

## Crítica y Teoría literaria en los ensayos inéditos de Juan José Saer

Por Daniela Ortiz

(Universidad Nacional de San Juan)

### I.

Juan José Saer fue un escritor que reflexionó, insistentemente, acerca de su propio oficio, la literatura, y lo hizo de diversas formas: explícita y directamente a través de ensayos, e indirectamente, en el seno mismo de su narrativa y sus poemas. Esa reflexión teórica se ha ocupado de problemas tales como el estatuto de la literatura, los géneros literarios, los problemas en torno a la novela y su relación con la realidad, el lenguaje, entre muchos otros.

Me propongo aquí abordar un problema específico en el trabajo teórico de Saer: las nociones en torno a la crítica y teoría literaria en *Ensayos (Borradores inéditos 4)*, uno de los libros que reúne textos inéditos. Este tema de investigación cobra vigencia luego de la reciente edición de los cuadernos borradores del escritor, con la cual los lectores no solo tenemos acceso a la “puesta en escena privada de la escritura”<sup>1</sup> (manuscritos de preparación de novela, relatos), sino también a una serie de textos —fragmentarios e inconclusos— cuya intención es la de teorizar acerca de los problemas de la literatura.

Aquí retomo específicamente los textos críticos de *Ensayos* que se refieren a la crítica y/o a la teoría literaria. Asimismo, remito a todos los textos del libro en tanto son fragmentos de ese gran “discurso metaliterario” del autor, de toma de posición frente a la literatura, a la escritura, una toma “hecha de desplazamientos, ajustes y cambios de posición”.<sup>2</sup>

Leo el trabajo ensayístico de Juan José Saer desde el pensamiento de Roland Barthes, quien, en sus artículos “¿Qué es la crítica?” del libro *Ensayos críticos* y en *Crítica y verdad*, ha abordado la crítica señalando, principalmente, el carácter reflexivo de este tipo de discurso y su relación con el objeto al que refiere, esto es, la literatura. Por otra parte, retomo las reflexiones del semiólogo francés en cuanto al discurso teórico, reflexiones reunidas en su artículo “Sobre la teoría”.

Siguiendo a Roland Barthes, la crítica es una actividad, una sucesión de actos individuales profundamente inmersos en la existencia histórica y objetiva. Escapa a la dicotomía falso/verdadero porque obedece a exigencias distintas. Retomando una cita de Kafka, Barthes advierte que el crítico no busca ver la verdad, sino serla. Es que, principalmente, Barthes piensa la crítica como un ajuste y no como el descubrimiento de algo oculto: el crítico cubre el lenguaje del otro con su propio lenguaje. Si leer es desear la obra, hacer crítica es cambiar de deseo, es desear ya no la obra del otro, sino su lenguaje. El sujeto que critica remite la obra al deseo de la escritura.

Por otro lado, la “teoría”, para Barthes, no es un “sistema abstracto” que se oponga a lo concreto, sino que experiencia y teoría se construyen continuamente, en mutua dependencia. Al igual que para el discurso crítico, Barthes desea una teoría que vuelva a la escritura, que sea escritura.

De este modo, las nociones elegidas —crítica y teoría literaria— no son en modo alguno el centro del trabajo teórico de Saer sino solo dos entradas a ese entramado. La elección de este tema en particular no pretende centralizar la investigación, sino, todo lo contrario, estudiar sus *líneas de fuga*: el intento de conceptualizar una práctica como es la crítica y la teoría se materializa en un poema entero, en un fragmento, en un verso, en un título, en un diálogo, en un espacio, en una temporalidad, y no solo en las definiciones de ensayos. Toda la obra de Saer, esa *multiplicidad* textual —ensayística, literaria, la nota en borrador— es construcción permanente de nociones en torno a la crítica y la teoría literaria.

## II.

Quiero abordar la noción de crítica desde tres figuras saerianas que centellean en sus ensayos inéditos. Digo “figura” pensando en un “fragmento limitado de discurso, detectable, pues puede recibir un título”.<sup>3</sup> Barthes piensa la figura en sentido gimnástico o coreográfico: el *schema* griego pero no como “esquema”, sino como algo vivo. Las figuras, entonces, son fragmentos de discurso inmovilizados en plena vitalidad.

