategias discursivas contribuyen con la ilusión referencial, otras marcas textuales como la estructuración de la novela o estas reflexiones acerca de lo real, el recuerdo, la representación, nos impiden olvidar que este texto responde a una poética que no se traiciona y sigue mostrando su carácter ficcional y las elecciones " permanentes" de Saer.

En *La ocasión* se marcan espacios geográficos, campo (llanura)- ciudad, en ésta, sur- norte; apropiarse de la llanura significa para el extranjero tomar posesión del espacio nuevo, Bianco vive y piensa en la llanura, la "doma" para borrar la diferencia, para pertenecer, para no ser señalado; mientras que el entenado no pudo pertenecer sino por el recuerdo constante y acusante, Bianco sí, porque posee un plan, es un viajero ambicioso, que llega para quedarse.

ha recorrido varias veces el perímetro de su tierra para marcar de un modo inequívoco su territorio y hacérselo evidente a los otros, se ha instalado en la llanura para recorrerla desde dentro, tratando de interiorizarla, hacérsela a sí mismo connatural, tendiendo a reconstruir en su interior la percepción. 97 (LO)

Entonces, penetra y se apropia de la llanura y hasta hace un negocio para comerciar el alambre con el fin de "marcar" visiblemente su espacio. En la ciudad la situación es distinta, el sur y/o el norte instauran las diferencias sociales y con ello también, otra dicotomía, la de ser/ parecer a partir de ciertas reglas de la apariencia. Estas diferencias revelan la genealogía, pero Bianco no retrocede, también encuentra su lugar dentro, mientras que permanecen los indicios de su extranjería sobre todo a nivel de la configuración de su registro lingüístico

Contrariamente a las viejas familias tradicionales, que se arraciman en casas coloniales en el sur de la ciudad, Bianco ha decidido construir la suya en el norte, cerca del río [...] Pero también ha comprado una casa en el barrio sur [...] para mostrar que si no vive en el sur no es porque sus medios no se lo permitan. 119 (LO)

Estas dualidades, de todas formas, responden al mundo que rodea a Bianco, si recordamos la impronta telepática que lo hizo emigrar de su Europa natal, su disyuntiva permanente es recuperar sus poderes, cumplir “su plan” para volver a practicarlos y en esto su mujer, Gina, luego cobra importancia. Se textualiza el afuera y el adentro de la mente de Bianco, un adentro que vive el recuerdo como un peso vergonzoso, pero que a su vez desea el pasado en el que el *pensamiento* superaba en todo a la *empiria* de los días actuales.

Por otra parte, la configuración de la mujer en esta novela - y en la del capítulo siguiente-, toma importancia respecto de otros textos de Saer. Gina, la mujer de Bianco, su semejante en las prácticas/juegos telepáticos es construida como un espacio en el que también se marcan el adentro y el afuera, pero su interior es inasible e incluso ininteligible - ya que por otro lado, el punto de vista del narrador es el de Bianco; también a partir de ella, que genera una línea argumental en la novela, se crea un triángulo “amoroso” que mantendrá a Bianco hasta el final de la novela con la duda de su paternidad. Ellos, su marido y Antonio Garay López la admiran, la observan y la imaginan desposeída, pero su cuerpo es una zona desconocida, su piel una frontera, que no deja vislumbrar el interior

esa cara es un territorio desconocido, inextricable, en el que busca con ansiedad bien disimulada, signos, por ínfimos que sean, que le permitan orientarse, saber algo acerca de la región interna que vive y se agita detrás de ese territorio. 115 (LO)

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

## *Lenguaje y viaje*

En el marco de una representación diferente respecto de las anteriores que ha producido este autor, sería interesante ver en dónde quedaron las estrategias autorreferenciales propias de su escritura, qué sucedió con la preocupación explícita acerca del lenguaje que de distintos modos emerge en sus textos.

Tanto en *El entenado* como en *La ocasión*, el problema de autorreflexión sobre la lengua no constituye el centro de los textos, pero es inevitable leerlo. El entenado escribe a pesar y por los recuerdos, escribe para vivir, para soportar el pasado, la intencionalidad del texto todo está basada en el acto escriturario, sin esta posibilidad que le brinda el padre Quesada al volver del exilio obligado, de la vida y de la muerte, él, el viajero perseguido por los recuerdos, no podría dar cuenta de la (H)historia. Porque la interpretación que hace el mismo cronista de su cautiverio es que los indios lo necesitaban para que “quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador” 134, él mismo como sujeto que refiera su existencia, él como sujeto de la escritura convertido en objeto del lenguaje simulando una crónica del descubrimiento. Hallamos un espacio de lectura en el que el texto parece justificar su temática, o por lo menos tematiza la cuestión del descubrimiento y la conquista de América.

¿Para qué un def-ghi? El DEF-GHI es un símbolo de la inocencia de los indios, es un testigo de su ser en el mundo,

Nos ponían también, en esos días sangrientos, como testigos de inocencia Debíamos llevarle al horizonte enemigo, por si ellos se dejaban aniquilar, sus señales de vida. Éramos, dispersos en el mundo, los últimos rescoldos de la incandescencia que los consumía. Nos soltaban para que fuésemos los mensajeros de ese hundimiento. Y la punta de la pluma que va rasgando... 135 (EE)

El lenguaje legitima la vida, le da existencia a la experiencia; si por un lado el acto de escribir es una actividad central en esta novela, en *La ocasión*, también la escritura de cartas es fundamental en la relación de los amigos, y la oralidad en los diálogos de Bianco

y López Garay es un modo de convertir a los personajes en narradores y escuchas. Las cartas son un medio de unión entre las zonas. Contrapuestos los personajes por su genealogía, por su lugar de pertenencia, su lengua y los juegos lingüísticos, sin embargo, los unen; Bianco se dice ya un hombre de campo o de pensamiento, y L. Garay de literatura y arte, éste, para confirmarlo, narra un “alegoría teatral” que acrecienta el efecto de corte en el discurso. Se comunican a través de cartas que emergen en el texto como discurso referido y en las se evidencia un especial interés por los idiomas<sup>59</sup>

