



Javier Pavez

University of Southern California

Juan José Saer y la prosa del testimonio

Juan José Saer and the Prose of Testimony

Resumen

En «La cuestión de la prosa», Juan José Saer argumenta que «la prosa» puede funcionar como «instrumento del Estado». Leyendo *El entenado*, el artículo propone que Saer despliega una contra-prosa, una cierta poemática de la escritura que interrumpe toda sentencia de lo comunicable o lo pragmático. Así como en Saer no es posible aprehender el sentido de lo eminentemente dispar y contradictorio, su prosa pone en escena que la desintegración es la condición de toda narración. En contra de las críticas a la escritura de Saer (descripciones innecesarias, oraciones extensas, comas en demasía), el testimonio del entenado no puede hacerse lugar más que por una lengua inacabada. La prosa cendra y atestigua que no hay testigo.

Palabras clave

Saer, El entenado, prosa, testimonio.

Abstract

In «The Question of Prose», Juan José Saer argues that «prose» can function as an «instrument of the State». Reading *The Witness*, the article proposes that Saer deploys a counter-prose, a certain poetics of writing that interrupts any sentence of the communicable or the pragmatic. Just as in Saer, it is not possible to apprehend the meaning of the eminently disparate and contradictory; his prose puts on stage that disintegration is the condition of all narration. Contrary to the criticisms of Saer's writing (unnecessary descriptions, long sentences, excessive commas), the *entenado's* testimony can only take place for unfinished language. The prose, thus, burns the signs to ashes and testifies that there is no witness.

Keywords

Saer, El entenado, Prose, Witness.

Tentativa y testimonio

«Niemand
zeugt für den
Zeugen».
Paul Celan

En el prefacio que escribiese para las *Cartas Persas* de Montesquieu, Paul Valéry afirma que «la era del orden» pertenece al «imperio de las ficciones» y precisa que «ningún poder es capaz de fundar el orden sólo con la represión de los cuerpos por los cuerpos» sino que «se necesitan fuerzas ficticias» (508). La formulación de Valéry pareciera implicar que las lógicas del ordenamiento (lógicas de la lengua, del poder y/o de la formalización de lo viviente) no pueden fundarse y mantenerse a sí mismas sin apelar a un estatuto ficticio que, sin embargo, conjuran. Dicho de otro modo, el poder, como represión de los cuerpos, puede naturalizar su ejercicio a condición de ocluir sus operaciones ficticias. En este registro, diríase que la estructura de la verdad y su verificación no son absolutamente independientes del régimen de la ficción, pues requieren ciertos mecanismos narrativos, toda vez que estos se han obliterado. Así, pues, por una suerte de doble fondo, el escamoteo radica en que la violencia de la represión requiere ocultarse por sobreexposición. En su ensayo «La cuestión de la prosa», Juan José Saer argumenta que «la prosa» (y sus atributos de coherencia, claridad, lógica y pragmatismo), entendida como «modo de expresión de lo racional», funciona como un «instrumento del Estado» (57). Podría desprenderse que el ordenamiento de la lengua (incluso de su ley, su formalización y su aplicación jurídica) responde a una violencia constitutiva, de modo tal que se despliega con la pretensión de ocultar el proceso de su constitución. A contrapelo, la prosa de Saer hace aparecer la sobreexposición que pretende ocultar que todo estado o *status* («estar parado») se yergue obliterando la producción de su posición.



En este registro, Saer despliega una contranarrativa, una cierta poemática de la escritura (intempestiva, huérfana, bastarda, salvaje) que interrumpe toda sentencia (sea como oración, declaración, enunciación o juicio, es decir, *sentence*, *statement*, *verdict*, *dictum* o *judgement*) de lo comunicable. De este modo, una tentativa de aproximación respecto de Saer, a la prosa de su escritura, no podría sino guiarse por una suerte de «visión periférica» más que por «una cadena de signos».¹ Al respecto, como inscripción de tal interrupción intempestiva, *El entenado* (traducida al inglés por Margaret Jull Costa como *The Witness*, *El testigo*) aborda, temática y performativamente, la prosa del testimonio: «todo se repetía, pero ahora los acontecimientos venían a empastarse con otros, similares, que se desplegaban en mi memoria» (*El entenado* 93). Cuestión, pues, del testimonio rememorante e imposible.

Testigo, brizna

La novela consiste en el relato de las memorias de un marinero español que fue raptado por una tribu indígena tras su llegada al continente americano. El ahora anciano, cuenta, como si de vetustos tiempos se tratase, que fue un huérfano en un puerto («La orfandad me empujó a los puertos» (11), dice el narrador)² y que se ofreció como grumete en una expedición marítima al Río de la Plata. Cruzado el Atlántico, todos los tripulantes de la nave mueren, pero el joven marinero es capturado y llevado a cautiverio por la tribu colastiné. Lo nombran «*Def-ghi*» y es testigo de numerosas orgías y actos de antropofagia. Luego de diez años, este prisionero (entenado, testigo, sobreviviente), es entregado a otra expedición. Al

¹ Tomo la expresión de Sergio Chejfec en «Una vista al cementerio» (2013). En el relato, un narrador busca en París los restos de Saer guiado por «intuiciones» y una «visión periférica», esperando que el nombre del autor, la «gráfica Saer», se manifieste como una forma o «irradiación discontinua» antes que como una mera «cadena de signos» (122-140).

² Se pone en cuestión, así, toda la economía doméstica de la filiación familiarista, de la circulación de la ley de la casa: «Toda vida es un pozo de soledad que va ahondándose con los años. Y yo, que vengo más que otros de la nada, a causa de mi orfandad, ya estaba advertido desde el principio contra esa apariencia de compañía que es una familia» (*El entenado* 40).

volver a España, fue educado por el padre Quesada, con quien pasó siete años durante los cuales le enseñó a leer y escribir. Una vez que Quesada muere, el entenado se une a una compañía de teatro en la que hacen obras sobre su historia, compañía para la que escribe un guion laureado por la «perfección prosódica» (131) de sus versos y por la precisión aritmética de la acción aun cuando en cuyos versos toda verdad estaba exiliada.³ Posteriormente, el entenado renuncia a la compañía itinerante y se dedica al oficio de la imprenta. Aquí, «posteriormente», sin embargo, es la enseña de un relato que no se pone en escena sino *a posteriori* o a retardamiento, como si de un futuro anterior se tratase. «Entenado», según el diccionario de la Real Academia de la lengua española, es «hijastro» (en inglés «stepchild», o bien, «stepson», nociones que bien hubieran podido titular la traducción inglesa de Costa). Sin embargo, junto con la relación entre «ente» y «nada», la noción implica una suerte de «alnado» o «andrado», pues «entenado» proviene de «antenado», «ante natus», que significa «nacido antes». Podríamos decir, parafraseando a Nietzsche, que llega demasiado tarde o demasiado pronto (*La ciencia jovial* 18, 115; *Aurora* 77). El entenado, pues, no es sino intempestivo.

La traducción de Margaret Jull Costa como *The Witness*, *El testigo*, pone en escena, en este sentido, que la cuestión del «testimonio» no puede separarse de este «ante natus», de este «nacido antes de tiempo». Dicho de otro modo, la traducción de «testigo» abre todo el asunto del testimonio a esta temporalidad intempestiva que interrumpe la linealidad. Ahora bien, habría que señalar que este nacimiento anacrónico e intempestivo del testigo entenado adviene *après-coup*. Más de un tiempo en el tiempo.

