



La conjetura de gesto: una indagación por los modos del ensayo en Juan José Saer

Azul Chiodín¹

Universidad Nacional de Rosario
azulcchiodin@gmail.com

Resumen: “Ya sabemos que la crítica es una forma superior de la lectura, más alerta y más activa, y que en sus grandes momentos es capaz de dar páginas magistrales de literatura” (12). Con esta afirmación del prólogo de *La Narración objeto*, Saer busca establecer una continuidad entre su ensayística y el resto de su obra: la escritura de la experiencia de una lectura devolvería el pensamiento crítico a la literatura. Sin embargo, la crítica no ha dejado de establecer una distinción tajante entre sus ensayos y su obra ficcional. Para comenzar a interrogar la producción ensayística de Saer, imaginaremos en este fenómeno un síntoma: el modo en el que es recibida por la crítica es un efecto de las posiciones divergentes que adoptan el ensayista y el narrador en –y frente a– su propia escritura. En este trabajo, nos centramos en dos interrogantes simultáneos e indisolubles que se desprenden del acto barthesiano –implícito en esta sentencia del prólogo– de escribir una lectura: “¿Cómo lee un escritor?”, por una parte, y, por otra: “¿cómo es leído? (y ¿cómo busca serlo?)”. Sin embargo, por más potente que resulte la fórmula barthesiana, debemos evitar hacer de ella un uso ingenuo: escribir siempre supone una traición, un olvido, y sobre todo una puesta en escena.

Palabras clave: Saer – Ensayo – Lectura – Gesto

Abstract: “We already know that the review is a superior, alerter and more active way of reading, in its great moments it is capable of producing master pages of literature”, with this statement taken from the *La Narración – objeto* foreword, Saer seeks to establish a continuity between the essayistic and the rest of his work: the writing of a reading experience would give back a critical thinking to the literature. However, the critical reading has let us determine a categorical distinction between his essays and his fictional work. In order to start inquiring Saer essayistic production, we would imagine in this phenomenon a symptom: the way it is understood by the criticism is a consequence of the different points of view that the essayist and narrator adopt in –and with regard to– his own writing. In this work, we focus on two simultaneous and inseparable questions that arise from the Barthes’s act –implicit in this foreword sentence– when writing a reading: on one hand, “how does a writer read?”, and on the other hand, “how is he read? (and how does he expect to be read?)”. Nevertheless, no matter how powerful Barthes’s idea we should avoid making an ingenuous use of it: writing always implies treason, oblivion, and above all a stage production.

¹Azul Chiodin es Profesora en Letras. Se desempeñó como adscripta en las cátedras de Literatura Argentina en el Instituto Superior de Educación Olga Cossettini y Análisis y Crítica II en la Facultad de Humanidades y Artes. Ha participado como expositora en congresos nacionales e internacionales. Actualmente realiza una adscripción en la cátedra de Literatura Argentina II en la Facultad de Humanidades y Artes y se encuentra escribiendo su tesis de Maestría en Literatura Argentina.



Keywords: Saer – Essay – Reading – Gesture

La incomodidad crítica

Cuando en una obra ya consagrada, como lo es la de Saer, persisten ciertas regiones oscuras que parecen resistir una articulación pacificadora con el resto del proyecto de escritura, esto suele tener como efecto en la crítica una inocultable incomodidad.² Es esta misma sensación lo que lleva a Sarlo, en el marco del debate sobre literatura y mercado a declarar categóricamente que “no puede leerse la obra de Saer desde sus ensayos” (2). Sin embargo, ante esta afirmación es posible objetar que la crítica no ha dejado de analizar la narrativa de Saer a partir de las premisas de su ensayística: el carácter certero y autoevidente con el que estos textos enuncian ciertos juicios y valores sobre su propia escritura y sobre la narración en general tientan a comprenderlos como una proyección y explicitación del programa estético de su obra. No obstante, la crítica tampoco ha dejado de advertir, por otra parte, que para Saer narrar supone necesariamente el desprendimiento de cualquier cristalización de sentido incluso de aquel que se decanta del mismo acto narrativo. La imagen de la *búsqueda errante* que propone Giordano (2013), la de cadencia de Premat (2009) y la idea de Sarlo de *una poética de la incertidumbre* (2007) remiten a ese movimiento incesante de una obra cuya unidad –dada por la persistencia estética y temática– termina por consolidarse paradójicamente a partir del rigor con el que se asume la ausencia de a priori narrativos. Quizá sea, entonces, por un exceso de legibilidad que los ensayos se vuelven ilegibles dentro de la obra: que las sentencias ensayísticas puedan funcionar en el

² “Se leen los ensayos de Saer desde la incomodidad, una escritura poética y narrativa tan rigurosa y un programa estético tan ambicioso como el suyo no parecen haberle traspasado las exigencias formales y conceptuales que exhiben sus novelas, sus cuentos y su poesía” (Catelli 217).



discurso crítico como garantías sobre un supuesto sentido de la obra dista mucho de reflejar la esperada continuidad entre el ensayo y la literatura.