“cher ami...dear friend...caro amico...No sé en qué idioma encabezar esta carta para expresarle mi preocupación[...]  
Con la pluma en la mano, en el aire, la hoja blanca sobre la mesa, Bianco se queda inmóvil, pensativo, antes de decidir las palabras con que comenzará su respuesta, y después de unos momentos de indecisión, moja por fin la pluma en el tintero. “Caro dottore!, empieza en italiano para seguir después, hasta el final de la carta, y un poco inexplicablemente en francés 100(LO)

Bianco o el entenado, que son viajeros y descubren un lugar, indagan acerca de la lengua, en un doble movimiento buscan en el espacio nuevo, - la ciudad y sus gestos, la tribu, su lengua y sus habitantes...-, pero también bucean en una lengua diferente apropiándose de ella, a pesar de la genealogía, de los otros;

Bianco se aventurará a proferir una que otra frase en español, para mostrar que, a pesar de que hace apenas una semana que ha desembarcado [...] no está dispuesto a dejarse extraviar en las trampas invisibles que le tiende el idioma 77(LO)

## **Engaño, ritual: repetición**

---

<sup>59</sup>Se puede observar un especial interés por jugar con los idiomas, que parece una clara parodia a los textos de los viajeros del ochenta que ejercían su presión sobre la lengua y mostraban su “zona” a través de estas estrategias.

Ambos textos evidencian su modo de construcción y su carácter de ficción construida en el lenguaje, porque intencionalmente - al igual que en *Cicatrices*-, observamos mecanismos como la repetición y un modo de estructuración textual cuyas huellas dicen que no hay ninguna ilusión de representar la totalidad, ninguna intención de objetividad o de copiar/imitar/mimetizar un referente.

La estructuración de *El entenado* está posibilitada, básicamente, por la actividad del recuerdo; la ficcionalización de la crónica es interrumpida por el lugar y el tiempo que vive el sujeto del enunciado, el haber estado allí del cronista se ve traicionado - incluso en el sistema de verosimilitud del texto - , por la actividad subjetiva del recuerdo y las marcas que fijan la distancia temporal. Mientras que en la otra novela se juega con los tiempos de la narración y es constante la ruptura , por ejemplo, cuando comienza se habla de Bianco en América, luego se plantea la cuestión de su genealogía y su vida en Europa; la fragmentación temporal nos instala en un juego de avances y retrocesos que rompe con la linealidad del relato que por cierto posee una línea argumental fuerte utilizando estrategias para asegurar - o no traicionar-, el modo de representación o la poética que construye Saer,

Quando seis años atrás, la [la llanura] ha visto por primera vez en los alrededores de Buenos Aires, a la semana de haber desembarcado, le ha parecido, casi de inmediato, que por su monotonía silenciosa y desierta, la llanura era un lugar propicio a los pensamientos. 11(LO)

Esto respecto de la estructuración de la novela. En cuanto al tema del recuerdo, se instala de otra manera que la observada en *El entenado*, ya que el sujeto del enunciado puede saber-lo “todo”: es más una cuestión del viajero que lucha por olvidar y recordar a un tiempo, para quedarse.

Recuerdos que se empecinan en volver, imágenes fragmentarias y casi olvidadas que empiezan a cobrar un sentido nuevo, imprevisto y desde luego irrefutable, se precipitan al mismo tiempo en su interior, y Bianco, infructuoso, trata de poner ordenen ellos. 120 (LO)

Por otro lado, respecto del tema del recuerdo, de la confusión sueño-vigilia, los dos viajeros sufren un desdoblamiento, - al igual que los sujetos/voces de *Cicatrices*-, más acentuado en Bianco, en relación con la distancia temporal que establece el viaje los sujetos se observan y no se reconocen

que hay una epidemia en una ciudad, y que ahora estoy en un espacio vacío, gris y beige, en el que ocurre nada, aparte del silencio propio de los sueños, del sueño de alguien que soy yo y que no sabe que está durmiendo en su cama 237. (LO)

Si es ya una estrategia común hablar de repetición en este corpus, estas dos novelas jerarquizan al nivel de la historia dos hechos fundamentales que crean líneas argumentales . En *La ocasión*, Bianco encuentra, al regresar del campo, a su mujer con su amigo Garay López fumando y bebiendo y a partir de allí es un mar de dudas el que lo invade, lo carcome el engaño, desde que Gina queda embarazada hasta incluso cuando ve a su amigo moribundo en la cama; este hecho que vuelve una y otra vez a la mente de Bianco en imágenes, construye en el efecto de lectura un posible triángulo amoroso, del que poco a poco, tanto el lector como Bianco desechan todas las dudas.

En *El entonado* el hecho que se repite es el ritual antropófago que año a año festeja la tribu el que a su vez remite a un circuito temporal y al ciclo de vida y de muerte, al ritmo que describe el funcionamiento de la tribu. Éste era de lucha y muerte - carne y fuego - alcohol - sexo y muerte - llanto y muerte - paz y espera. Los indios años tras años cumplían con este ciclo, y en un ritual cotidiano de miradas y silencio esperaban, sin salir de sí, sin ver-se,

ese círculo incierto y oscuro que era lo externo y que empezaba ya en sus propios cuerpos.125. (EE)

Sus zonas se determinan de otro modo, sus cuerpos son su círculo, su espacio de vida y su frontera.

## **“...paseando la mirada...”**

Se plantean, entonces, mecanismos en la narración tales como la fragmentación temporal, la repetición o los juegos con el recuerdo, y la dupla discurso narrativo/discurso poético sigue funcionando en estas novelas. Observamos de este modo cómo se extienden los tentáculos de la red intertextual que marca el corpus, que emerge fundamentalmente en las estrategias, más allá de la reiterada notación de personajes y paisaje, de los cuales en estas dos novelas Saer elige fijar el paisaje. Esta palabra “fijar” creo que es una impronta para determinar una de las intenciones más marcadas en el proyecto de escritura saeriano, por un lado, la descripción, las imágenes que evidencian un trabajo o una jerarquización de la actividad perceptual, por el otro, la reflexión acerca de ello en los textos que profundiza el “espacio” de la duda, la relación ser/parecer, y la imposibilidad - obvia-, de no producir/encontrar el sentido definitivo, o el tono nostálgico de no poseer la verdad, el todo, sino una parte, una versión.