Las figuras que propongo son: *estremecido*, *parásito*, *guardián*. La crítica, desde las reflexiones saerianas, puede ser pensada en y desde esos tópicos.

## **Estremecido**

El crítico, dice Saer, evita usar la primera persona del plural, tiene miedo al desamparo que esto le implica. En su lugar, recurre a formas impersonales o la primera persona del plural para así, abrigarse bajo el acuerdo social, establecer la necesidad histórica de su hacer. Desde la mirada barthesiana, las formas impersonales son solo efectos de objetividad, de veracidad, pues la lengua es fascista en sus formas, obliga a decir, con lo cual todo “cuidado” es imposible. No hay humildad en la lengua, su naturaleza es arrogante, afirmativa. Pero Saer desea una humildad otra: la del *yo estremecido*. La del yo que se arriesga a hablar desde lo concreto, desde su desamparo en tanto ese yo no está avalado por la sociabilidad. El crítico literario asume la primera persona y con esto, la prueba “de una libertad real, de una disponibilidad para la aventura de lo concreto que ponga en suspenso el ‘abrigo’ de la abstracción”. Saer pone su esperanza en la crítica, la cual, si afronta el estremecimiento del misterio de lo concreto, puede ser, ella misma, poesía. Como la poesía, como la literatura, la crítica puede descubrir el “único ordenamiento real del mundo”: el de la perspectiva de los hombres; y el crítico puede descubrir no solo el lugar que la poesía ocupa en el mundo, sino su propio lugar en él.<sup>4</sup>

## **Parásito**

Así como Saer imagina una crítica-poesía, también denosta la crítica irresponsable, la que engendra “parásitos”. Es la crítica al servicio de la cultura de masas, de los requerimientos del mercado editorial, crítica que, en vez de hablar sobre el lenguaje de otro, habla un lenguaje complaciente para el lector apurado. Una crítica así puede postular, irresponsablemente, por ejemplo, la existencia de la *opera aperta*, donde la palabra “abierta” tiene un prestigio sin fundamento, como lo tiene la palabra “dinámico” frente a “extático”.<sup>5</sup> Pero, dice Saer, “el espectro de evocaciones y de experiencias estéticas que puede desencadenar [una obra] es limitado”. Postular lo contrario es promover un lector-parásito que delega en otros la responsabilidad de la lectura. El lector parásito se desarrolla no solo cuando se “hace masticar el caramelo antes de tragarlo” —y cito la expresión saeriana para no olvidar la virulencia de sus escritos ensayísticos, éditos o inéditos— sino también cuando le proponen el señuelo de ser “cómplice” y no “hembra” a través de un tablero en el inicio del libro, para que sea él mismo el que comande la lectura.<sup>6</sup> Me estoy

refiriendo al ensayo que trata sobre el pensamiento político de Julio Cortázar, pensamiento político “chato”, según Saer, como su literatura. Con malicia, además afirma que es sobre todo en sus escritos políticos donde el autor de *Rayuela* pone en evidencia su carácter de “escritor fantástico”.

Como todo crítico es lector, y todo lector es crítico, la postulación de lectores cómplices y obras abiertas también es una manera de legitimar grandes “cantidades” de crítica entre el texto y el lector, con los beneficios que ello pueda implicar en los circuitos del mercado editorial. Frente a esta situación, Saer alberga otra esperanza en la figura del crítico: que sea el “guardián de lo posible”. Tomo esta expresión no del libro aquí elegido, *Ensayos, Borradores inéditos 4*, sino de uno de los ensayos publicados. Siempre abrazando las contradicciones, Saer rechaza y desea la escritura crítica.

