

## Saer y su concepto de ficción

**Alberto Giordano**  
**Universidad Nacional de Rosario-CONICET**

En la solapa de la primera edición de *La vuelta completa* se menciona un volumen de crítica literaria que Saer preparaba por entonces, 1966, con miras a su futura publicación. En ese libro que tardó treinta años en aparecer, convertido en otro, ya estaban la reivindicación de Chandler y la literatura de evasión buena, la que huye de lo convencional hacia el extrañamiento y la objetivación de la experiencia; el recurso a la distinción entre “acordarse” y “recordar” para sostener el carácter literario del libro en el que Stanislaus Joyce intensificó, y no sólo reconstruyó, la vida de su hermano; y los apuntes sobre lo epistolar como procedimiento (se equivocan quienes lo consideran un género) del que echan mano tantos los novelistas como los poetas. Tuvimos que esperar hasta la publicación de *El concepto de ficción* en 1997 para poder leer “*El largo adiós*” y “El guardián de mi hermano”, de 1965, y “Sobre el procedimiento epistolar”, de 1966, pero convertidos en otros. Lo textos que le sirvieron al joven narrador santafesino en sus comienzos para aclararse algunos aspectos del oficio y con los que proyectaba intervenir polémicamente en el medio literario nacional para ganarse una posición, los recibimos treinta años después, en primer lugar, como testimonios de la temprana lucidez y la coherencia indeclinable de un escritor consagrado. Todavía interesantes, pero aligerados de la agresividad y la soberbia que los fortalecía cuando nadie reclamaba su publicación.

Según consta en el índice de manuscritos e inéditos que conforman

el Archivo Saer<sup>1</sup>, hay un texto de 1968 titulado “Explicación” que hubiese servido de prólogo al volumen de ensayos que se anunciaba desde hacía un par de años. Entre ese texto y el que prologa con igual título *El concepto de ficción*, fechado en marzo de 1997, hay una distancia enorme, que la referencia a la “obstinación gratificante aunque inexplicable” de los editores, sin la que algunos de los viejos ensayos no habrían salido a la luz, hace inmediatamente visible. Cuando un tiempo después, en 1999, primero, y luego en 2005, Saer publique otras dos compilaciones de intervenciones críticas, *La narración-objeto* y *Trabajos*, sentirá la necesidad de justificarse en los prólogos por si alguien pudiese sospechar que usufructuaba del prestigio y el público ganados como narrador para ofrecer una mercancía de calidad inferior a la acostumbrada. La denegación de lo evidente, el ritmo de sus publicaciones estaba pautado también por las exigencias del mercado literario, lo llevará entonces a bordear la mala fe.<sup>2</sup> En la “Explicación” de 1997, la contradicción entre moral y beneficio todavía no inquieta la conciencia del escritor-vanguardista, que puede jactarse de incluir en el libro colaboraciones que en su momento rechazaron lo diarios que las habían pedido, como quien recuerda, con nostalgia, un pasado menos próspero pero un poco heroico.

No tiene mucho sentido preguntarse, en el caso de Saer, si la crítica podría ser también una forma de la literatura. Las reflexiones y los juicios de sus ensayos son más bien lo de un conversador, elocuente, perspicaz, que apuesta a la persuasión sin aventurarse en ambigüedades que lo desvíen de sus certidumbres (como buen vanguardista, Saer sostiene un discurso axiológico que discute todo menos sus fundamentos). Más que un estilo, hay una retórica que caracteriza sus intervenciones, una retórica que tiene dos vertientes principales: la polémica y la doctrinaria. Como polemista, Saer tiende a veces a la simplificación y la arrogancia, sobre todo en las entrevistas, que representan el grado menos reflexivo de la crítica como conversación. Entre los textos que

---

<sup>1</sup> Actualmente bajo la custodia de Julio Premat, Profesor de la Universidad de Paris VIII.

