

## El sistema Saer y la posteridad

Por Edgardo Dobry

(Universidad de Barcelona)

El Coloquio Internacional que estamos celebrando en estos días santafecinos tiene desde ya un valor performativo: afirma la posteridad de Saer, la existencia viva de su obra doce años más tarde de la muerte del escritor. Si la iniciativa de celebrar estas jornadas se hubiera debido a la nostalgia de unos cuantos amigos, o a la reivindicación de un autor local que hizo de esta *zona* el escenario casi exclusivo de sus ficciones, no se encontrarían aquí reunidos escritores, críticos, investigadores, historiadores de la literatura de varias generaciones, de los que solo una parte tuvieron amistad o trato personal con Saer. La cantidad de expositores que escucharemos en estos días —algunos intelectuales consagrados y muy conocidos, junto a jóvenes autores o a investigadores que están empezando su trayectoria académica—, así como la variedad de los abordajes demuestra la extensión y la intensidad del interés actual por el autor y la obra que aquí nos reúne. No menciono este hecho como una forma exultante de autocelebración colectiva, sino porque la posteridad es una instancia que muy pocos escritores alcanzan. Esa instancia en la que la obra emprende su propio camino, ajena ya al control, las estrategias, la simpatía o antipatía que pueda generar su autor. Como en el célebre soneto de Mallarmé a la tumba de Edgar Poe: “*Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change...*”. Durante años y con frecuencia, cuando se hablaba de Saer, en algún momento la conversación se detenía sobre el hecho sorprendente de que un autor de su importancia no hubiera ganado casi ningún premio significativo, ni en el ámbito editorial ni en el institucional. Estas jornadas cierran definitivamente esa inquietud: la posteridad era, seguramente, el único premio al que Saer aspiraba, el único ajeno a la influencia de un *lobby* y el único que depende de un consenso imprevisible de lectores. La posteridad que estas jornadas certifican es la garantía de que esa obra seguirá siendo leída y estudiada a lo largo del tiempo. No sabemos si será la absoluta “eternidad” mallarmeana, pero al menos, sí, un importante espacio de nuestra contemporaneidad.

Por eso considero que es el momento de volver sobre un asunto central para pensar el conjunto de los libros de Saer como una obra, dado que la idea de *obra* es consustancial al modo en que Saer pensaba su producción y la de los autores que le interesaban. La obra como un sistema (uso este término en un sentido laxo, no como algo cerrado y ordenado, sino como el resultado de una cierta tensión entre proyecto y concepto, entre sensibilidad y

realización) en relación al cual cada elemento adquiere un valor adicional. Un sistema cercano a lo que Julio Premat y María Teresa Gramuglio denominan “proyecto”,<sup>1</sup> en todo caso, como proyecto *a posteriori*, como algo que muestra su lógica cuando la obra ya está cerrada. Me refiero a la forma en que Saer complica y reorganiza el mapa de los géneros literarios, y a la posibilidad de leer esa obra trazando la función y el sentido que le otorga a cada uno de ellos. Saer los exploró extensamente: novela, cuento, ensayo, poesía, artículos; hasta inventó alguno, como el “tratado imaginario” y también especuló con la idea de escribir una novela en verso. Incluso dejó suficiente material como para que se publicaran cuatro volúmenes de papeles póstumos, otro género que no parece encajar dentro de ninguno de los anteriores, aunque se desprende de ellos y a la vez los envuelve a todos: esos fragmentos funcionan, si se me permite la expresión, como prehistoria y como posthistoria de todos sus libros: como una línea que une el origen y la posteridad. Uno de esos volúmenes póstumos contiene apuntes de poemas; en varios de ellos habla Pichón Garay, como si el verso formara parte del laboratorio narrativo. Por otra parte, su novela más extensa es precisamente la que dejó inconclusa; sus poemas se reúnen bajo un único título varias veces reeditado, *El arte de narrar*. El último libro que Saer dejó listo para la edición fue una recopilación de artículos en prensa, cuyo título, *Trabajos*, parece dar a entender que formaron parte de su *modus vivendi*. El carácter previsible de la forma parecía sublevarlo incluso en la cronología, como sucede con sus *Cuentos completos*, ordenados del más reciente al más antiguo.

La complejidad de este sistema tiene que ver, en parte, con cierta incomodidad que Saer parece haber experimentado respecto de la novela como género; no tanto, se diría, frente a la composición de novelas como frente a su estatuto histórico y teórico. ¿Por qué el autor de uno de los ciclos de novelas más completo, sostenido y coherente de las últimas décadas argumentaba, en uno de sus ensayos, que la novela es un género que, en el siglo XX, solo se puede practicar absteniéndose de practicarlo? El ensayo se titula “Borges novelista” y se cierra con este razonamiento: “si Borges no ha escrito novelas, es porque piensa, y toda su obra lo demuestra, que la única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista, consiste en no escribir novelas”.<sup>2</sup> ¿Se trata de una idea mística de los géneros literarios, de una *boutade* de inspiración blanchotiana? No parece: lo que sostiene Saer es que la novela cumplió ya su ciclo histórico:

¿Cuándo comienza la novela? Y, sobre todo, ¿cuándo termina? Sin querer ser un maniático de las fechas podría decir que, *grosso modo*, la novela empieza a comienzos del siglo XVII y termina hacia fines del siglo XIX, es decir que comenzaría con *Don Quijote* y terminaría con *Bouvard y Pécuchet*.