Antes de comenzar, realizaremos un desvío; cuando pensamos en la articulación que supone el acto de la lectura en los ensayos de escritores (¿cómo lee el escritor? ¿Cómo quiere ser leído?), Borges resulta un ejemplo paradigmático. Nos centraremos en el ensayo “La muralla y los libros”, no sólo para comprender cómo se individualiza aquí una figura de escritor a partir de la composición de una escena de lectura, sino también porque en este texto, al igual que Saer en muchos de sus ensayos, Borges se interroga por los modos de aparición de cierta verdad de la literatura.

En este ensayo, Borges baraja varias posibilidades ante el efecto estético que le provoca haber leído que el mismo emperador chino que construyó la muralla, mandó a quemar todos los libros del imperio. Imagina las posibles razones, las sopesa y las indaga, pero no se decide por ninguna. Giordano señala, a propósito de Borges (y de la forma ensayística en general), que si el ensayista es aquel que está sujeto a aquel deseo barthesiano de escribir una lectura, un ensayo sería entonces un intento por registrar lo que le ocurre cuando “levanta la cabeza”. Menos atenta al texto y a todo el armazón cultural que lo legitima (o que lo excluye), que a la influencia de “ideas, de excitaciones, de asociaciones” (*Modos del ensayo...* 75) que aquel desencadena, la lectura de Borges es irrespetuosa: implica una doble irrupción ante el seguimiento de las señas del texto y ante las que la cultura hace de este. Más que explicaciones producto de un análisis minucioso, las conjeturas de Borges parecen ecos de la potencia del hecho estético que ha experimentado; que desista de su búsqueda modesta y la deje abierta (“esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (*La muralla* 12)), puede leerse como un acto de fidelidad de la forma del ensayo a la tesis que sostiene. La incertidumbre que produce este hecho estético contagia la búsqueda del ensayo, y en él resuena –gracias al vacío que ha dejado su conclusión ambigua– la suspensión de una revelación. Sin embargo, aquí se hace necesario volver sobre nuestra advertencia: escribir la



lectura es una utopía del ensayo. El ensayista nos propone un problema: es al mismo tiempo aquella presencia afectada y conmovida por la lectura, y una construcción o, mejor, una reconstrucción.

La supersticiosa épica del lector

Recordamos nuevamente el prólogo de *La narración objeto*: “La crítica es una forma superior de la lectura, más alerta y más activa” (12). La posición del ensayista es también como en Borges, la de un lector. Sin embargo, es posible identificar una primera diferencia a partir de los adjetivos con los que Saer caracteriza a esta lectura: esta debe ser más *alerta* y más *activa*, es decir, más atenta o más despierta –lo que ya está marcando una diferencia esencial con el *sonmolencia* que en “Narrathon” le exige al narrador (149)–. Podríamos preguntarnos: ¿a qué debe estar atenta esta lectura? Sin embargo, la palabra *alerta* sugiere, además, una precaución: esta lectura no debe “dejarse engañar”. Entonces, debemos preguntarnos también ¿frente a qué debería estar atenta? En el prólogo de *La narración objeto*, nos encontramos con una justificación de la publicación de sus ensayos: “Renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretender reducir el arte a su valor comercial” (12). Tal como lo advierte Gramuglio (“Una imagen obstinada” 732), Saer asume en sus ensayos una posición que puede ser leída a partir del imaginario del escritor altomodernista: este se define por oposición a un otro que, de acuerdo con Huysen es indistintamente la industria cultural y la cultura de masas. Saer da batalla en una guerra que ya sabe perdida; su lectura es una labor heroica. Si en “La narración objeto” se afirma que la lectura de la crítica debe estar atenta; se trata de otro tipo de atención diferente al que se sugiere en los ensayos de Borges: menos a lo que pudiera afectarlo íntimamente, la lectura de Saer atiende, como decíamos más arriba, a lo que se le presentan como *evidencias*. El crítico es un visionario, aunque en su caso se trate de un



visionario de la ceguera (“hablar en tanto ciego, a los demás, para que vean no la realidad sino la ceguera que sufren” (“El concepto” 146)).