<sup>2</sup> En un ensayo anterior, “Saer como problema. Sobre *La narración-objeto* y *Trabajos*”, me ocupo de la incomodidad que provocan esas maniobras cuando la referencia a los principios de siempre, los de la moral del fracaso y la marginalidad, responde a intereses que estos mismos principios condenan.

formaban parte del volumen proyectado en la segunda mitad de los sesenta, hay, sin embargo, uno que es una pieza maestra del arte de la discusión metacrítica, “La novela y la crítica sociológica”, de 1967. Si este ensayo me parece tan admirable es por la claridad y la fuerza con que impugna lo que treinta años más tarde, creyéndome, no original, pero sí oportuno, llamé “las supersticiones de la crítica ideológica”. Sin pasar por Barthes ni Deleuze, le alcanzaba con la lectura de Adorno, Saer sintetiza en el primer párrafo las razones por las que siempre convendrá resistirse al poder de un discurso que extrae su fuerza de la reducción a la que somete *eso* que pretende explicar.

La crítica sociológica pareciera fundarse en el prestigio de una ética y de una terminología. Tal como entiende las relaciones entre narración y sociedad, en su léxico los vocablos se constituyen en dos universales, uno negativo, *narración*, y otro positivo, *sociedad*. La redención de la narración únicamente es posible a través de la sociedad.<sup>3</sup>

El crítico sociológico actúa como si en el fondo advirtiese que la literatura está más cerca de la supuesta gratuidad de los juegos que de la esfera del trabajo, y por eso se exige lo que ninguna obra reclama, razones que justifiquen su existencia. Cuando demuestra metódicamente, por la vía del reflejo, que ciertas formas específicas de narrar son las que corresponden al desarrollo histórico de determinados procesos sociales, y somete el sentido de los experimentos novelísticos a una alternativa de hierro: o enmascaran o revelan las mistificaciones de la ideología burguesa, le atribuye a la literatura lo que espera obtener con su trabajo, respetabilidad. Todo lo que existe debe tener un valor y una función determinables, incluso el arte, aunque haya que forzar la lógica de las mediaciones para borrar las huellas de lo heterogéneo. Contra esta moral y esta metodología, en 1967, es decir, algunos años antes de que nuestros mejores críticos se extravíen buscando homologías improbables entre la producción literaria y la producción social, Saer afirma la potencia de lo irreductible:

---

<sup>3</sup> Juan José Saer: “La novela y la crítica sociológica”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997; p. 232.

Pero si bien no puede existir sin ellos [los condicionamientos histórico-sociales], la validez de una obra de arte no depende de esos fenómenos. Y yo diría que esa validez aumenta cuando la obra de arte es capaz de afirmar en mayor grado su independencia de ellos. (...)

Al decir que la forma cobra mayor validez cuanto más se libera de sus condicionamientos sociales, quiero decir también que la búsqueda del artista en el interior de su lenguaje implica una toma gradual de distancia y un extrañamiento respecto de la generalidad realista... De ese extrañamiento depende su liberación: de ver los condicionamientos como irreales, o más bien como usurpando provisoriamente una cierta concepción de la realidad que el sentido inminente vendrá a instalar.<sup>4</sup>

Lo social no es una tierra prometida a la que hay conducir la literatura para que se redima de sus anomalías, es más bien una trama de sujeciones de la que algunos fragmentos de lenguaje se desprenden, porque sí, movidos por un deseo de lo desconocido. Para probar –con todo lo equívoco que entraña este término al referirlo a una escena de lectura literaria– la eficacia, antes que la verdad, de sus afirmaciones, Saer recurre a un procedimiento de ensayista, inasimilable desde casi cualquier moral de la crítica porque se sostiene en un hallazgo irrepetible: la lectura de un detalle. Al pasar bajo una arcada en la calle de los prostíbulos de Turín, Fefé, un personaje secundario de *Entre mujeres solas*, tose sin que nadie, ni siquiera él mismo, lo advierta. La narración, asegura el crítico, no recupera este acontecimiento insignificante ni en el nivel de la historia (no vale como indicio) ni en el del discurso (no refuerza el efecto de realidad). La atmósfera barthesiana que rodea la argumentación es, aunque involuntaria, tan perceptible, que invita a la paráfrasis: *tal vez esta tos represente toda la literatura*. Sin función, desprendidas de la economía y la lógica del relato, las palabras que imponen la tos de Fefé como imagen ahistórica y asocial suspenden la

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, pp. 236-237.