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

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

La experiencia, el acto de “contemplar”, trae aparejadas las impresiones sensibles, el capitán contempla, el def-ghi, Bianco, “ven”, “miran”, y esas sensaciones que construyen la percepción, son una elección permanente de Saer, que configura de este modo los

personajes para aunarlos a la naturaleza, para fijar el paisaje en la imagen y en la descripción producto de estas percepciones.

Contemplaba, al mismo tiempo, sin ver una ni otro la tripulación y el paisaje, con una sonrisa ajena y pensativa insinuada,, no en su boca sino más bien en su mirada. En su cara comida por la barba, las arrugas alrededor de los ojos se volvían, a causa de su expresión, un poco más profundas. A medida que íbamos acercándonos a la orilla, la euforia de la tripulación aumentaba. Final de penas y de incertidumbre, esa región mansa y terrena parecía benévola y, sobre todo real. 16. (EE)

**4.**

**BUSCAR ENIGMAS**

dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal.

Juan José Saer. *La mayor*.

## BUSCAR ENIGMAS

A lo largo del trabajo se fue construyendo un entretejido de distintos puntos, en los cuales se leyeron, principalmente los diversos mecanismos de representación que conforman la construcción de los textos. Al realizar la lectura/escritura, entonces, se hallaron marcas que responden a un proyecto amplio, a una poética que responde, evidentemente, a la intención de “sellar” cada texto con las premisas, promesas, proteínas de su autor. Por eso un corpus, por eso un autor, también.

Primero se trabajaron cuatro cuentos pertenecientes a la narrativa breve, luego *Cicatrices*, anteriormente *El entonado* y *La ocasión*; a partir de ahora y por último, *La pesquisa* será la novela que cerrará el corpus, y con ella, observaremos las incursiones nuevas respecto de la construcción y la temática, y también, de qué modos se dejan improntas particulares en una escritura, de qué modo las permanencias del proyecto saeriano constituyen “cicatrices” imborrables, el porqué de las reiteraciones y del intertexto permanente.

En este cuarto eje consideraré:

- La pesquisa. (1994)<sup>60</sup>

### Oficio de narrador

La condición de posibilidad de *La pesquisa* es, sin duda y nuevamente, el viaje. Un viaje distinto, un viaje de regreso, a partir del cual se pueden pensar la estructuración de la novela y sus voces, sus discursos y sus tiempos, el ritmo narrativo, que equilibra la

---

<sup>60</sup> Juan José Saer. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994

autorreflexión de *Cicatrices* - por ejemplo-, con las novelas del tercer eje de este trabajo. Un viaje de regreso del exilio, de visita y de recuerdos, de angustia e (H)historia, también.

El viaje propone un corte temporal pasado - presente que se relaciona con las partes de la novela; por un lado, el hoy es la llegada, la “reunión de amigos”, el calor, el vino, la charla, el viaje por el río, la búsqueda del manuscrito del amigo muerto... que inevitablemente conecta con el “pasado”, con los recuerdos - el porqué del exilio y las deudas que se cobra, los desaparecidos ... Éste instala , sobre todo en el segundo capítulo/zona la tradicional mirada de Saer sobre las cosas y los personajes que nos remiten en el corpus al cuento “Algo se aproxima”; por otra parte, el hoy también es la voz de Pichón Garay que ocupa el primer y el tercer capítulo de la novela con un relato enmarcado que aunque parece ser la novela misma porque es con él como comienza el texto, es y vamos llamarlo una novela policial enmarcada. El relato policial se subordina al encuentro, al viaje, cohesiona a los amigos a través de la voz, de sus voces que hacia el final resuelven el enigma de los asesinatos seriales , que paradójicamente suceden en el París del exilio (¿?)de Saer.

Vemos, entonces, cómo tiempo, discurso y voz son elementos esenciales que articulan *La pesquisa*. La novela comienza con un “narrador” en primera persona que marca su discurso con intervenciones, ironía, detalles y apelaciones al lector, por otra parte, alude autorreferencialmente a su lugar en el texto y su relación - quizás aparente -, con el lector. Se evidencia la fragmentariedad y el desorden del discurso, y se hace un guiño al lector/escucha para que luego no se sorprenda. Se establece un juego en principio entre el narrador (personaje Pichón Garay), sujeto del enunciado, lector/escucha (Tomatis, Marcelo Soldi) que va a desaparecer en el tercer capítulo, cuando el lector capte que no es a él a quien se está refiriendo el “narrador”, Pichón...

Ustedes se deben estar preguntando, tal como los conozco, qué posición ocupo yo en este relato,<sup>61</sup> que parezco saber de los hechos más de lo que muestran a primera vista y hablo de ellos. 22

---

<sup>61</sup>El subrayado es mío.

Esta forma de estructuración del texto plantea ciertamente un juego con el lector, y al igual que en *Cicatrices*, una relación entre las anticipaciones y los indicios que éste puede relevar en su lectura y la búsqueda de un eje que articule los discursos.

En el segundo capítulo, se plantea una ruptura temática, e inclusive gramatical desde la voz que enuncia. Desde distintos ejes de la conversación nos enteramos de qué está sucediendo, y se juega a partir del viaje de Pichón Garay y su hijo adolescente con el pasado y el presente de la reunión de amigos. Esta parte, que parece como la anterior un relato cerrado, se abre al principio del tercer capítulo, cuando

Pichón interrumpe su relato [policial], pero es evidente que no le ha dado la menor importancia al comentario de Tomatis, más aún, es como si no lo hubiese oído y, por su expresión, los otros comprenden que su silencio de algunos segundos no tiene otro objeto que el de permitirle concentrarse todavía más en los detalles de lo que está contando. 83

lo que está contando en primera persona es el relato policial cuyos personajes son Morvan y Lautret, con el que comienza y termina la novela.

Remarco la palabra “narrador” porque considero que la inclusión de esta voz /personaje/narrador, es una manera de realzar el valor que Saer otorga a la oralidad en algunos de sus textos - ¿acaso en el cuento “El asesino” , Rey no narra su propio simulacro de asesinato? y en “Algo se aproxima” , en la reunión de amigos, ¿no se incluye una larga narración dentro del cuento mismo?-, y por otra parte, es una estrategia autorreferencial respecto del acto de decir, de contar que caracteriza a la literatura y al hombre en general.