De acuerdo con la tradición adorniana, no hay nada más extraño a la forma del ensayo que el mandato de una necesidad que la dirija (“La forma del ensayo” 247). El ocio constituye aquí la posibilidad salvadora de sustraerse de la necesidad, para encargarse de lo que resulta ajeno al mandato de las disciplinas: la aparición de lo azaroso y lo singular de una experiencia. El lugar de saber en el que se autoriza y la necesidad a la que responde distancian a Saer de la forma ensayística; el imaginario alto modernista que opera como una maquinaria opositiva a partir de la que se extrae como por ecuación el valor de la verdadera literatura funciona aquí como un dogma. Los ensayos de Saer tienden a ser demasiado afirmativos a la hora de definir la incertidumbre como valor, demasiado categóricos cuando proponen la indeterminación y la ausencia de a priori. En este sentido, podemos pensar la posición de Saer ensayista cercana a lo que Borges describía como un lector supersticioso, aquel que “subordina la emoción a la ética” (“La supersticiosa ética del lector” 200). La superstición –como aquel juicio a priori que, para Spinoza, aparta a un cuerpo de lo que puede (Deleuze *En medio de Spinoza*)– obtura una de las interrogaciones fundamentales del ensayo: cómo es afectado el ensayista por el objeto sobre el que ensaya. La forma del ensayo describiría, entonces, el azar de un encuentro:

La divagación emparenta al ensayo con la arquitectura mítica del laberinto: ¿hay en el corazón del laberinto algo precioso y por eso se le rodea de inextrincables perdederos o es el corazón del laberinto precioso por hallarse rodeado de perdederos? (Savater 94).

Podríamos preguntarnos, además, si es que ese centro realmente preexiste al laberinto, o si no se trata en realidad de un mero efecto de las divagaciones, que lo que hacen es trazar el contorno de ese corazón inaccesible. Volvamos una última vez a “La Muralla y los libros”, ninguna de las conjeturas da en el blanco, pero son ellas mismas las que lo dibujan en su vagabundeo. Su forma describe la incognita del hecho estético que es



además, como antes lo comentamos, la imposibilidad de conocer por qué algo remueve el fondo desconocido de la intimidad del ensayista. Tanto uno como la otra se vislumbran en su desaparición, brillan por su ausencia.

De la afirmación al gesto

En su propia escritura, el ensayista se representa a sí mismo merodeando por los perdederos del laberinto. El centro, en cambio, donde reside el fondo desconocido de su intimidad, se presenta como imposible. Escribir una lectura, decíamos anteriormente, es una utopía del ensayo: la pulsión que mueve a la escritura, no puede ser ella misma escrita, el lugar del lector –que se ha debido dejar atrás una vez que se comenzó a escribir– ya devenido objeto, nunca será por completo accesible. El ensayista es un lector que *se escribe*. La ambigüedad de esta afirmación condensa el problema que queremos situar. Por una parte, *se escribe* a sí mismo: la escenificación de una lectura constituye una estrategia de construcción de *imagen de escritor* (1992). Pero, al mismo tiempo, *se escribe* en un sentido impersonal, en esta escritura de sí, algo de su intimidad se expone sin mostrarse. En esta misma dirección, pensamos que la metáfora del *autor como gesto* de Agamben abre una perspectiva para visibilizar la figura de Saer ensayista más allá de aquella que se propone tras del tono asertivo y casi propedéutico de sus ensayos. En “El autor como gesto”, Agamben revisa “¿Qué es un autor?”, a partir de la famosa cita de Beckett “qué importa quién habla ha dicho alguien, qué importa quién habla” (82) con la que comienza Foucault su exposición, con el objetivo de advertir que por el mero hecho de su enunciación esta frase está poniendo en evidencia la existencia de alguien que –aun “anónimo y sin rostro” (82)– ha proferido el enunciado. A partir del juego de presencia-ausencia que abre este comentario, Agamben realiza una relectura de la tesis de la conferencia; Foucault separa al sujeto de la función autor para ocuparse de esta última como un producto de los dispositivos de regulación de los discursos. Sin embargo, advierte Agamben, esta distinción es problemática,



ya que el sujeto tal como es pensado en la obra de Foucault es también un efecto de “los procesos subjetivos de objetivación que lo constituyen y los dispositivos que lo inscriben y lo capturan en los mecanismos de poder” (83). En este sentido, Agamben intenta ubicar al autor como aquel resto de vida que se sustrae de los dispositivos –y del dispositivo por excelencia: el lenguaje–, el gesto sería aquí la aparición de la desaparición del autor, una intermitencia en el sentido que nos permitiría adivinar el destello de una vida que no ha sido completamente reducida al lenguaje.