narración “entre el sentido y el no sentido”.<sup>5</sup> La aparición sin presencia de lo casual, el “patetismo” de lo insignificante, es una dimensión de la realidad que el realismo sociológico ignora. Para atender a su manifestación, el narrador tuvo que desembarazarse de la red de creencias y disposiciones morales en que lo tiene apresado su tiempo. La fuerza poética del acontecimiento intransitivo se hace evidente si su lectura desencadena un extrañamiento de la misma naturaleza que el del narrador, una experiencia del más acá de las convenciones que las vacía instantáneamente de sentido. El valor político de un texto literario (en caso de que convenga no desentenderse de este problema) tendría que ver, según Saer, con los efectos críticos que provoca la captación de lo insignificante cuando se incorpora al horizonte histórico y social en tanto creación indeterminada: “la conciencia de su insignificancia y de su fugacidad modifica entonces nuestra conciencia del mundo”.<sup>6</sup>

La experiencia narrativa de lo insignificante es al mismo tiempo autónoma y soberana: se desprende radicalmente del orden de las necesidades y los valores a la vez que se propone como trasgresión y crítica de su funcionamiento. Este es, como se sabe, el punto de partida de lo que Adorno llamó “la antinomia de la experiencia estética”.<sup>7</sup> Saer la erige en perspectiva de sus ejercicios críticos sin incomodarse ante la aparente discordia porque tiende a confundir la *negatividad*, como potencia de lo que se resiste a la comprensión, con las formas de *negación* que se derivan de la crítica social. La tos de Fefé es primero un acontecimiento narrativo que atrae al lector porque prescinde de explicaciones, para convertirse de inmediato, cuando la conciencia vuelva reflexivamente sobre el proceso de captación de lo insignificante, en “un polo de confrontación que se opone a nuestras nociones de la sociedad y la historia y las modifica”.<sup>8</sup> La negatividad declina en negación cuando el placer estético se confunde con la satisfacción moral. Esta

---

<sup>5</sup> Rolan Barthes: “Chateaubriand: *Vida de Rancé*”, en *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 6ª. Ed., 1983; p. 165.

<sup>6</sup> Juan José Saer: op. cit; p. 238.

<sup>7</sup> Para un desarrollo de la compleja trama de presuposiciones que hacen compatible la afirmación de la autonomía de la experiencia estética con la de su soberanía respecto del funcionamiento de los discursos sociales, ver Christoph Menke: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

<sup>8</sup> Juan José Saer: op. cit; p. 239.

transmutación que debilita la experiencia en beneficio de una mayor respetabilidad (no olvidemos que para Saer los impulsos originarios que mueven al narrador lo emparentan con el “jugador empedernido” y el “vicioso asocial”<sup>9</sup>) posiblemente sea consustancial al ejercicio de la crítica. Hay sin embargo una circunstancia que exaspera el componente reactivo del crítico identificado con las exigencias del arte de vanguardia, la transposición de los problemas estéticos a la esfera del placer sensible y el consumo que operaría la industria cultural.

“La cultura de masas, industria y estímulo del fantaseo, es el enemigo mortal de la literatura.”<sup>10</sup> Pronunciado en 1969, año de la publicación de *Boquitas pintadas*, este dictamen anacrónico es una provocación destinada a enrarecer el aire demasiado *pop* de aquellos tiempos. La sentencia reposa en un diagnóstico severo: los *media* representan una fuerza de detención respecto de la literatura, se la apropian, la institucionalizan y retardan su evolución. Lo que se podría agregar –a esa altura del desarrollo de su programa narrativo Saer lo sabía mejor que nadie– es que todos los juegos de poder que instrumenta la cultura, incluidos los del modernismo vanguardista, cuando se apoderan de la literatura la inmovilizan contra el cerco de las valoraciones institucionales. Puig descompuso la institución literaria a fines de los sesenta a partir del encuentro inaudito –sería erróneo pensarlo en términos de apropiación– de su escritura con la cultura de masas; con los dispositivos de la masificación, el estereotipo como matriz discursiva, sin imponerse ninguna forma de distancia crítica, inventó voces e historias irrepetibles. Saer asimila la apuesta de Puig por el sentido inminente con las estrategias del costumbrismo porque prefiere distinguir con demasiada prolijidad *fantaseo* de “imaginación creadora”, sin adentrarse un paso en los dominios refractarios a la valoración en que se tocan y se metamorfosean. ¿No lo había mostrado Arlt, en su vertiente catastrófica, con el delirio de la sirvienta intoxicada por los folletines en *Trescientos millones*? A veces el fantaseo descarrila y se convierte en otra actividad trágica, una tentativa de alcanzar, por medio de lenguajes genéricos, lo singular que pone en juego la experiencia de creer en trivialidades. De esta experiencia que la desborda hasta hundirla en el

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*; p. 240.