### **Guardián**

Según Saer, ante la arbitrariedad erigida en ley, la “planificación paranoica” (del Estado, pero también de la crítica universitaria, periodística y del mercado editorial), el escritor “debe ser el guardián de lo posible”. Ese “deber ser” del escritor-crítico, entonces, puede ser pensado como el trabajo teórico de un “guardián”, que “vigila”, “vigilancia” de la cual nace su trabajo. Pero, como la literatura no solo lee síntomas sino que *hace* síntoma, esa “vigilancia” no consiste en erigir verdades o abstracciones, sino en mantener viva la pregunta (insistimos, la pregunta, no la respuesta) en torno a la literatura.

El guardián, entonces, vigila. El que vigila es el que hace guardia en la noche. Vigilar proviene del latín *vigilare* y este de *biga*, “tronco de dos caballerías que tiran de un carro”, “carro tirado por ese tronco”; más tarde toma el sentido “timón de carreta”.<sup>7</sup> O sea, vigilar, enfrente de su matiz policiaco, puede recuperar su significado como unión y fuerza sólida (del tronco) que conduce (un carro). El vigor puesto al servicio de la vigilancia.

El que vigila no es así un centinela desde la atalaya, un ser que mira *sobre* los demás. El que vigila lo hace porque tiene la fuerza para hacerlo. ¿Cuál es la fuerza del guardián-crítico? No ver la verdad, sino serla. No ser mero discurso metaliterario —no existe un metalenguaje, dice Barthes— sino ser literario. Que la crítica no sea “la enemiga natural” de la poesía, sino que ella misma sea, como ya dijimos, poesía. Que el crítico no busque

una proyección en su escritor elegido. Retomo las palabras de Barthes que a su vez retoman la mala prensa que la *doxa* ha construido en torno a la figura del crítico literario:

Se piensa que [el crítico] tiene afinidades particulares con ese autor y que, no pudiendo escribir él mismo una obra fuerte, original, se encuentra al menos en la obra que otro ha escrito en su lugar, y para la opinión general, pues la literatura tiene la suya, todo comentador es en el fondo un parásito.<sup>8</sup>

Barthes también piensa el parásito y, al igual que Saer, desea un crítico literario que no se alimente del otro, del deseo del otro, sino que tenga su propio deseo: el de la escritura. Seducido y al mismo tiempo insatisfecho, el crítico que se adentra en el “circuito de las escrituras” aparenta hacer una escritura transitiva (el objeto es la escritura del otro), pero es en realidad intransitiva (el deseo es ella misma: escribir, sin objeto). El autor del que habla es su indirecto, su mediador de deseo. Y, si la vida del crítico-escritor —ya me permito llamarlo así— se consume en el deseo de escribir, ese deseo ha pasado a ser su biografía y sus escritos críticos, variaciones de un tema biográfico. Esta relación entre escritura y vida también está en Saer, solo puede ser guardián, *vigía*, el que se ha estremecido, al punto, por qué no, de consumarse en y por su deseo de escritura.

Dije antes que no hay que olvidar al Saer virulento de los ensayos. Y no porque se oponga al modo de la narración, no porque la virulencia o la polémica se opongan a la somnolencia. Si esa oposición existe o es efectiva para la lectura de Saer, es algo que puede repensarse y problematizarse. Quiero resaltar que la virulencia, la denostación, está tan presente en los ensayos publicados como en los inéditos, en los que eligió compartir como en los que dejó en la privacidad. Leo en esa virulencia —palabra que proviene de *vir*— la huella del estremecimiento, la marca de una intemperie que no por asumida, duele menos.

El manuscrito sobre crítica y poesía al cual me he referido (donde Saer critica el concepto de obra abierta) se titula “Notas al boleo sobre crítica y poesía”. La expresión “al boleo” (hacer algo “al boleo”, seleccionar algo “al boleo”, etc.) procede del mundo de la agricultura. Cuando una persona siembra, lanza las semillas con el puño sin organización, sin control, de forma arbitraria; es decir, “al boleo”. Como partimos de un libro que reúne inéditos, ese título podría animarme a tener cuenta solo el elemento racional en la escritura saeriana y la organización de esa escritura, en cuanto a las decisiones en torno a la publicación: lo que está escrito “al boleo” son solo notas de cuadernos borradores, fragmentos anteriores a la organización de los ensayos en libros. Y lo que fue publicado en