En “La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina” (1990), Saer se ocupa del problema del lugar del escritor que, en este caso, remite a dos problemáticas recurrentes en su obra, por una parte, la relación entre identidad nacional y escritura y, por otra, la posición que ocupa un escritor en su obra. Este ensayo intenta, en términos de Sandra Contreras, otra “variación sobre el escritor argentino y la tradición” (73): Saer extrema la tesis de Borges a un universalismo en “virtud del cual la nacionalidad se vuelve para el escritor, en última instancia, in-diferente” (78). Queremos señalar cómo este guion que pone en continuidad dos términos que parecieran contradictorios ilumina una vacilación que conmueve el sentido del texto. “La perspectiva exterior...” comienza con la siguiente afirmación: “Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante autodefinición a un escritor?” (217) ¿*Qué importa quién habla?* pareciera decir aquí Saer. Esta idea es, desde luego, subsidiaria a la incertidumbre programática desde la que Saer entiende la escritura. A partir la lectura de Gombrowicz, Saer va elaborando estratégicamente una imagen de sí. Pensarse como “nadie, nada” es una manera de construir una imagen de escritor –aunque esta intente borrarse a sí misma–. Esta contradicción se replica en la exposición ensayística: para ejemplificar la indiferencia del escritor, Saer elige una figura fuerte como la Gombrowicz. ¿*Qué importa quién habla ha dicho, entonces, alguien que importa quien habla?* Saer llega incluso a afirmar que “la evolución de su literatura [la de



Gombrowicz] es inseparable de su experiencia argentina (...) [que] penetra y moldea la mayor parte de su obra” (23). Un sutil cambio de acento distingue la afirmación de que el escritor es “nadie, nada” de aquella otra que expresa que la labor de este es “preservar una ausencia” (17) y señala doblemente el paso de la autofiguración al gesto. Mientras que en la primera, el autor parece sustancializarse en un vacío, la segunda idea, en cambio, lo comprende como una constante e irreparable pérdida de sí que ocurre en la misma deriva narrativa. La metáfora gesto no solo aparece explicitada en el contenido de la última frase que citamos del ensayo de Saer: también podemos imaginar un gesto en estos desplazamientos y vacilaciones que ocurren en la textura misma del ensayo. Un desdoblamiento conmueve la figura del autor como garante del sentido que Saer, aunque predica contra ella, reafirma en sus ensayos bajo la forma de una enérgica voluntad crítica. Esta incertidumbre le da forma a este texto y lo pone en continuidad con su obra.

Bibliografía

Adorno. Theodor. “El ensayo como forma”. *Pensamiento de los confines*. 1 (1998): 247-259.

Agamben. Giorgio. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. 81-94.

Borges. Jorge Luis. “La muralla y los libros”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016. 9-17.

-----.“La supersticiosa ética del lector”. *Discusión*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016. 199-204.

Catelli. Nora. “Desplazamientos necesarios”. Ricci, Paulo. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 217-242.

Contreras, Sandra. “Viaje, exotismo y genealogía del relato”. *Las vueltas de Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2018. 45-144.

Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2008.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Giordano, Alberto. "Saer como problema". Ricci, Paulo. *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011. 243-259.

----- . *Modos del ensayo: de Piglia a Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005

----- . *El absoluto literario: la narración. El pensamiento de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013. 123-172.

Gramuglio, María Teresa. "Una imagen obstinada del mundo". Premat, Julio. *El Entenado. Glosa, Edición crítica*. Buenos Aires: Alción Editora, 2010.7 29-742.

----- ."La construcción de la imagen". *La escritura argentina (1992)*: 35-64.

Gramuglio, María Teresa et al. "Literatura, mercado y crítica. Un debate". *Punto de vista*. 66 (2000): 1-9.

Huysen, A. *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2002.

Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. "Saer un escritor del lugar". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. 167-202.

Saer, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

----- . *La narración objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

----- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.

Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Savater, Fernando. "El ensayista como rebelde y como doctrinario". *Revista Quimera (1991)*: 93-97.