Me fue necesario ir desempastando, durante años, esa lengua en sí cenagosa para vislumbrar, sin llegar nunca a estar seguro de haber acertado, el sentido exacto de esas dos sílabas rápidas y chillonas con que me designaban. Como todos los

³ Sigo a Erin Graff Zivin, quien lee *El Entenado* como una práctica literaria que, performativa y constitutivamente, da testimonio del malentendido (*misunderstanding*) que conforma y perturba la noción moderna de Sujeto, es decir, como testimonio del fracaso del Sujeto, de la subjetividad como constitutivamente fallada, herida, equívoca, y que, así, (se) expone (a) su imposibilidad (Graff-Zivin 24-30). Al respecto, cabría considerar que los nombres propios también signan políticas de la lectura. En tal registro, para una lectura identitaria sobre el texto de Graff-Zivin, remito a «Más errores de apreciación en *El Entenado* de Juan José Saer» de Jorge Izquierdo (2020).

demás que componían la lengua de los indios, esos dos sonidos, *def-ghi*, significaban a la vez muchas cosas dispares y contradictorias. *Def-ghi* se les decía a las personas que estaban ausentes o dormidas; a los indiscretos, a los que durante una visita, en lugar de permanecer en casa ajena un tiempo prudente, se demoraban con exceso *def-ghi* se le decía también a un pájaro de pico negro y plumaje amarillo y verde que a veces domesticaban y que los hacía reír porque repetía algunas palabras que le enseñaban, como si hubiese hablado; *def-ghi* llamaban también a ciertos objetos que se ponían en lugar de una persona ausente y que la representaban en las reuniones hasta tal punto que a veces les daban una parte de alimento como si fuesen a comerla en lugar del hombre representado; le decían *def-ghi*, de igual modo, al reflejo de las cosas en el agua; una cosa que duraba era *def-ghi*; yo había notado también, poco después de llegar, que las criaturas, cuando jugaban, llamaban *def-ghi* a la que se separaba del grupo y se ponía a hacer gesticulaciones interpretando a algún personaje. Al hombre que se adelantaba en una expedición y volvía para referir lo que había visto, o al que iba a espiar al enemigo y daba todos los detalles de sus movimientos, o al que, a veces, en algunas reuniones, se ponía a perorar en voz alta, pero como para sí mismo, se les decía igualmente *def-ghi*. Llamaban *def-ghi* a todo eso y a muchas otras cosas. Después de largas reflexiones, deduje que, si me habían dado ese nombre, era porque me hacían compartir, con todo lo demás que llamaban de la misma manera, alguna esencia solidaria. De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos. Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, manteniéndonos en el aire abierto hasta que un buen día, con un gesto súbito y caprichoso, nos devuelve a lo indistinto, querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador. (*El entenado* 161-163)



En Saer no es posible aprehender el sentido de lo eminentemente dispar y contradictorio. No se podría descifrar el significado, pues aquello que nombra lo ausente-presente se mantiene inopinado respecto del régimen del concepto. Def-ghi nombra tanto lo ausente como lo dormido, lo indiscreto como lo que se demora en demasía, sin medida, en exceso; nombra y difiere; nombra a aquello que repite y desplaza el acervo de la domesticación-indómita, lo que se adelanta y regresa no ya como un inocuo reflejo u objeto-representación; lo que se separa y se aparta en reparto, lo que refiere, lo que llama en remisión. Cabe subrayar, acaso, que «d.e.f.g.h.i» es la marca que se lee en el lomo del segundo volumen del *Dictionnaire de la langue française*. Tome 2. D. E. F. G. H. I. de Paul-Émile Littré. Considerando la lógica del reenvío que ningún diccionario podría mantener bajo control, ni la inscripción ni el nombre «Def-ghi» atañen al descubrimiento o a la lógica de lo oculto que es pasible de ser develado y puesto a la luz, o dispuesto a la intelección clara y distinta, sino a una suerte de relato que traza las huellas (mnémicas) que sigue. Al respecto, bien podría decirse lo que se señala en *Cicatrices*: «Aquí hace falta otra luz: una luz ciega, caliente, árida, al rojo blanco» (11). No cabría, pues, sino vislumbrar la cifra o entreverla oblicuamente, como por el rabillo del ojo, mientras un guiño o un parpadeo imposibilita toda seguridad, todo enfoque cierto de sí. Toda la narración, así, es la puesta en obra de aquello que repite, duplica, representa, lo que se adelanta y vuelve como reaparecido, poniendo en cuestión incluso la noción misma de Obra. Todo el relato, podríamos decir, pasa «de lo uniforme a la multiplicidad del acaecer» (17).⁴ Es lo que Premat denomina «principio de la cadencia», «principio que constituye el marco en que se definirán las especificidades de su función de autor» (170), y por el que, diríamos, Saer escribe e inventa el lugar de su recepción, dando así testimonio de la operación de escritura como política de la lectura. Una lectura de ambas ediciones notaría, por

⁴ Gnutzman (1993) precisa que la fuente histórica de *El entenado* radica en la vida de Francisco del Puerto, único sobreviviente de los tripulantes de la expedición de Juan Díaz de Solís por el Río de la Plata que fueron diezmados/devorados por los indios. Francisco del Puerto habría vivido diez años como prisionero para luego servir como informante a Sebastián Cabot. Para Gnutzman, el texto de Saer (descripciones genéricas más que descripciones específicas fisionómicas, geográficas, culturales, culturales) está lejos de presentarse como una perífrasis de las clásicas crónicas Cabeza de Vaca, Ulrico Schmidel y Díaz de Guzmán, ni su forma un remedo de lengua del siglo de oro.

ejemplo, que la traducción de Margaret Jull Costa se ve obligada a ajustar la puntuación. *El Entenado*, pues, más que obra, vestigios, trazas, re-composición de un testigo y superviviente que no podría ser él mismo uno, sino fragmento, astilla, esquirla⁵: «Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen», escribe Saer en «Razones» (17). No se trata del sujeto cartesiano que determina la existencia a partir de la indubitabilidad del *cogito* ni de la posición de un testigo que ofrece cierto testimonio de lo simplemente invisto, del punto ciego que sería, a su vez, la condición invisible de la escena de representación. El entenado no es la encarnación del punto de fuga. Más líneas de fuga y condensación múltiple. La operación no es ni lineal ni continua.⁶

La lengua incandescente se desprende

En Saer, se trata de una desintegración de la prosa como condición de toda narración. En *El entenado*, el tiempo se divide en series que se interrelacionan y se modifican, de modo que no hay un espacio homogéneo de la memoria: «Recuerdos y sueños están hechos de la misma materia. Y, bien mirado, todo es recuerdo» (179).⁷ Se trata del recuerdo de lo innominado, diríase: ¿Cabría, acaso, no reconocer que el tono y el carácter de la prosa del testimonio no informan a *El entenado* aun

⁵ «El sol único destellaba en un cielo de un azul tan intenso que por momentos parecía atravesado de olas cambiantes y turbulentas: astillas ardientes alrededor de un núcleo árido» (Saer, *El entenado* 27).