<sup>62</sup> De este modo, la figura del narrador oral construye, también el espectáculo y el ambiente:

Es obvio que del relato de Pichón cada uno tendrá una visión diferente, no únicamente Soldi y Tomatis, sino sobre todo Pichón, que nunca podrá verificar el tenor exacto de sus palabras en la

---

<sup>62</sup>Novela, narración. Si bien Saer escribe novelas, en sus reflexiones críticas jerarquiza el acto narrativo por sobre el género, dando por terminada la historia de la novela como género. JJSaer, *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997

imaginación de los otros.[...] Pichón sacude de un modo enigmático la mano por encima de su vaso de cerveza semivacío y continúa: Sin hacer ningún gesto, Morvan esperó que Lautret... 85-6

## **La reunión de amigos.**

El viaje de regreso se metamorfosea en otro viaje por el río que metafóricamente remite , si relacionamos este segundo capítulo con el pasado, por una parte al fluir de sus historias en el tiempo , y en un sentido más amplio, al fluir constante del intertexto saeriano que no se detiene, menos aún en este texto donde emergen los lugares y mecanismos esenciales de su proyecto de escritura.

Pichón Garay viene de París - para vender las propiedades de la familia, pág. 70-, y se reencuentra con Tomatis - inevitable personaje de la producción de JJSaer-, un encuentro difícil al que se agrega Marcelo Soldi, "Pinocho", nuevo amigo , flamante personaje. Pichón se exilió en París, posee una familia, y se fue, abandonándolo todo durante la dictadura - respecto de la cual a diferencia de otros textos del autor, hay más indicios y en forma más explícita-, dejó aquí a su mellizo, ¿su doble?, el cual junto con su amante desapareció, y él no regresó ni hizo nada. Como todo viaje de regreso, se produce el corte espacio- temporal, que implica un re-conocimiento de los lugares, una actualización de los gestos, de la ciudad, de los amigos, sobre todo, en este caso, de Pichón y Tomatis a los que el pasado invade inevitablemente... y el que en la Terminal de ómnibus explota, ya que se

prescindía de palabras, no únicamente lo que cada uno sabía de sí mismo, lo que sabía o imaginaba o presentía del otro, eso que, a pesar del tiempo y de la distancia y de lo que no había podido tener cabida en cartas y en llamadas [...] los afectos perdidos, la lucha ciega y solitaria, el desgano y la dicha, la exaltación o el fracaso, las risas francas y luminosas y el sabor de las lágrimas amargas. 47

Salta a la vista una característica en la escritura, el uso de los pronombres que el lector no sólo puede “llenar” con la enumeración posterior, sino que necesita una reconstrucción a partir de otros indicios.

Entonces, el gran viaje deviene en otro a lo largo del río conocido, el de siempre - que es el Paraná o alguno de sus brazos-, en compañía de estos amigos. Antes, durante y después del viaje a casa de Washington Noriega - otro amigo muerto-, la oralidad - el diálogo, los silencios, el coloquialismo generan aquí un ambiente de estancamiento-, de los personajes sostiene discusiones acerca del pasado, del ser nacional, de la literatura. Ésta última se relaciona con la razón del viaje, ellos están rastreando un manuscrito, al que llaman “dactilograma” y la hija de Noriega no les da acceso; el que consigue leerlo es “Pinocho” que no está marcado por la pertenencia al grupo de amigos de un pasado - Marcos Rosemberg, Tomatis, Cuello, Noriega, los hermanos Garay, personajes que responden a un cuerpo significativo que circula por la producción de Saer-, de hecho muy significativo, que sugiere lo no dicho en el texto, y del que se dan pocas pistas al lector.

A todo esto, este capítulo que a su vez es la fuente del relato enmarcado no hace otra cosa, al nivel de la estructuración de *La pesquisa*, que retrasar LA historia, ya que esta historia no posee un final, por lo menos el que el lector espera, por lo menos el que la “novela” como género exige; la búsqueda del manuscrito o este viaje no pertenecen a una historia, parecieran un fragmento de otro texto, son parte de las estrategias que se implementan para dar cuenta de una concepción fragmentaria del discurso, un modo de pensar el sentido como construcción, siempre incompleto, siempre subjetivo - según algunos críticos, entonces, negativo; una manera de pensar al lector, como reconstructor, llenando vacíos, haciendo preguntas, lector ambicioso, que gusta de los juegos lingüísticos...

*El paisaje y el pasado.*

En la representación de este viaje a Rincón Norte se marcan dos elementos fundamentales del intertexto: personajes y más que nada el paisaje. A través de la descripción se contrastan dos zonas, la del campo y la ciudad en la partida y en la llegada. Desde el presente se construye el pasado a medida que se avanza en el recorrido; los adolescentes son testimonio del hoy irrefutable que desmitifica el pasado, "...indiferentes a la excursión, al paisaje, a la conversación de los adultos..." 58 a la (H)historia de desaparecidos y exiliados que socava el recuerdo de los amigos, así cuando pasan frente a la casa de los Garay de donde desaparecieron Gato y Elisa sólo los adultos se conmueven

el fluir de sus actos se había detenido y ellos se habían como quien dice volatilizado. Nunca más en siete u ocho años un solo signo de su existencia material, ni siquiera sus cenizas. 71

Se utiliza nuevamente el entretendido descripción/narración para problematizar el par real-irreal - tan desarrollado en *El entenado*, por ejemplo- , en discusión con el ser de la mirada y las imágenes que construye a partir de los recorridos, los juegos de sombras y las impresiones de los personajes, atenuadas por la tercera persona que produce el efecto de distanciamiento en cuanto a sus percepciones.

aunque sus impresiones e incluso sus sensaciones hayan sido más bien neutras, distantes y un poco irreales. 74

La descripción del "irupé" constituye un espacio de ruptura que alude a otro sentido en el que se puede leer una metáfora de la novela, de la subordinación del relato policial a la voz de Pichón Garay, que se completa con la referencia a los círculos, figura fundamental en la escritura saeriana,

le hicieron pensar a Pichón, a causa de esa flor un poco separada del círculo verde pero dependiente de él, igual que un planeta y su

### *Tejer un proyecto*

La estructuración misma del texto es una estrategia autorreferencial, incluir/producir/crear un relato dentro de otro desde la palabra, desde la construcción de un espacio de escucha, como si fuera una escena, ya de por sí es un modo de legitimar el hecho literario desde la escritura misma; repitiendo el mismo ejercicio de crear en los textos una zona cuyo marco - el de los amigos, Santa Fe, cerveza y calor -, sí es conocido para el lector y recursivamente crea otro marco/zona respecto de su producción.