<sup>10</sup> Juan José Saer: “La literatura y los nuevos lenguajes”, en *El concepto de ficción*, ed. cit.; p. 218.

ridículo, la teoría de la consolación ideológica no tiene nada para decir. En el fantaseo de la Raba o de Nené, la escucha literaria de Puig descubre posibilidades anómalas tanto para la imaginación melodramática como para el arte de la narración. La forma en que *Boquitas pintadas* resuelve la antinomia adorniana pasa, sin duplicaciones teóricas, por la afirmación del consumo sentimental como experiencia misteriosa, una modalidad afirmativa de la crítica que descompone desde su interior la lógica de lo genérico.

Si prefiero llamar doctrinaria a la otra vertiente de la retórica crítica de Saer es por fidelidad a la discreción de sus pretensiones conceptuales. Los textos reunidos en *El concepto de ficción* exponen “normas personales”, un “puñadito de ideas” que le habrían servido al escritor para despejar de obstáculos y falsas creencias su práctica narrativa. Entre las ideas que se repiten con mayor vocación propedéutica está la de la *ficción* como búsqueda que excede y problematiza la oposición de lo verdadero y lo falso.

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento.<sup>11</sup>

La fortuna de esta tesis reposa en la confusión de dos órdenes heterogéneos: el del acontecimiento, señalado por la imagen del “salto”, y el de lo instrumental. La idea de la ficción como tratamiento que enriquece un problema persuade casi de inmediato porque aleja, pero no suspende, el horizonte tranquilizador del conocimiento. Al acto de conocer remiten las metáforas ópticas que Saer usa habitualmente para

---

<sup>11</sup> Juan José Saer: “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, ed. cit.; pp. 11-12.

exaltar la potencia de lo ficticio: “iluminar”, “sacar a la luz”, lo que de otro modo permanecería invisible. En la imposibilidad de renunciar al valor del conocimiento la teoría de la ficción contrae un compromiso con la moral humanista que, en los límites de la representación, pero todavía de este lado, para lo único que sirve es para justificar la existencia de la literatura. “...gracias al trabajo de la escritura lo específicamente humano se manifiesta –lo invisible aparece, a través de la forma, a la luz del día”.<sup>12</sup> Hasta los críticos más inteligentes tropiezan con la escoria metafísica que desprende esta afirmación.

Después de citar a Paul Klee, “volver visible lo invisible” es el don de la pintura, Dardo Scavino transpone el sentido de la fórmula al pensamiento de la literatura: los nombres que realizan las potencias de la ficción engendran las cosas, no las aniquilan; lejos de sustraérnoslas, nos las traen. Para disipar malentendidos aclara que no hay presencia anterior al acto de nombrar. Pero luego se desdice, inadvertidamente, por el gusto de comparar la eficacia de los nombres poéticos con la acción revolucionaria:

Pero cuando el poeta hace visible lo invisible, o decible lo indecible, opera una violencia constituyente similar a la del sujeto político revolucionario en el momento de poner de manifiesto aquello que en una situación histórica no llega a percibirse siquiera. Una isla que no figuraba en el mapa.<sup>13</sup>

¿Se puede afirmar que las condiciones sociales escamoteadas y desfiguradas por los discursos ideológicos no preexisten a las decisiones políticas que, actuando sobre ellas, las manifiestan? ¿Qué quiere decir *manifiestar*? En este punto conviene seguir los pasos de Blanchot. Más que una isla que no figura en los mapas, la ficción saeriana muestra el hundimiento de cualquier isla, cualquiera de las que están ahí enfrente, en su apariencia de imagen, la visión de esa isla como presencia extraña, remota. El lenguaje de la ficción nos aproxima, no a las cosas, sino a su ser, es decir, a su desaparición en los nombres que las aniquilan para resucitarlas en el plano del sentido. Lo que se mani-

---

<sup>12</sup> Juan José Saer: “Literatura y crisis en argentina”, en *El concepto de ficción*, ed. cit.; p. 105.