⁶ «Cuando alguien preguntó si Hugo Blanco era un intelectual, el demonio de Vargas Llosa respondió que claro que sí, que lo era, que había ido a la universidad y que había escrito artículos. ¡Vargas Llosa es un tigre de papel! Si, como buen revolucionario, hubiese leído Gramsci, sabría que el intelecto no es una profesión, sino una función: cuando un hombre cualquiera se afilia a un partido político, se afilia como intelectual, elige entre varias concepciones políticas, y aun entre varias concepciones del mundo; cuando un escritor va a cobrar un premio de 22 mil dólares a Venezuela, va como intelectual, no como escritor... Nadie le pide a Vargas Llosa y a Cortázar que elaboren una teoría de la creación poética ni que definan lo que es un intelectual; pero si lo hacen, que eximan, por lo menos, a “los camaradas lectores”, de tanta chatura y suficiencia, aunque más no sea por solidaridad revolucionaria» (Saer, *Ensayos* 102).

⁷ Poco antes, agrega: «No bien un sueño ha pasado, por vívido que haya sido y por claro que siga siendo en la memoria se vuelve, para el soñador, indemostrable y remoto. Si lo cuenta, el que lo escucha creará en vano reconocer los detalles y el sentido. Aun para el soñador mismo son problemáticos. Si una tarde, por ejemplo, le vuelve, por algún signo de la vigilia que se lo recuerda, un sueño olvidado, no habrá, para el soñador, modo alguno de verificar el momento exacto en que tuvo ese sueño y no podrá determinar si lo soñó la última noche, o un mes antes, o muchos años antes. No podrá saber si es sueño, que él creía olvidado, es de verdad un sueño antiguo que le vuelve y no uno nuevo que se le aparece por primera vez en forma de recuerdo, flamante y repentino» (179).

cuando se lo ha leído como la marca de la vuelta al relato? ¿Se puede establecer con claridad y distinción (como el *ego sum* cartesiano pretende distinguir el sueño de la vigilia) el carácter experimental de *El limonero real*, *La mayor* y *Nadie nada nunca* frente a la vuelta al relato de *El entenado*? ¿Y si vuelve al relato, qué le hace ese retorno a la cuestión de la narración y al modo en que esa se narra? Así, cabría señalar que la cuestión incide en la conformación y el procedimiento del objeto literario si se considera que el tratamiento del tiempo no encuentra correlación alguna entre la duración intradieгética y la materialidad del soporte. Unas cuantas jornadas, por ejemplo, transcurren en gran parte del libro, mientras que diez años, o cincuenta, suceden en unas pocas páginas, e incluso cualquier pretendido límite entre relato y análisis se desdibuja y se descompone.

La composición en Saer pasa por descomposiciones de singularidades acoplantes. Así, por ejemplo, las oraciones se extienden y se deslizan en una suerte de mecanismo narrativo que no responde a la constatación de hechos: no hay, pues, memoria como tal. Más allá y más acá de un *arché* o un *telos* configurador, la prosa intensiva se ramifica, se expande, se redobra y tañe el sentido en reverberaciones que lo interrumpen. Se trata de traspasar la «monotonía» (17, 22, 26, 35, 118, 126). Esta multiplicidad también se manifiesta en el «personaje colectivo» de la tribu (Blanco 39). De esta manera, «*El entenado*» pone en suspenso, desde dentro, la novela de formación (*Bildungsroman*). La materia de la memoria no es una realidad definida sino restos variables de composición heterogénea. El entenado, así, es testigo («testis»), al tiempo que es el tercero («terstis») y el superviviente («superstes»).⁸ Como tal, es innombrable o nombrado no de un modo absolutamente determinable. Su nombre, pues, es ausente, inexistente.

Ya puntuábamos que el narrador creyó deducir que los indios querían que él reflejase como el agua la imagen que ellos daban de sí mismos, que repitiese sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que, cuando se devolviera con sus semejantes, fuese, espía o explorador, el testigo superviviente de este

⁸ Para la relación entre «testigo», «tercero» y «superviviente», remito a (Benveniste 277); y fundamentalmente a los textos de Jacques Derrida (*Poétique et politique du témoignage* 521-540, *Artes de lo visible* 271, *El siglo y el perdón* 73, *Espectros de Marx* 30, *Adiós a Emmanuel Levinas* 48, *Seminario La bestia y el soberano* I 231).

espejismo material: «El testigo siempre es singular, irremplazable, único, y se presenta en su cuerpo sensible. Pero como el tercero (*tiers, testis, terstis*), atesta y testifica ejemplarmente la universalidad de una ley, de una condición, de una verdad» (Derrida, *Artes de lo visible* 303). Singular y universal, todo el relato es la atestiguación de una memoria incierta. Al respecto, podríamos citar el poema de Saer «Crepúsculo en Helvecia», cuyos versos declaman:

Testigo de arena desde la costa llega otro murmullo / suspende la charla y escucha. Testigo de agua / en su concavidad patas de rana la humedad / guarda una brisa más antigua cuyo origen comenta / humillaciones sin paz y un mediodía de flores. / Testigo de arena declinas. (*Poemas* 56)

El testigo, así, se convierte en productor y arconte de la narración, ahí donde la narración no es sino murmullo, arena, declinación. El testigo-entenado atesta el testimonio, pero, de modo que la figura de la escritura (pero no se trata de una ilustración, ni de la escritura como mimesis) implica la materialización de la ficción de la lengua-memoria:

Esa vida me dejó —y el idioma que hablaban los indios no era ajeno a esa sensación— un sabor a planeta, a ganado humano, a mundo no infinito sino inacabado, a vida indiferenciada y confusa, a materia ciega y sin plan, a firmamento mudo: como otros dicen a ceniza. (*El entenado* 103)

El testimonio no puede hacerse lugar más que por una lengua inacabada. El «*def-ghi*» podría encarnar el «ya no» y el «todavía no» de la lengua. Llama y convoca el «cendrar», de «*cinerare*» «hacer ceniza». Adelantado y fantasmático, despliega una escritura cuya prosa fragmentaria se prolonga como en un

firmamento vacío, trastocando los puntos firmes en manchas informes.⁹ En una suerte de estado de coma(s) prolongado, el testigo-entenado no está absolutamente vivo ni absolutamente muerto. Ahí, la lengua inacabada y confusa, indiferenciada, sin programa ni proyecto, sin intención de idea, propósito u objetivo, no es condición del saber, sino de aciago balbuceo espectral, no del saber, sino de un sabor a materia invidente e invista, a cenizas. La lengua se inflama (incendia, quema, hincha, enardece, prende, encona, anima) y se desprende en forma incandescente. La cópula del ser: en ascua, en brasa viva. Cualquier «potencia» es aquí «potasa» (que Corominas retrotrae al alem. «*pottasche*», «ceniza», «*asche*»)¹⁰. En Saer, la ficción narrativa, lo fantástico y lo fantasmático, se extienden hasta la incineración. «Niemand / zeugt für den / Zeugen», citábamos como epígrafe de Paul Celan.¹¹ Saer testimonia, pues, que la lengua es débil, extenuada y apacible; que en ocasiones, favila o pavesa, salta de una materia inflamada y, cual partecilla ligera, acaba o comienza por convertirse en ceniza. La prosa cendra y atestigua que no hay testigo. Respecto de la lengua de los indios, se dice:

Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significaba también lo contrario, y después de haber sabido esos dos significados, otros nuevos se me hacían evidentes, sin que yo comprendiese muy bien por qué razón el mismo vocablo designaba al mismo tiempo cosas tan dispares [...] En ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a ser o estar. La más cercana significa parecer [...] Para los indios, todo parece y nada es. Y el parecer

⁹ «[...] durante un buen rato, la impresión de ir avanzando, no por el agua, sino por el firmamento negro. Cada vez que el remo tocaba el agua, muchas estrellas, reflejadas en la superficie, parecían estallar, pulverizarse, desaparecer en el elemento que les daba origen y las mantenía en su lugar, transformándose, de puntos firmes y luminosos, en manchas informes o líneas caprichosas de modo tal que parecía que, a mi paso, el elemento por el que derivaba iba siendo aniquilado o reabsorbido por la oscuridad» (108-109). Cierta transliteración, cierta reflexión fragmentaria de la lengua, se des-obra ahí donde «agua» nombra «cielo», y bajo una suerte de analógica del «parecer» las estrellas estallan, se hacen polvo, parecen desaparecer –cuyo desaparecimiento dismantela la noción misma de origen, o que comprende el origen como salto– en líneas informes. Dicho de otro modo, lo informe es la mancha como formación de la de forma.