Las decisiones de Saer una y otra vez generan la reflexión sobre la lengua, el trabajo intenso con los elementos narrativos; es inevitable leer las marcas, las cicatrices de sus elecciones, ya que son parte de su modo de producir “una literatura sin atributos”<sup>63</sup>, que funda su propia poética, sin determinaciones a priori, componiendo paso a paso una melodía que responde sin discusión al mismo compositor.

Por lo mismo, se repite el mecanismo de incluir, en el marco de la discusión de amigos, la literatura como referente interno. El núcleo narrativo que se refiere a la búsqueda, lectura y análisis del manuscrito supuestamente escrito por Washington Noriega titulado “En las tiendas griegas” genera varios puntos de autorreferencia, respecto de la noción de autor, de los derechos de autor, de la crítica literaria - cuyo exponente aquí es Marcelo Soldi, pero que todos ejercen-, del ser nacional - tema que siempre merece un desarrollo de parte de Saer-, la cuestión del doble que se va repetir en el relato policial, entre otros...

La hija de Noriega según sus amigos desea negociar los derechos del manuscrito por eso lo “vigila”, pero a su vez estos no creen en su autoría, ya que conociendo a W. Noriega y analizando formalmente este escrito (extensión, diagramación, estructura...)

---

<sup>63</sup> Juan José Saer. “Una literatura sin atributos” (1980). En su : *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

ya ha comprendido que Washington no puede ser el autor que nunca hubiese escrito un relato, y menos aun un relato de ese tamaño. 62

Por lo tanto, Pichón no puede erigirse en juez, aunque sí sugerir la revisión del mismo, y el análisis científico de su escritura, fuera, obviamente de Rincón Norte, de la zona.

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

su lugar natal no le ha producido ninguna emoción: porque ahora es al fin adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se ha nacido, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo, desconocido, al que nadie podría llamar suyo y que no estimula el afecto sino la extrañeza...

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

## **Zona de palabra.**

En el gran espejo del amor el mundo y yo nos contemplamos, sorprendidos, cada uno con la máscara del otro, tratando de leer en esa inversión multiplicada como en un palimpsesto imposible.

J. J. Saer. *La mayor*.

Pichón Garay narra oralmente a sus amigos un relato policial<sup>64</sup>, que se textualiza de modo fragmentario a lo largo de la novela. El relato no sólo cumple con algunas reglas de un policial, sino que su puesta en escena por parte del narrador crea un ambiente de suspenso y por otro lado, de confusión y diseminación de sentido a través del fragmento y de las voces intercaladas.

Este relato también está cruzado por las estrategias fundamentales de representación que emergen en el corpus, la repetición de trayectos y la delimitación de zonas, ambiente de lloviznas, tonos grises, obstáculos para la mirada: límites; la cuestión del doble en relación con el sueño y la vigilia. Todos estos elementos se encuentran en función de la caracterización y el desarrollo del relato en la solución de los crímenes seriales, lo que nos lleva a pensar más que en un intertexto en particular para cada texto, en las diferentes estrategias propias de una poética que se resignifican en cada texto constituyendo a su vez un intertexto en los modos de representación.

El relato policial de *La pesquisa*, de un modo singular, narra la historia de dos detectives cuyas figuras son contrapuestas; uno solitario que trabaja en la oscuridad de la noche, al son de sus deducciones, acompañado de sus recuerdos: se presume asesino (Morvan); el otro, un ser público en cuanto a la prensa y los medios: se presume inocente (Lautret). En el relato policial, a través de segmentos descriptivos, se construyen estos dos personajes opuestos, marcando sus características toda vez que se puede. Estos y los hechos que se “repiten”<sup>65</sup>, - “...la sombra empecinada en golpear, venía saliendo regularmente del desván...”(28) para realizar asesinatos de mujeres ancianas en forma serial, en la misma “zona”- son parte de la realidad representada, el material para enmarañar una historia con enigmas. Es una historia poblada de indicios falsos y verdaderos que no encarcela al asesino porque cruza el paradigma lógico del policial con las reglas imprecisas de la locura o el extrañamiento.

---

<sup>64</sup>Respecto del estatuto de la novela policial y las reglas que se han sugerido para el género confrontar: Raymond Chandler: 1976; Tzvetan Todorov: *Tipología del relato policial*. Buenos Aires: Fausto, 1974; Ricardo Piglia, “Ricardo Piglia reflexiona sobre los géneros”. *s/d*; Daniel Link (Comp.) *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La marca, 1992.

<sup>65</sup> Se ingresa un mecanismo que ya hemos observado, la repetición de un hecho, que en este caso, como en todo policial es la razón del texto.

El hombre solitario que cometía esos crímenes chapaleaba sin la menor duda en el fango de la demencia, pero para su realización práctica era capaz de desplegar las sutilezas más variadas de la astucia, de la psicología, de la lógica...29.

El narrador conformado en un narrador/lector/personaje, Pichón Garay, asegura que este hecho en realidad sucedió para hacer más verosímil su narración y cumplir, así, con una de las reglas del policial. A su vez, la historia se encuentra atravesada - sobre todo hacia el final -, por la voz de este narrador oral, y de sus interlocutores que discuten acerca de los indicios, la verdad, la falsedad o la verosimilitud de la historia que narra Pichón Garay, el extranjero, el argentino, el amigo; así llega al lector real.

No sé si se dan cuenta de lo que estoy tratando de decir.  
- Creo que - dice Tomatis.  
- ¡Shhht! ... Ya te va a tocar el turno. Pero por ahora silencio: aquí el que cuenta soy yo. 131.