<sup>13</sup> Dardo Scavino: *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2004; p. 151.



fiesta en la palabra poética, ni visible ni invisible, es el alejamiento de las cosas, la aparición de su desaparición cuando las nombramos. La ficción quiere atenerse a ese alejamiento para captar la ausencia de las cosas “de manera absoluta en sí y por sí misma”<sup>14</sup>, única experiencia de su realidad inhumana que exige del lenguaje un extrañamiento y una metamorfosis radical: ya no representa, es; ya no significa, presenta. La narración se abre paso entre palabras y cosas, explora la intimidad de lo irrepresentable (espacio, tiempo y deseo) para establecerse, temblando, en los límites de la representación. “La ficción consiste, pues, no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver cómo es invisible la invisibilidad de lo visible.”<sup>15</sup>

Esta fórmula exigente, que fija el vértigo de la aventura literaria, le da a las reflexiones de Saer un giro en la dirección de sus búsquedas narrativas. Lo que a amenaza con más fuerza la exploración de lo desconocido, cuando comienza a resquebrajar las superficies cotidianas y a vaciarlas de profundidad, es la autoconciencia de los límites de tal empresa. La narración que se dirige al ser del lenguaje, que en las cosas persigue los restos improbables de lo que sobrevivió a la aniquilación, se deja tentar muy fácilmente por la necesidad de reconducir la experiencia del afuera a la interioridad de algún sujeto, que puede ser el narrador, incluso en su versión somnolienta.<sup>16</sup> La fórmula mágica para sortear el peligro consiste en instalar el olvido en el corazón de la reflexión.

Hay recuerdos de no se sabe qué; recuerdos sin contenido que lo único que comunican es la certidumbre de que se recuerda. Parecen débiles, como si no tuviesen la fuerza suficiente para traer consigo lo recordado, pero esa una forma de juzgarlos por la negativa, desde el punto de vista de la memoria y su engañoso poder de representación. Lo que se afirma, cuando el pasado es una presencia que se retiene a punto de aparecer, no es tanto “la posibilidad del recuerdo”, como su-

---

<sup>14</sup> Maurice Blanchot: “La literatura y el derecho a la muerte”, en *De Kafka a Kafka*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991; p. 48.

<sup>15</sup> Michel Foucault: “El pensamiento del afuera”, en *Paradoxa* 1, 1986; p. 108.

<sup>16</sup> “El medio natural de la narración es la *somnolencia*. (...) La *somnolencia* es positiva porque supone cierto abandono: abandono, sobre todo, de la pretensión de un sentido y, sobre todo, de un plan, rígidos, preexistentes.” Juan José Saer: “Narrathon”, en *El concepto de ficción*, ed. cit.; pp. 155-156.

pone el capitán de “Paramnesia”, sino la imposibilidad de incorporar el olvido al orden de lo representable. Parece que alguien abriera de pronto un cajón, para cerrarlo al instante cuando uno se acerca a mirar qué hay dentro. La ocurrencia de Pichón Garay es una de las formas en que la conciencia puede representarse el escándalo de un presente sin presencia, la irrupción silenciosa del afuera desde el interior. Queda el misterio trivial pero indescifrable, porque es un misterio sin enigma, de la identidad y las razones de ese “alguien” caprichoso, que no es nadie ni quiere nada. De lo que no hay representación posible es de la impersonalidad del olvidar, porque es seguro que el que olvida no es el que sabe que recuerda o que olvidó. Del olvido poco se sabe, salvo que ocurre continuamente y que es la urdimbre con que se teje y desteje la trama de la memoria. Las narraciones de Saer no lo hacen visible, sería como dar a ver la inaparición del sentido, muestran cómo la memoria se edifica siempre al borde del derrumbe, con recuerdos voluntarios e involuntarios que responden a un deseo, más que de supervivencia, de aniquilación. No es una cuestión de nombres sino de sintaxis, por eso se podría decir también que lo dejan escuchar.