¹⁰ (Corominas 471).

¹¹ Para una lectura del verso de Celan, remito a los textos de Derrida (*Schibboleth, La bestia y el soberano II* 227 y ss, *La difunta ceniza*).

de las cosas se sitúa, sobre todo, en el campo de la inexistencia. (*El entenado* 147)

Prosa testamentaria

Lengua sin ser. Explica, así, que la palabra «*En-gui*» significaba «los hombres», «la gente», «nosotros», «yo», «comer», «aquí», «mirar», «adentro», «uno», «despertar», entre otra multiplicidad de significaciones; que «*negh*» se empleaba como una fórmula para despedirse tanto como para indicar «continuación», algo como «y entonces». Cuenta que lo «liso» y lo «rugoso» se nombran de la misma manera; que la misma palabra que designa «apariencia» también denomina «lo exterior», «la mentira», «los eclipses», «el enemigo». Precisa que tal idioma carece de artículos, de modo que, por ejemplo, cuando quieren decir que «hay un árbol» o que «un árbol es un árbol», dicen «parece árbol» (donde el «parece» no tiene el sentido de «similitud» sino el de «desconfianza»). En tal lengua, en que nada es, una misma palabra puede nombrar, a la vez, lo ausente y lo presente, pues todo lo que se presenta a los sentidos «era para ellos informe, indistinto y pegajoso en el reverso contra el que se agolpaba la oscuridad» (*El entenado* 148. Sobre la relación percepción-memoria, Monteleone).

Ahora bien, como decíamos, Saer hace aparecer la sobre-exposición que pretende ocultar que todo *status* de la lengua se yergue obliterando la producción de su posición, expone que los atributos de coherencia, claridad, lógica y pragmatismo de la lengua son «modos de expresión de lo racional» y que, en cuanto tal, funciona como un «instrumento». En este registro, sus consideraciones sobre la lengua empírica de la tribu implican una disquisición acerca de la lengua en general. De este modo, en el convento con el Padre Quesada, el *entenado* discurre acerca de que la «palabra hombres» se aplicaba a estos seres extraños entre quienes ahora se encontraba «únicamente por costumbre o convención» (125), así como que de la



religión «no percibía otra cosa que el ruido monótono de palabras sin sentido y la repetición ritual de manipulaciones vacías» (126) o que uno de los actores de la compañía «llamaba primas a todas las mujeres» (129). Sentíase que deambulaba por «muchos mundos a la vez» o «por cáscaras de mundo», «por tierras exangües en cuyas estepas errabundeaban, a su vez, despojos sin espesor» (128), que vivir se volvía algo extraño, incomprensible, frágil; como alguien cuya «lengua es balbuceo» (128), pero que aprendió de esos «envoltorios vacíos que pretendían llamarse hombres» a partir de los «aplausos que festejaban —dice— mis versos insensatos» (132).

Las citas —su pesquisa, sus glosas— podrían multiplicarse. Justamente en *La pesquisa*, novela de carácter policial, Saer introduce, casi a modo de injerto interno, el relato de un manuscrito anónimo encontrado en una casa en las orillas del Paraná. El relato, a su vez, no se deja separar de la cuestión de los ribetes de la letra o los bordes de la historia. El relato se titula «En las tiendas griegas», y expone el ilusorio carácter de lugares y cosas. Se dice que la mayor parte de la narración transcurre durante la noche que precede a la introducción del Caballo de Troya y a la consecuente destrucción de la ciudad. En tal contexto, el texto refiere a «soldados de guardia en la tienda de Menelao», un soldado joven (quien era el que más sabía de la guerra, y habría llegado de Esparta recientemente) y un soldado viejo (que habría estado una década en la llanura de Escamandro y que, quizás por formar parte del personal de Menelao, no habría visto jamás un soldado troyano, de modo que para él la palabra «troyano» no nombra más que diminutas figuras humanas que se debaten contra los griegos en puntos diversos y sucesivos en lejana llanura). Se recuerda que de Helena solamente «se sabían las historias, anécdotas y leyendas que circulaban sobre ella». Para el soldado joven, a pesar de no haberla visto nunca, Helena era la mujer más hermosa y casta del mundo y deja ver que un rey de Egipto habría fabricado un simulacro de Helena tan semejante al original que Paris se la había llevado consigo a Troya creyendo que era la verdadera, de modo que, en palabras del soldado viejo, «la causa de esa guerra era un simulacro» (*La pesquisa* 124).



Toda historia, pues, todo relato no se desprende del simulacro ficticio que le es constitutivo¹². Así, en «Glosa», por ejemplo, Saer se detiene en la «mañana» que siempre parece la misma, e indica que, una vez más, el sol parece girar dando la ilusión de subir desde esa dirección «a la que se le dice el Este», sobre esa extensión «que llamamos cielo», para que poco a poco, después del alba, llegue a estar lo suficientemente alto como para que, en su movimiento, «por la intensidad de eso que llamamos luz, llamemos, al estado que resulta, la mañana» (*Glosa* 19). Tal, podríamos decir que la prosa testamentaria del entenado vuelve a nacer entre cesuras sin medida, como en la escenita de *Glosa* donde «la cesura transversal de la calle interrumpe la recta gris de la vereda» (72) u otra de *Nadie Nada Nunca* donde «cada chasquido» de unas «alpargatas contra las hojas calcinadas, saliendo de la nada, se ponía a vibrar y a resonar por un momento para volver a hundirse, entre cesuras sin medida, otra vez, antes de volver a renacer, en la nada» (80). Antenada, la escritura desde su aurora es póstuma.

En «Bienvenida a Saer», Mariana Closs comienza por declararse no lectora de Saer cuyo primer motivo es que a Saer se lo menciona como si «fuese una especie de curso al que uno está condenado», cuestión que quizás habría destruido su iniciativa y generado una especie de rechazo o de «cansancio pre-comienzo» (2020, online). La bienvenida que titula su ensayo se habría hecho lugar luego de leer la primera página de *Glosa*: «leí la primera página de *Glosa* y me sentí completamente perturbada por el aburrimiento». En la glosa de Closs, que se va del cansancio del pre-comienzo al aburrimiento, el texto parece abrirse a una suerte de reflexión formal acerca de su desinterés. Ofrece conclusiones de diverso orden, cuyo primer aspecto identifica como «sus ripios». Escribe Closs:

¿qué es lo que tiene para desinteresarme tanto? ¿Cómo es que logra que yo no pueda leer al hilo ni siquiera dos páginas? [...] Una primera cosa

¹² En estos términos también la historia de Helena es objeto de la tragedia homónima de Eurípides, donde Helena afirma «Yo nunca fui a la Tróade; era mi imagen», una imagen formada por un dios a partir del Éter (Eurípides 580).

que detesto son sus ripios [...] De acuerdo: para el no iniciado, este montón de comas sin escrúpulos es el estilo de Saer. Uno avanza siempre tropezando. En él, más allá de las comas de por sí agotadoras, encuentro que es ripio «en quien llegaba a percibirlo». Ripio en el sentido de que no aporta, solo ocupa un espacio rítmico: pero un exceso de espacio. Y encima hablar de «el espacio vacío que habían estado ocupando», no sé. Suena gris y largo.