### *Leyendo las pistas*

En el seguimiento de las pistas del policial, entonces, aparece una línea marcada que sugiere un culpable; en la construcción del supuesto asesino, Morvan, que finalmente es encarcelado, se despliegan los mecanismos de ficcionalización propios de J.J. Saer en forma intertextual.<sup>66</sup>

Zona, llovizna, oscuridad, trayectos. Ya que los asesinatos se realizan en una zona, un barrio de París, Morvan configura esa región a través de sus recorridos permanentes y reiterativos, en un clima de llovizna, frío, y oscuridad; el detective - que a veces y dada la urgencia de resolver el caso-, vive en su oficina, su lugar “interior” desde la que ve el exterior, las calles, la zona de los asesinatos, a través del consabido “vidrio”/frontera.

La noche llega rápido. Morvan lo sabía [...] desde el tercer piso del despacho especial en el bulevar Voltaire, escrutaba con inquietud las

---

<sup>66</sup>Y por otra parte, se incluye la línea policial, que Saer textualiza en sus historias de un modo u otro, de un modo directo. Misterio, enigma, búsqueda, uso de pronombres sin referencia, fragmentos, juegos de escritura y de lectura componen una característica en el corpus que se cristaliza en un relato policial completo aquí en *La pesquisa*.

primeras señales de la noche a través de los vidrios helados de la ventana. 9

Sueño, vigilia, extrañamiento, sombra, doble. La cuestión el doble es otro elemento que ingresa en el texto para dar cuenta del personaje/detective/sospechoso. Morvan sufre - al igual que Ernesto en *Cicatrices*-, momentos de confusión entre los sueños y la vigilia, que enlazan con la posible figuración del asesino o anticipan que éste no traza líneas entre la “realidad” y los estados de extrañamiento o “trances hipnóticos”. El “yo” en la vigilia es el detective, en los sueños es “otro”, parece un asesino, se encuentra extraviado en su pasado, en la angustia...

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

Morvan pasa por esta circunstancia, por eso se propone como candidato a la culpabilidad; “se” en el sentido de decir- se, ya que esta posibilidad emerge en la referencia de los razonamientos del propio Morvan:

Morvan comprendió que, de un modo incomprensible, sin saber exactamente cómo ni en qué momento, de tanto caminar en la nieve, había pasado al otro mundo, en el que las cosas, sin ser demasiado diferentes a las de la vigilia, ya no eran las mismas y le producían una intranquilidad creciente, muy semejante a la angustia. 93

Tanto el desdoblamiento del yo-Morvan como las referencias que se narran de su pasado: su aislamiento, los recuerdos, la infancia de la que queda el libro de mitologías como una muestra significativa, y su familia lo determinan como personaje, como culpable posible.

Por un lado, la cuestión del doble en Morvan se relaciona con la imposibilidad de otorgar sentido, de representar en forma de reflejo, ya que se discute, justamente, qué es lo real, sus bordes o límites; por otra parte, se problematiza la constitución del sujeto, conectada con lo anterior, en pos de una fragmentación y de la noción de locura o

extrañamiento, que en forma autorreferencial remite a la construcción de la novela, al final abierto del policial, a los efectos de lectura y a algunas preocupaciones permanentes del autor en el corpus.

empezó a separar sin apuro los pedacitos de papel, y a disponer como un rompecabezas, seleccionando uno por uno los papelitos para hacerlos coincidir con los que ya estaban ordenados, y desechándolos y devolviéndolos al montón si no coincidían. No pensaba en nada mientras lo hacía, en ninguna otra cosa que no fuese el próximo pedacito de papel que debía encajar en el hueco correspondiente. 105

Este personaje a partir del cual se establece una serie de indicios, hacia la mitad de la historia, cuando empieza a relativizarse y a confundirse la función de detective/verdugo, en relación con la locura genera una ruptura en la lógica del policial. De esta misma confusión se leen múltiples indicios en la construcción de la personalidad del detective, ellos son los que postulan a Morvan como culpable, pero la trampa es urdida por Lautret, - aunque el lector se entera al final de la historia-, del que aparecen mínimos indicios de culpabilidad. Cumpliendo con el suspenso del relato policial, la balanza se inclina hacia un culpable, "...Morvan tuvo la impresión fugacísima de que era él mismo el que estaba atrapado y se debatía en su centro..." 107, aunque otro comete los asesinatos y el mismo Morvan lo anticipa en una de sus hipótesis antes de caer en la trampa del propio Lautret:

su mejor amigo, al que desde hacía años lo unían el afecto, el respeto y la confianza, era el animal salvaje, la sombra inhumana y destructora que venía persiguiendo desde hacía nueve meses 133

La ley culpa a un inocente que parece extraviado de la realidad, el culpable queda en libertad. El encarcelado regresa, muy lentamente, a la realidad; comienza a investigar su caso cuando revisando el libro infantil de las mitologías halla las imágenes que aparecen en sus estados de extrañamiento, el lector, a esta altura ya sabe la verdad. Esto confirma la importancia de la referencia al libro anteriormente. Entonces, otra traición al género se produce con este final que no cierra la historia del crimen en el nivel de los personajes, aunque sí de la lectura.

## NOTAS FINALES

la voluntad de construir una obra personal, un discurso  
único, retomado sin cesar para ser enriquecido, afinado,  
individualizado en cuanto al estilo

Juan José Saer.

A lo largo de este trabajo intenté dar cuenta de las distintas estrategias discursivas que configuran el sistema de representación del corpus, con el fin de determinar sus permanencias y transformaciones, en relación con la construcción de un proyecto de escritura cuyas huellas pueden seguirse, principalmente, a través de las relaciones intertextuales. A partir de la elección de un autor, Juan José Saer, y un corpus realicé una lectura crítica de los procedimientos discursivos empleados en cada texto con el fin de buscar las marcas de un proyecto que conformara una poética en especial.