vida por el autor, por el contrario, pertenece al dominio de lo consciente y lo controlado. Sin embargo creo que es más productivo pensar que el movimiento al boleo se puede leer en toda su escritura, aun cuando haya borradores manuscritos, proyectos revisados y corregidos. La crítica-escritura es un gesto “al boleo” que se comporta a la manera de un síntoma: por un lado, dice Barthes que la crítica no es un “homenaje” a la verdad del pasado o a la verdad del otro, sino que es una construcción inteligible de nuestro tiempo; por otro lado, dice Saer que la crítica es un forma de evitar la función que la alienación le ha asignado: el lugar de la abstracción, “el rigorismo de la abstracción científicista que simula el dominio de todos los datos, que se propone ‘no olvidar nada’”.<sup>9</sup> No hay lugar para gestos “al boleo” en el discurso científico —o por lo menos, es lo que enuncia como principio— pero sí en la literatura.

### III.

De acuerdo con Barthes, una teoría no es abstracción, sino “descripción”, “un discurso responsable que dirige su mirada hacia el perfil infinito de un problema”, un discurso “en estado de prórroga permanente”. Saer, por su parte, dice que “toda argumentación es posterior a la concepción y la escritura”. Es decir, aun cuando conceptualice los problemas que surgen al momento de escribir y los explicita en ensayos o relatos, el escritor siempre los *extrapola de su praxis*.

Cuando Saer escribe su ensayo sobre el *Nouveau Roman* se detiene principalmente en los aportes y aciertos del movimiento en torno a la nueva novela francesa, pero también explicita las zonas de debilidad: “la parcialidad de los juicios, el carácter dogmático de sus afirmaciones acerca de los procedimientos novelísticos”, las cuales son, en última instancia, una especie de reacción frente al ataque de los teóricos más reaccionarios. Aquello que Saer destaca de los novelistas franceses es su profunda conciencia de los problemas en torno a la escritura y su responsabilidad frente a ello. En este contexto, de valorización de la experimentación, Saer define la teoría de la novela: “experimentación en el interior de la novela misma, operada sistemáticamente por el artista creador, condicionada por búsquedas individuales que reflejan todas las potencias de su personalidad”, “sistematización del conocimiento de la verdad novelística observado en el desarrollo histórico de sus formas, en sus relaciones con la sociedad que las ha producido y en el análisis de las estructuras

íntimas de las obras consideradas en su unidad absoluta”.<sup>10</sup> Lo que Saer piensa para la teoría de la novela, creo que se puede pensar como lo que el autor deseaba para la teoría en general: resultado de una sistemática experimentación al interior de la novela, pero también hacia el exterior, en el sentido de estudiar la historia misma de la novela y el desarrollo de las formas y las relaciones con las sociedades que les dieron origen. Esta advertencia en cuanto al desarrollo de las formas le permite a Saer distanciar su noción de teoría y experimentación de las propuestas de ciertas “vanguardias” de su país, que postulan “experimentaciones ya experimentadas por otros”, desfasadas de las propias necesidades históricas. “Comprender la relatividad histórica de las formas artísticas y de los movimientos y los grupos que la postulan” es, según Saer, la clave para no reproducir una “revolución de segunda mano”.<sup>11</sup> Saer piensa una relación con la necesidad histórica más profunda, lejos del mero uso de formas impersonales, como señalé cuando me refería al discurso crítico. Desde el pensamiento de Barthes, esa comprensión es, de alguna forma, el carácter “reflexivo” del discurso teórico, es decir, un discurso que vuelve sobre sí mismo y advierte su necesidad histórica. Lejos de ser una “Especie de representación general de conceptos”, como se pensaba la teoría en el siglo XIX, la teoría es un discurso que surge de lo concreto, entendiendo como lo concreto tanto la lectura —la lectura crítica— como la escritura: “el análisis de un texto dando a ese análisis una intención declarativamente teórica”. Es el tipo de análisis que Saer realiza en sus textos éditos como en los inéditos, en sus textos narrativos como en los ensayísticos: leer teorizando, escribir teorizando.