Digo ripio, porque creo que la prosa es solamente otra manera de ordenar los versos. Y, en este sentido, no niego que Saer sepa componerlos. Me disgusta, en principio, cómo los ordena. En este caso, los fragmentos entre comas (que encuentro quedan como colgando y balanceándose, un poco como harapos) sostienen el ritmo, pero al mismo tiempo vacían la imagen, la arruinan un poco. Es como si la temiesen y la retrasasen. Esto es muy saeriano: una especie de lentitud compulsiva. Que, otra vez, yo encuentro más retórica que iluminada. (2020, online)

El texto de Closs se despliega según un orden taxonómico entre forma y contenido, podríamos decir, entre «algo» que se oculta en la frase que funciona como modo de exposición. El asunto no dejaría de aparecer cada vez que se esgrime que el ripio o lo sinuoso oscurecería el punto central de la aumentación. Todo lo que identifica como ripio o retórica pareciera mantenerse sobre esta distinción estructurante. Cuestiona, así, la «descripción innecesariamente rigurosa», «con tantos detalles y solemnidades gestos simples como el de comerse algo con la mano o prender un fuego», descripciones para lo cual «las ganas de leer nunca alcanzan» (2020, online). Saer, por su parte, recuerda en «La cuestión de la prosa» que «nadie considera realistas las descripciones minuciosas de Raymond Roussel, no porque no respondan a los criterios vagos de realismo *sino porque están escritas en verso*» (*La narración-objeto* 58). En un temprano texto, Noé Jitrik ya sugería que en Saer «lo narrado no es necesariamente un suceso reconocible [...] sino la narración misma» y que «la convicción más corriente desearía que desde la mucha

descripción se pasara a una cualidad» (99-102). Con todo, Closs dice que su crítica de la descripción innecesaria podría extenderse a *El entenado* casi una vez por página. Para Closs, Saer dice «lo menos posible usando las palabras más largas y abstractas que uno encuentre». De este modo, «además de dos millones de comas», cuestiona todas las apariciones de los verbos «acaecer», «acontecer», y el modo en que las oraciones enmascaran «algo» que resulta «absolutamente trivial» (2020, online).

Cabría acaso convocar una suerte de curioso y poco conocido suceso que recoge Matilde Sánchez: Stella Haas, directora de la Biblioteca Manuel Belgrano de Serodino, le habría contado a Beatriz Sarlo que ella, Stella Hass, hizo «toda la primaria en la misma escuela de Saer» y que una mañana escuchó una conversación entre dos maestras mientras evaluaban una composición, diálogo en el que una le habría dicho a la otra: «Al chico Saer tenés que seguirle la redacción de cerca. Siempre pone demasiadas comas» («Las comas» 2). La cuestión no radica en tomar este testimonio bajo el rasero de la certeza, sino que hacerlo advenir como siendo refrendado o construido *a posteriori* cada vez que la cuestión de la prosa (de Saer o en textos sobre Saer) es rechazada bajo el pretexto de que ya estaría estudiada, acabada, cerrada, mientras, al mismo tiempo, se yergue la exigencia de la claridad temática (de la organización del contenido y la claridad de los argumentos) o del decurso lineal frente al exceso suplementario. Así, profundizando la tesitura de tal evaluación, como en un canon sin contrapunto, Closs insiste que en Saer es posible pasar por entre todas las palabras cruzadas y exigentes para descubrir, dice, que lo que la «frase oculta era una publicidad de champú» y que su literatura cumple con las reglas de la «crítica académica mediocre» (2020, online).¹³ Le parece que la escritura retórica se entrega al concepto de un modo vergonzoso, de tal suerte que hay pura abstracción que arruina las imágenes y que las metáforas no son visuales

¹³ Más interesantes y de rico alcance, nos parece, son las aproximaciones acerca de la institucionalización de la lectura —que ponen en escena más de una Saer— en el trabajo de Analía Gerbaudo («La fundación de una obra») y en colaboración con Dalmaroni («La insistencia de lo ilegible»).

sino teóricas. Su pregunta «¿Y qué quiere decir con todo esto?» es subsidiaria, pues, del régimen de la significación, del querer-decir. Así también el vocabulario de Saer (la finitud, el infinito, la infinidad, la eternidad, así como los «motivos» de «la presencia/ausencia», la «realidad, lo real, todo ese menjunje», «lo visible», «lo indistinto», «lo sensible» que adquieren un carácter «soso» en una «especie de existencia densa y poco relevante») sería fuente desapasionante de disgusto o «bostezo mental». Para Closs, la ripiosa retórica de Saer «sosa», intolerable, «incontinuable» es malamente influenciada por Borges, es «morisqueta» que alcanza incluso lo «burdo» (en sintagmas como «Peso de la nada»). Closs considera que en Saer «la cosa siempre se pone larga» y que se produce un «constante aplastamiento de todo lo vibrante por medio del mero (y conceptual) amontonamiento» ante cuyas oraciones no cabe sino «sublevarse» (2020, online).¹⁴

Pragmatismo

Frente a la claridad, al significado, al sentido, a la frase-que-quiere-decir, en Saer, para Closs, no habría más que ripio y retórica (y, de paso, cabría proponer que un texto sobre Saer no podría pretender distinguir la lógica de la retórica ni sobreponer la eficacia de la argumentación al exceso del recorrido o de las referencias). Esta división jerarquizada entre significado/signo encuentra un correlato entre verso/prosa. En lo tocante, se podría remitir a Jean-Paul Sartre quien ya proponía que «el escritor trabaja con significados» mientras que «el imperio de los signos es la prosa» (57); que «la prosa es utilitaria por esencia» (66) se ejerce sobre el discurso y su materia (esto es, las palabras) no son objetos sino designaciones de objetos; por tanto, su importancia radica en saber «si indican

¹⁴ Luego de citar un pasaje de *El entenado* («Y, sin embargo, son esos momentos los que sostienen, cada noche, la mano que empuña la pluma, haciéndola trazar, en nombre de los que ya, definitivamente, se perdieron, estos signos que buscan, inciertos, su perduración»), escribe Closs: «Una quisiera sublevarse violentamente contra una oración como esta. Algo entre el presentimiento horrible de que siempre asomará una coma más, el cansancio retórico, los asuntos teóricos (el signo), en este caso, encima, personificado (¡el signo busca!), el adjetivo entre comas, que aviva el regusto solemne y de pronto: el concepto ¡su perduración! Dios mío, creo que leí pocas cosas hasta tal punto insoportables» (2020, online).

correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción» (67). Una idea puede ser transmitida por palabras, pero tal división es ineluctable: «la prosa no es nunca más que el instrumento privilegiado de una determinada empresa [...] si se considera únicamente esta estructura secundaria de la empresa que es el *momento verbal*, el grave error de los estilistas puros estriba en creer que el vocablo es un céfiro que discurre levemente por la superficie de las cosas, que las toca suavemente sin alterarlas» (68).¹⁵ De este modo, la crítica de Closs pareciera coincidir con lo que Saer llama «pragmatismo».