Como se observa en la organización de mi escritura, en el primer capítulo el rastreo de estrategias es muy puntual y acotado a los cuatro cuentos seleccionados. Desde el segundo capítulo -cuando empiezo a trabajar con las novelas-, planteo relaciones no sólo textuales, sino también intertextuales y contextuales, que se van acrecentando y transformando en conclusiones parciales cuando el tejido saeriano a su vez se va poniendo más denso en lo referido a sus propios mecanismos de intertextualidad. Hacia el final, sin dejar de revisar el modo de representación específico de cada texto, es inevitable la incorporación de las permanencias que Juan José Saer no abandona en sus producciones, en mi lectura/escritura.

Queda claro que no realicé una lectura de la obra -en tanto ilusión de dar cuenta de una totalidad-, del autor, ni tampoco pretendí establecer relaciones mecánicas entre el corpus recortado y su biografía, aunque cuando tuve oportunidad desde el análisis textual efectué correspondencias con los contextos de producción y los referentes construidos. Algunas de las relaciones o problemas relevados en cada texto y/o entre-textos en sus

sistemas de representación son : la subjetividad, la autorreferencia y el efecto de realismo, el tejido discursivo entre narración-descripción/poesía, la intertextualidad, y el juego de todos estos factores en la construcción de un proyecto de escritura con cortes, permanencias y transformaciones. Al mismo tiempo, la lectura atenta de estas instancias discursivas, obviamente, forma parte del proceso de otorgar sentido a través de la lectura crítica.

Como el punto de partida de este trabajo era hallar el fundamento y los modos de construcción de la planificación de un proyecto, es interesante, entonces, sintetizar cuáles fueron las permanencias discursivas en relación con las estrategias de representación que me llevaron a considerarlo como tal. Fundamentalmente, encuentro tres que permiten decir que el proyecto permanece. En primer lugar, la configuración y el anclaje en la escritura de los distintos *sujetos* del enunciado, que aunque diferentes responden a una misma perspectiva: la de la imposibilidad de concebir un sujeto monológico - para usar palabras de M. Bajtin-, y la determinación de su fragmentación, a través, luego, del problema del “doble” en su escisión y/o extrañamiento, las voces, la ficcionalización del cronista... con el fin de dar cuenta en cualquiera de los casos no de la objetividad o de una identificación con el autor, sino del gesto narrativo imbuido, como siempre, de la red intersubjetiva de voces y discursos que se trenzan para decir las historias y configurar cada texto y las relaciones intertextuales posibles .

En segundo lugar, la estrategia del *intertexto* atraviesa todo el corpus, pero voy a distinguir niveles: por una parte, es cierto que hay paisajes o personajes que se reiteran y resemantizan en cada texto, aunque por otra, y esto es lo que más me interesa, hay un modo de pensar la escritura y su proyecto como estrategia intertextual; quiero decir que la escritura de Saer reenvía permanentemente a ciertos mecanismos de representación, ciertas elecciones de escritura que también convocan un intertexto. Al respecto, María Teresa Gramuglio, más que otros críticos, refiere y trabaja la cuestión de la intertextualidad.<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup>No como una estrategia generalizada , habla más de repetición pero justifica las elecciones de Saer como intertextuales al igual que Mirta Stern.

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

Por último, si bien muchos de sus textos intentan lograr el efecto de realismo, e incluso la tradición crítica<sup>68</sup> a veces lo ha tildado de “realista” o “regionalista” en sus primeras narraciones breves, la producción de Saer se encuentra envuelta en una “actitud” *autorreferencial* que reflexiona en forma explícita o a través de su estructuración, principalmente, sobre sí misma. Es en esta autorreflexión que se plantean la paradoja de la complejidad de lo real y las trampas de la representación, que el mismo Saer enuncia así:

La representación, es decir la re- presentación. La presentación segunda, o nueva, si se quiere, de algo que estaba en el lenguaje, o sea en el mundo. Mundo y lenguaje son una y la misma cosa, no por mutua sustitución, según la absurda polémica del realismo, sino por empastamiento. El lenguaje es parte del mundo y el mundo es parte del lenguaje, dentro y fuera de ambos, ambos y al mismo tiempo. 187.<sup>69</sup>

---

MTG: 1986, 269 -279.

Mirta Stern, “Prólogo”. En: *El limonero real*. Buenos Aires: CEAL, 1981.

<sup>68</sup>M.T. Gramuglio cita a Adolfo Prieto en su *Literatura y subdesarrollo* cuando incluye a JJSaer entre los escritores realistas que testimonian el primer peronismo. MTG: 1986, 265. Igualmente, B. Sarlo incluye los primeros cuentos de Saer en la corriente realista, regional. Beatriz Sarlo (Antol. y Prólogo) *El cuento argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1976.

<sup>69</sup>JJSaer: 1997, 187

pero a su vez la escritura “está”<sup>70</sup> y es allí donde se erige la contradicción de un proyecto escriturario que resiste la realidad mediante la escritura y viceversa; por eso un semema que atraviesa este corpus y su producción también es *la búsqueda*.

La búsqueda en la realidad, el recorte y la organización de este material para intentar un sentido; luego, en los textos, lo engañoso de las percepciones, la imposibilidad de ver, la reverberación del tiempo, el caos de la conciencia, la indiferenciación entre la vigilia y el sueño, la llovizna que anula la mirada, la vocación quimérica del recuerdo, misterio y nostalgia, descubren y diluyen el sentido de la narración, erosionan el relato pero no lo anulan.