Barthes desea que la crítica rompa con los hábitos propios de la retórica y que, en lugar de textos legibles (en el sentido barthesiano), asuma discursos discontinuos y fragmentarios, aforísticos, poéticos. El gesto teórico saeriano materializa lo que Barthes desea para la teoría: el esquivo de la abstracción. Y, más allá de los textos teóricos perfectamente legibles —en el sentido barthesiano— de los libros publicados, especialmente de *El concepto de ficción*, me interesa pensar el esquivo de lo continuo, lo hilado que encontramos en *Papeles de trabajo I y II*: hilos también, pero desatados, dispersados. La escritura ensayística de Saer, “disociada de la publicación”, “multiforme y fluctuante”, es una escritura intransitiva, en palabras de Julio Premat. En conjunción con las lecturas del escritor santafesino, la “nota fugaz de impresiones” y la “acumulación de pequeños hallazgos discursivos y argumentales”,<sup>12</sup> conforman un todo teórico que se

solidifica y se esfuma, una y otra vez. Hay continuidades en esa escritura, pero hay rupturas también que acentúan el carácter fragmentario de su proyecto.

#### IV.

Retomo la distinción del comienzo: dije que Saer trabajó la teoría de diversas formas: explícita y directamente a través de ensayos, e indirectamente, en el seno mismo de su narrativa y sus poemas. Creo que esa oposición deja de ser tan clara y tan distinta a medida que leemos y releemos, a medida que problematizamos las nociones de crítica y de teoría en el discurso saeriano, o, de manera más ajustada, su discurso crítico y su discurso teórico.

Hay una teoría y una crítica que no es directa en los ensayos, es la que va más allá de las nociones postuladas y las afirmaciones muchas veces taxativas. Es la que se puede visibilizar si pensamos la escritura ensayística de Saer desde las figuras que construye. Figuras que, por otra parte, también pueden ser rastreadas en su narrativa. Y hay una teoría y una crítica que no es indirecta en sus novelas, cuentos y poemas: estoy hablando de los múltiples pasajes donde los personajes discuten sobre literatura, de las múltiples digresiones del narrador en torno a los problemas literarios.

Entonces, la distinción de la cual partí es solo eso: un punto de partida para la organización de una exposición, pero en el avance de la lectura, de la problematización de los temas elegidos, los hilos de la trama se van desatando y armando nuevas lecturas – tejidos, o simplemente, quedan desatados para pensar el siguiente trabajo en torno a la obra multiforme del escritor santafesino, en continuación y ruptura con lo anterior. Toda la obra de Saer es una *multiplicidad* textual –ensayística, literaria, la nota en borrador– que construye permanente el discurso en torno a la crítica y la teoría literaria.

---

<sup>1</sup> Julio Premat, “Introducción general”, en Juan José Saer, *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012, p. 14.

<sup>2</sup> Cfr. Julio Premat, “Liminar”, en Juan José Saer, *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2015, p. 9.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Lo Neutro. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France. 1977-1978*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 55.

<sup>4</sup> Juan José Saer, “El punto de vista en la crítica literaria”, en *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Buenos Aires, Seix Barral, 2015, p. 52.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 104.

<sup>6</sup> *Ídem.*

<sup>7</sup> De donde “madero largo, viga”. Algunos de sus derivados son: vigencia, vigor, vigésimo, vigía, vigilia.

<sup>8</sup> Roland Barthes, “Sobre la teoría” y “Relaciones entre ficción y crítica según Roger Laporte”, en *Variaciones sobre la escritura*, Buenos Aires, Paidós comunicaciones, pp. 73-77; 183.

---

<sup>9</sup> Juan José Saer, “El punto de vista en la crítica literaria”, op. cit., p. 52.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pp. 25-26.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>12</sup> Cfr. Julio Premat, “Introducción general”, en op. cit., pp. 13-14.