El pragmatismo es sin duda el más característico, y el que fundamenta, orienta y resume a todos los otros. Debemos entender por pragmatismo una concepción económica de la prosa, fundada en la noción de la cantidad y la calidad del sentido que un texto debe suministrar, así como en la rapidez con que lo suministra. Más económica —es decir, más rentable— es una prosa cuando mayor es la cantidad de sentido que suministra, mayor la calidad de su sentido en lo que atañe a su claridad, y mayor la rapidez con que ese sentido es aprehendido por el lector. La perfección de esta fórmula la alcanzan la jerga periodística y todas las normas de corrección de estilo que imperan en los lugares por donde transita lo escrito, donde se produce y se consume masivamente prosa; editoriales, agencias de información, ministerios, etc. Como para cualquier otra mercancía, la prueba de la calidad del sentido está dada por la funcionalidad, que es la forma más clara de la razón de ser de un objeto. (*La narración-objeto* 60)

¹⁵ De este modo, el texto de Closs pareciera exigir la clásica propuesta de Sartre: «El escritor es un *hablador*: señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa. Si lo hace huecamente, no se convierte en poeta por eso; es un prosista que habla para no decir nada [...] No se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decirlas de cierta manera, y el estilo, desde luego, representa el valor de la prosa. Pero debe pasar inadvertido. Ya que las palabras son transparentes [...] sería absurdo meter entre ellas cristales esmerilados [...] En la prosa, el placer estético es puro únicamente cuando viene de añadidura. Da vergüenza recordar ideas tan sencillas, pero se trata de ideas que hoy parecen olvidadas [...] En pocas palabras, se trata de saber de qué se va a escribir [...] Y, cuando se sabe de qué se va a escribir, queda por decidir cómo se escribirá. Frecuentemente, las dos decisiones se convierten en una sola, pero nunca la segunda precede a la primera en los buenos autores [...] La función de un escritor es llamar pan al pan y vino al vino. Si las palabras están enfermas, a nosotros toca curarlas [...] nada hay más nefasto que el ejercicio literario llamado, según creo, prosa poética, consistente en utilizar las palabras por los oscuros armónicos que resuenan a su alrededor y que están hechos de sentidos vagos en contradicción con el significado claro» (66-307).

Considerando esta suerte de formalización, ahora en clave intensiva, bien escribe César Aira que cada obra de Saer «es mejor que las anteriores», que son «ejecutadas con la mayor destreza posible», y que «las últimas novelas de Saer han sido todo satisfacción para un lector culto, interesado y predispuesto a cierto esfuerzo» (Aira 67). Cuestión, a la vez, de lectura. Para Saer «la lectura exige una dosis de inspiración», pues no se reduce a una actividad voluntaria que determina las necesidades del saber, mas tiene el carácter de un acto poético (324).¹⁶ La lectura requiere, así, trabajar con esta suerte de herida irresuelta o llaga, esta suerte de trauma (palabra que en griego indica justamente la «herida» y deriva de «perforación»). Bien podemos convocar a Alain Badiou y apuntar que Lacan escribía traumatismo [*traumatisme*] como *trou-matisme*, con el objeto de subrayar que una marca que indica la falta que «constituye» al sujeto clásicamente comprendido como fundamento, y que, por tanto, agujerea [*fait trou*] todo el saber —por ejemplo, la distinción entre forma/contenido o prosa/poesía (411). En su *Diálogo* con Ricardo Piglia, dice Saer:

Creo haber tratado de incorporar relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética (poética en el sentido de la poesía como género), y las leyes de organización de la prosa, repeticiones, construcción rítmica y producción de versos en los textos de prosa, búsqueda (por momentos) de nudos en los cuales el nivel denotativo persiste. (12)

¹⁶ Aquí, se hace lugar la constitución de la superficie de recepción del objeto literario. Escribe Ricardo Piglia: «[...] decir que Juan José Saer es el mejor escritor argentino actual es una manera de desmerecer su obra. Sería preciso decir, para ser exactos, que Saer es uno de los mejores escritores actuales en cualquier lengua y que su obra —como la de Thomas Bernhard o la de Samuel Beckett— está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es el lugar mismo de la literatura. La obra de Saer expone en estado puro la tensión entre tradición local y cultura mundial que define a gran parte de la literatura contemporánea. La escritura está localizada más allá de la nación, pero a veces se encuentra con precisión en un ámbito claramente definido». Esta suerte de contaminación se toca, en sus pliegues, con una indicación de Saer: «Si tomamos el término latinoamericano como una determinación geográfica, evidentemente yo soy un escritor latinoamericano. Más precisamente sudamericano, más precisamente argentino, y más precisamente santafesino. Si tomamos el término latinoamericano como una categoría estética, lo cual a menudo ocurre, evidentemente no lo soy, porque esa categoría estética, un poco imprecisa y vaga, supone una serie de categorías a las cuales yo no adscribo personalmente, o por las cuales no tengo ningún tipo de inclinación» (Saer & Piglia, 24-25). Para una lectura acerca de los escritos de Gramuglio y Sarlo sobre Saer publicados de la revista *Punto de Vista*, como una lectura de la constitución del campo crítico literario, remito a Merbilhaá (1998).

Extrañamiento y contra-prosa

La prosa de Saer –extrañamiento de la lengua– no es sino de-posición. Aun cuando Daniel Balderston, por ejemplo, declare interesarse menos por «la relación entre la prosa y la poesía», pues «la relación que se ha planteado entre la poesía y la obra narrativa de Saer no logra explicar la energía singular de sus poemas» (224). Nos parece que las operaciones quebradizas de Saer suspenden la lectura fija y el requerimiento (Closs, por ejemplo) de sentencias breves –exigencia que, podríamos agregar, coincide con el mercado de lo traducible. Recordemos que en 1968 Saer tradujo *Tropismes* de Nathalie Sarraute. En su «Advertencia del traductor», escribe Saer:

El estilo peculiar de Nathalie Sarraute, por seguir a veces el ritmo de la realidad, se aleja de las leyes de la sintaxis, tal como la entienden los amigos del «buen decir» y quienes han hecho de la «prosa elegante» una profesión altamente remunerada. La prosa tartajeante de la señora Sarraute, plagada de comas que no señalan el descanso calculado del discurso sino las vacilaciones propias de la conciencia en su lucha por arrancarse de lo indeterminado, gana, con su imprecisión aparente, una precisión más honda, más dialéctica: nuestro corazón es más rico que nuestras gramáticas. Por lo tanto, el trabajo de traducción ofrecía dos posibilidades bien encontradas: o nivelar la oscuridad y los ritmos del original en una versión de tersura monótona, ininterrumpida, o librar el texto español de los riesgos de la fidelidad total, aunque el oído del lector demasiado bien educado pudiese sufrir la descortesía de alguna que otra disonancia. Le ha parecido al traductor que, de las dos posibilidades, la segunda era la más útil, la más honesta, la más rigurosa. (337)