---

<sup>70</sup>Por lo mismo, aunque, por ejemplo, Montaldo trabaja “la negatividad” como eje en la escritura saeriana, no creo que sea su fundamento sino una de sus preocupaciones; si no para qué escribir. G. Montaldo: 1986, 21.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín Mijail, *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1978, 157.
- \_\_\_\_\_, “De la prehistoria de la palabra en la novela” *Problemas literarios y estéticos*. s/d
- Barthes Roland, *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 1989.
- \_\_\_\_\_, *S/Z*. México: Siglo XXI, 1986
- \_\_\_\_\_, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Benveniste Emile, *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1978
- Bernand Pingaud, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, 14
- Chandler Raymond. “Apunte sobre la novela policial”. En: *Cartas y escritos inéditos*. Buenos Aires: de la Flor, 1976.
- Dällenbach Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- Delacampagne Christian, “Los otros”. En: Derrida y otros, *Doce lecciones de filosofía*. Buenos Aires: Granica, 1988
- Eco Umberto. *Seis paseos por los bosques de la narración*. Barcelona: Lumen, 1996
- Foucault Michel, *Tecnologías del yo y otros ensayos*. Barcelona: Paidós, 1990.
- \_\_\_\_\_, *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1990.
- \_\_\_\_\_, *¿Qué es el autor?*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1969.
- Geertz Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Graciela Montaldo, *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Gramuglio María Teresa. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- Jacques Derrida, *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Jean Bloch Michel. *La «nueva novela»*. Madrid: Guadarrama, 1967 .
- Jonahhtan Culler, *Sobre la deconstrucción* . Barcelona: Cátedra, 1984
- Kerbrat Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette, 1983
- Link Daniel (Comp.) *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La marca, 1992.
- Magadán Cecilia (Comp.) *[Blablabla] La conversación*. Buenos Aires: La Marca, 1994
- Mirta E. Stern. *El Limonero real*. (Prólogo) Buenos Aires: CEAL, 1992.
- Noé Jitrik, *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria* Buenos Aires: Premiá, 1987.
- Piglia Ricardo, “Ricardo Piglia reflexiona sobre los géneros”. s/d
- Prieto Adolfo, “Los años sesenta”. Rev. Iberoamericana, N°125. 1983.
- Saer Juan José, *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997
- \_\_\_\_\_, *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994
- \_\_\_\_\_, *La ocasión*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.
- \_\_\_\_\_, *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994
- \_\_\_\_\_, “Algo se aproxima”, *El asesino*. En: *Narraciones /2*, Buenos Aires: CEAL, 1983

\_\_\_\_\_, *El entenado*. Buenos Aires: Alianza Literatura, 1992

\_\_\_\_\_, "Fresco de mano", *Sombras sobre vidrio esmerilado*". En: *Narraciones /1*, Buenos Aires: CEAL, 1983

Sánchez Amar, Stern Mirta y Zubieta, "Saer, Puig y las últimas promociones". En: Capítulo, *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, s/f

Sarlo Beatriz (Antol. y Prólogo) *El cuento argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1976.

\_\_\_\_\_, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, artes y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

Sennet Richard, *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978

Todorov Tzvetan: *Tipología del relato policial*. Buenos Aires: Fausto, 1974;

## Apéndice 1

### **Cicatrices. 1994 . Seix Barral.**

"Juan José Saer nació en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Sus padres eran inmigrantes sirios. Fue profesor en la Universidad del Litoral, donde enseñó Historia del cine y Crítica y estética cinematográfica. En 1962 se fue a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. ..."

### **La ocasión. 1988 . Ediciones Destino.**

"Nació en Serodino, provincia de Santa Fe, Argentina, el 28 de junio de 1937. Curso estudios de Derecho y Filosofía En 1962 fue designado profesor del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Desde 1968, reside en Francia, donde en la actualidad es profesor de literatura en la Universidad de Haute Bretagne (Rennes) ..."

### **El concepto de ficción. 1997. Editorial: Ariel**

"Juan José Saer nació en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Sus padres eran inmigrantes sirios. Fue profesor en la Universidad del Litoral, donde enseñó Historia del cine y Crítica y Estética Cinematográfica. En 1968 se radicó en París. ..."

## Apéndice 2

("Sombras" "Sombras sobre" " Cuando una sombra sobre el vidrio veo" No)  
("Veo una sombra sobre un vidrio" " Veo" "Veo una sombra sobre un vidrio. Veo")  
( "Veo una sombra sobre un vidrio. Veo")  
("algo que amé" " Veo una sombra sobre un vidrio. Veo" " algo que amé" " hecho sombra, proyectado" " hecho sombra y proyectado" "Veo una sombra sobre un vidrio. Veo." "algo que amé hecho sombra y proyectado")  
("en el reflejo oscuro")  
("en el reflejo oscuro" "sobre la transparencia" " del deseo")  
("sobre la transparencia del deseo" "como un cristal esmerilado")  
("En confusión, súbitamente, apenas")  
("vi que estallaba" "vi" "vi el estallar de un cuerpo y de una " " y de su" " la explosión" " vi la explosión de un cuerpo y de su sombra" "En confusión, súbitamente, apenas", " vi la explosión de un cuerpo y de su sombra")  
(ahora el silencio teje cantilenas")  
("más largas" "ahora el silencio teje cantilenas", "más largas")  
("Ahora el silencio teje cantilenas" " más largas")  
("que duran más")  
("que duran más que el cuerpo" "y que la sombra" "que duran más que el cuerpo y que la sombra")  
("Ah")  
("Ah si un cuerpo nos diese" "Ah si un cuerpo nos diese" "aunque no dure" "una señal" "cualquier señal" "de sentido" "oscuro" "oscura" "Ah si un cuerpo nos diese aunque no dure" " una señal" "cualquier señal oscura" Ah si un cuerpo nos diese aunque no dure" " cualquier señal oscura de sentido" "Veo una sombra sobre un vidrio. Veo" "algo que amé hecho sombra y proyectado" " sobre la transparencia del deseo" "como sobre un cristal esmerilado" "En confusión, súbitamente, apenas", " vi la explosión de un cuerpo y de su sombra" "Ahora el silencio teje cantilenas" "que duran más que el cuerpo y que la sombra""Ah si un cuerpo nos diese, aunque no dure" "cualquier señal oscura de sentido")  
("como un olor" "salvaje" " como un olor salvaje")  
("que dure")  
("contra las diligencias")  
("las formaciones" " las diligencias" "contra las formaciones")  
("del olvido")  
("Y que por ese olor")  
("y que por ese olor reconozcamos")  
("el solar en el que" "dónde debemos edificar", "el lugar donde levantemos" "cuál debe ser el sitio")  
("de la casa humana")  
("el lugar de la casa humana" "cuál es el lugar de la casa humana" " cuál es el sitio de la casa humana")  
("como reconocemos por los")  
("por los ramos")  
("por los ramos" "de luz solar")  
(" de luz solar la piel de la mañana")

("Y que por ese olor reconozcamos" "cuál es el sitio de la casa humana" "como reconocemos por los ramos" "de luz solar la piel de la mañana")