El ritmo, el estilo, como tempo tartajearte, subvierte la sintaxis del buen decir. En *El limonero real* (1974), *La mayor* (1976), *Nadie nada nunca* (1980), *El entenado* (1983) y *Glosa* (1986), las sentencias de Saer no describen ni determinan («determinar» es «establecer», «fijar», «delimitar», así como «decidir algo»). La prosa de Saer es testimonio de la indecisión que contamina toda escisión. No hay incisión transparente, pura, absoluta; no hay cisura sin escoriación, ceñidura, cicatriz. Respecto del tartajeo que se mueve sin orden, turbado, por repeticiones que le alejan de la gramática, del recto decir, considérese, por ejemplo, que en *Cicatrices*, se alude a una traducción de López Garay de *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde: «Estaba tratando de reunir (juntar) (amontonar) (hilvanar) (enhebrar) (atravesar) los hilos (pedazos) (fragmentos) escarlatas (rojos) (rojizos) de su vida y darles una forma, para hallar su camino a través del sanguíneo /(sangriento) laberinto de pasión por el cual (que) había estado vagando» (196). Ya decíamos que en «La cuestión de la prosa», Saer propone la prosa como «instrumento del Estado», como «modo de expresión de lo racional». La posibilidad de la prosa como instrumento de lo comunicable está inscrita en su configuración y en su pretensión de «claridad, orden, utilidad y precisión». Más aún, esto pareciera implicar que la prosa no puede separarse de la lógica que se pretende transparente, intelectual, noética. La prosa, pues, es la huella y la mancha originarias de toda lógica, e incluso de toda analógica. Ahora bien, Saer también señala que la prosa es propia de la novela, de la narración de la época moderna. Prosa contra prosa: «Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste en prescindir de la prosa o en modificar su función». Plantea, así, que la novela es la más retrasada de las artes de la actualidad, cuya potencia radica en que la prosa ha delimitado su función de «simple representación verdadera y comunicable», pues «lo que se busca siempre cuando se la interroga es la coincidencia entre texto y referente».

Respecto de la poesía moderna (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont), destaca que su origen se atribuiría a innovaciones de carácter formal expresadas en el «rechazo de las categorías que nos permiten concebir una imagen



particular del mundo, racionalista y causal» o «experimentos con el idioma en los que el empleo de las palabras no corresponde al uso tradicional que les otorgan la lógica y la gramática». Mariano de Vedia y Mitre planteaba, por ejemplo, que «jamás tendrá la misma dignidad si vierte simplemente prosa y no verso» y que «verter poesía en prosa es como echar agua en el vino cuando no algo peor» (202) e incluso Octavio Paz sostiene que «en la prosa la significación tiende a ser unívoca», mientras que una de las características de la poesía radica en «preservar la pluralidad de sentidos» (21). Por el contrario, para Saer lo relevante es la confusión o borradura de las fronteras entre prosa y poesía, operación que transgrede «los viejos prejuicios de orden, claridad, coherencia lógica y pragmatismo que constituyen, desde siempre, los atributos de la prosa», contraviniendo así la atribución y el dictado pragmático de la prosa.

No se trata, pues, de la posición del *status* ni del *stare* sino del resto (detenerse, resistir, restar). La prosa de Saer no es «*prosa oratio*», no es un discurso en línea recta que, «*prorsus*», se dirige hacia adelante. La puntuación escande la sucesión narrativa, expande la sintaxis en un movimiento asintótico. La lengua, pues, no es indemne, pura, salva, divina. La lengua se escande y, como el tiempo, *a tempo*, se contrae o dilata según intensidades dinámicas que la ritman. En la medida en que no está determinada por el sentido-significado, la lengua escande el ser. Medida sin medida, liminal, imposible. Descomposición y métrica, en trance, se tocan, se traducen y nombran, pues, la escansión de la lengua. No hay permanencia de caracteres ni unidad de desarrollo, ya sea respecto de la ascendencia o de la descendencia. Podríamos decir, siguiendo a Nietzsche, que el *tempo* es el origen del sentido, de tal modo que la herencia se fuga y desbarata todo canon. En *Nadie nada nunca*, por caso, la narración gira en torno a la cotidianidad del Gato Garay —a partir de las diversas perspectivas de otros personajes entrecruzados—, mientras una suerte de historia acontecimental (una historia sobre tan sibilinos como cifrados o enigmáticos asesinatos de caballos y un oximorónico policía represivo) inclina o tuerce entre sí las historias de los protagonistas



mínimos. En una entrevista con Alejandro Blanco, Saer señala que «los acontecimientos son y no lo son a la vez», que «el estatuto del acontecimiento es extremadamente frágil», que «los discursos autoritarios pierden todo valor» (Blanco 38). De *Nadie nada nunca*, pues, no sería del todo desacertado conjeturar que los sucesos se posponen a un plano de segundo orden a condición de que la no-ocurrencia-aparente del acaecimiento es el temblor de toda historia, de todo relato, contra-prosa mediante.

La sintaxis monta yuxtaposiciones que difieren de cualquier posición fija, ya sea de perspectivas o de puntos de vista. Lo carente de definición (nada sucede a nadie nunca) es el acontecimiento mismo, pues expone que todo podría perder el sentido, o bien, que el significado no responde sino a un procedimiento de borrado de lo precario, de lo fugaz, de lo acaeceder. El sentido se emplaza y se levanta, obliterando el proceso de su posicionamiento y de su imposición.¹⁷ El buen sentido delira al apostarse en orden, señalando como expulsables el fracaso, lo precario, lo ripioso, lo confuso, lo desmadejado, lo extenuante, lo frágil, lo débil. Puro menjunje. Si siempre todo puede convertirse en nada, toda posición habría de deponerse. No se trata, por tanto, sólo de poner en escena, en términos de contenido, la cuestión de la significación. Se hace lugar, como una contra-*dynamis* que atañe al espacio-tiempo, al testimonio de una desestructuración anagramática del régimen de la significación en general, de la comunicación del sentido, de la lógica (lógica, analógica, gramática y literatura) y del desciframiento que asume que la cifra de la escritura responde al develamiento de un contenido. La lengua de Saer testimonia la ceniza que es todo testigo. Ahí, las sentencias de Saer no describen, no determinan o bien, no escriben más que la experiencia de escribir.¹⁸ Insurrecta, sin

¹⁷ Ahora bien, como escribe Derrida, «toda poética, toda crítica literaria, eso que se llama corrientemente la *obra*: al menos, el ya-ahí de una frase, la huella de una frase cuya singularidad tendría que quedar irreductible, e indispensable su referencia, en un idioma dado. Una huella ha tenido lugar. Incluso si la idiomática tiene necesariamente que perderse o dejarse contaminar por la repetición que le confiere un código y una inteligibilidad, incluso si aquella no ocurre más que borrándose, si no sucede más que borrándose, el borrarse habrá tenido lugar, aunque sea de ceniza. Hay ahí ceniza» («Cómo no hablar. Denegaciones» 32). Respecto de su escritura, en otro lugar afirma: «no son juegos de palabras. Eso no me ha interesado nunca. Más bien fuegos de palabras: consumir los signos hasta la ceniza [...] por medio de la locuacidad irritada, dislocar la unidad verbal, la integridad de la voz, abrir o espantar [...] la tranquila superficie de las «palabras» sometiendo su cuerpo a una ceremonia gimnástica [...], ceremonia a la vez alegre, irreverente y cruel (en la que se baila con sus pedazos) [...]» («Tener oído para la filosofía» 47).

¹⁸ «Por el gusto de escribir algo: después de muchos días de silencio escritural me ha asaltado, en el baño, mientras me lavaba las manos antes de irme a acostar, el deseo de estar, a la luz de la lámpara, escribiendo. Deseo de escribir; no de

apropiación, ni dominio, ni derecho, la prosa se suelta, la prosa cendra y hace cenizas.

Bibliografía

- Aira, César. «Zona peligrosa», *El Porteño*, año VI, 1987, pp. 66–68.
- Badiou, Alain. «Ocho tesis sobre lo universal», *Archivos: Revista de Filosofía*, n.º 6-7, 2011-2012, pp. 411–424.
- Balderston, Daniel. «Poéticas de *El arte de narrar*», en Rose Corall (ed.), *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México, D. F: Colegio de México, 2007, pp. 223–233.
- Bastos, María Luisa. «Eficacias del verosímil no realista, dos novelas recientes de Juan José Saer», *La Torre*, enero-marzo 1990, pp. 1–20.
- Benveniste, Émile. *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, t. 2. Minuit, 1969.
- Blanco, Alejandro. «Entrevista a Juan José Saer», *Punto de Vista*, no. 53, 1995, pp. 37–42.
- Chejfec, Sergio. «Una gran obra sin preceptivas», *Babel*, año 1, n.º 4, 1988, pp. 4–5.
- _____. «La organización de las apariencias», *Hispanamérica*, año XXII, n.º 67, 1994, pp. 114–115.
- _____. «Una vista al cementerio», *Modo linterna*. Editorial Entropía, 2013.
- Closs, Mariana. «Bienvenida a Saer», *Eterna cadencia*, miércoles 19 de agosto de 2020, <https://eternacadencia.com.ar/nota/bienvenida-a-saer/3225>
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, 1987.
- De Grandis, Rita. «El entenado de Juan José Saer y la idea de historia», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVIII, no. 3, primavera 1994, pp. 417–426.

decir algo. Pero deseo, también, de escribir en tanto que escritor: sin que ninguna razón, como no sea el deseo de estar a la luz de la lámpara, escribiendo, haya motivado mi acto. Mecirme en el equilibrio infrecuente y perecedero de la mano que va deslizándose de izquierda a derecha, oyendo los rasguídos de la pluma sobre la hoja del cuaderno, victorioso por el hecho de haber comprendido por fin que el deseo de escribir es un estado independiente de toda razón y de todo saber, liberado de toda exigencia de estructura, de estilo o de calidad, y lleno del silencioso clamor de las palabras que no son de nadie, que nadie puede acumular ni guardar para sí —la voz del mundo y de cada uno que resuena a través de mí en la noche apacible—. Cada vez que este deseo me viene, trae consigo la validez del universo entero y la de esa partícula sin nombre del universo que soy yo mismo» (Saer, *Papeles de trabajo I* 322).



- Derrida, Jacques. «Cómo no hablar. Denegaciones», en *Cómo no hablar: Y otros textos*. Proyecto A Ediciones, 1997a.
- _____. «Tener oído para la filosofía. Entrevista de Lucette Finas con Jacques Derrida» en *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones, 1997b.
- _____. *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida*. Trotta, 1998.
- _____. *Schibboleth, para Paul Celan*. Arena Libros, 2002.
- _____. *El siglo y el perdón, seguido de Fe y saber*. Ediciones de la Flor, 2003a.
- _____. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 2003b.
- _____. «Poétique et politique du témoignage», en Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud (dir.) *L'Herne Derrida*. Éditions de l'Herne, 2004, pp. 521-54.
- _____. *La difunta ceniza*. Ediciones La Cebra, 2009.
- _____. *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Manantial, 2010.
- _____. *Seminario. La bestia y el soberano. Volumen II (2002-2003)*. Manantial, 2011.
- _____. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Ellago, 2013.
- Eurípides. «Helena» en *Tragedias III*. Gredos, 1979.
- Gerbaudo, Analía. «La fundación de una obra: Juan José Saer y las clases de Beatriz Sarlo en la Universidad de Buenos Aires (1984-1998)». *Revista de Humanidades*, 2010, pp. 79-94.
- Gerbaudo, Analía y Miguel Dalmaroni. «La insistencia de lo ilegible. La escuela, los clásicos y el caso Saer». *Revista Iberoamericana*, no. 241, 2012, pp. 953-964.
- Gnutzman, Rita. «El entenado o la respuesta de Saer a las crónicas». *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 20, 1993, pp. 199-206.
- Graff Zivin, Erin. *Anarchaeologies. Reading as Misreading*. Fordham University Press, 2020.
- Gramuglio, María Teresa. *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Editorial Municipal de Rosario, 2017.
- Izquierdo, Jorge. «Más errores de apreciación en El Entenado de Juan José Saer», 23 de junio de 2020. Edición disponible en <https://blogs.ubc.ca/virtualkoerners/mas-errores-de-apreciacion/>
- Jitrik, Noé. «Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica». *Revista Iberoamericana*, vol. 44, no. 102-103, 1978, pp. 99-109.
- Merbilhaá, Margarita. «Juan José Saer en el sistema de lecturas de Punto de Vista». *Tramas –para leer la literatura argentina*, 1998, pp. 109-115.

- Mitre, Mariano de Vedia y. "Apología del traductor", en Lázló Scholz (selec.) *Antología de Textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*. Letter-Print Nyomda Kft, 2003, pp. 200–204.
- Monteleone, Jorge. «Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer». *Sitio*, no. 4-5, 1985, pp. 153–175.
- Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial*. «*La gaya scienza*». Monteávila Editores, 1990.
- _____. *Aurora. Reflexiones sobre la moral como prejuicio*. M. E. Editores, 1994.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Piglia, Ricardo. «Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria». *Página 30*, enero 1991, pp. 59–62.
- _____. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- _____. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2008.
- Saer, Juan José. *El entenado*. Buenos Aires: Norma, 1983.
- _____. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- _____. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- _____. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- _____. *Nadie Nada Nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- _____. *Papeles de trabajo I. Borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- _____. *Poemas. Borradores inéditos 3*. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.
- _____. «La cuestión de la prosa» en *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- _____. *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Buenos Aires: Seix Barral, 2015.
- _____. *Cicatrices*. Barcelona: Rayo Verde, 2022.
- _____. & Piglia, Ricardo. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- Sánchez, Matilde. «Las comas del chico "Juani" Saer». *Revista Ñ*, no. 666, dos de julio de 2016.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1950.
- Stern, Mirta E. «Juan José Saer, construcción y teoría de la ficción narrativa». *Hispanamérica*, año 13, no. 37, abril de 1984, pp. 15–30.

- _____. «El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer, instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura». *Revista Iberoamericana*, no. 49, 1983, pp. 965-981.
- Torre, María Elena. «¿Una poética política? Perspectivas sobre Saer». *Tramas – Para leer la literatura argentina*, vol. 5, no. 9, 1998, pp. 120–128.
- _____. «Juan José Saer en la zona crítica», en Alberto Giordano y María C. Vázquez, (comp.). *Las operaciones de la crítica*. Beatriz Viterbo, 1998.
- Valéry, Paul. «Préface aux lettres persanes» en *Œuvres*, T. 1. Gallimard, 1957.



Pitt Open
Library
Publishing

New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.

This journal is published by [Pitt Open Library Publishing](http://pittopenlibrarypublishing.org).