Entonces, ¿a qué género pertenecen las obras mayores de Saer? En el mismo ensayo, parece insinuar que se trata de “narraciones”. A partir de la división propuesta por Walter Benjamin entre el novelista y el narrador, Saer toma partido por la segunda de estas figuras: “Para Benjamin, el narrador es el que viaja y el novelista es el sedentario”, oposición que Saer lee “como metáfora” para sostener que el narrador es “el que explora”, en tanto que el novelista es el que persiste “en formas que están ya vacías y que no tienen ningún sentido”,<sup>3</sup> y permanece “en un lugar histórico que ya no tiene ningún dominio sobre lo real”. María Teresa Gramuglio demostró que, desde la primera mención que hace de ese ensayo, Saer malinterpreta e incluso invierte la dicotomía de Benjamin:

En un reportaje poco conocido de 1976, Saer declaraba su aspiración de escribir “narraciones que no sean novelas” (...) Sin embargo, la posición de Saer es exactamente opuesta a la de Benjamin: para este la narración vehiculiza una plenitud irrecuperable que ya no sería posible alcanzar en el mundo moderno por la erosión de la experiencia, mientras que la novela sería el género que, ligado al periodismo y a otras escrituras del presente, habría venido a suplantarla. Saer, en cambio, más próximo en este punto, T.A. Adorno de “La posición del narrador en la novela contemporánea”, considera la novela como un género fechado, asociado del ascenso de la burguesía...<sup>4</sup>

En “Borges novelista”, fechado originalmente en 1981 y recogido más tarde en *El concepto de ficción* (1997), se mantiene el malentendido en la oposición entre novelista y narrador, seguramente porque a Saer le interesaba señalar su propio espacio en una forma de ficción postnovelística y apropiarse del término “narración” como forma de acotarla.

Veinte años más tarde de aquella reflexión sobre el final de la novela, en un artículo publicado en *El País* (Madrid, 16 de febrero de 2002; recogido en *Trabajos*), pone en juego otra oposición, ahora entre artista de vanguardia y artista posmoderno, que complementa la división entre novelista y narrador:

En su chirle relativismo [de los posmodernos], los contrarios, si no siempre se reconcilian, existen en un plano de igualdad, de tal manera que, en su opinión, Isabel Allende y Juan Carlos Onetti por ejemplo, son igualmente novelistas y dentro de la lógica democratista que hace del público la instancia decisiva del proceso creador, la supremacía le corresponde al más votado, o sea [...] al más vendido.<sup>5</sup>

Y un poco más abajo: “En el posmodernismo, el artista deja de ser el artesano en que lo había transformado la era industrial para volverse una especie de pequeño empresario”. De este modo, propone un quiasmo en el que la manifestación más reciente —el escritor posmoderno— se identifica con el género más antiguo, la novela; mientras la figura que parece haber caído en desuso —el artista de vanguardia— se corresponde con el que sería el

género propio del siglo XX, la narración. No es difícil darse cuenta de que Saer se identifica con el artista de vanguardia, no solo por los elocuentes denuestos que dedica a los posmodernos sino porque cuando menciona a Onetti, escritor de cuya admiración dio testimonio en diversas ocasiones, podemos considerar, con bastante certeza, que pensaba, a la vez, en sí mismo. Entonces, la oposición posmoderno/vanguardista puede leerse reemplazando a Onetti por Saer; de modo que, dentro de una misma generación (el mayor éxito de Allende, *La casa de los espíritus*, se publica con pocos meses de diferencia respecto de *El entenado*), quedan definidos ambos bandos.

El cuadro que se dibuja de este modo exige algunas matizaciones. La más importante es la que toca a la sujeción histórica (o no) de esas categorías: en la argumentación de Saer, la novela es un género fechado, que surge, se desarrolla y muere a lo largo de tres siglos, desde principios del XVII hasta finales del XIX; Saer es taxativo en esto: “Ni antes ni después hay novela”. En cambio, la vanguardia no aparece acotada en la historia moderna sino como la momentánea y sucesiva materialización de una actitud. Así, después de describir el modo en que el estalinismo aplastó la “brillante eclosión” de la vanguardia rusa, los nazis condenaron por “degenerado” lo más avanzado del arte de entreguerras y el macartismo convirtió a Hollywood en un aparato de propaganda anticomunista, Saer sentencia: “Esos actos de terrorismo disfrazados de teorías estéticas también eran *posmodernos*; llegaban para combatir todo lo nuevo en el arte y en el pensamiento...”.<sup>6</sup>

¿Por qué un escritor que había publicado una quincena de libros y que disfrutaba ya de un sólido reconocimiento, se siente en la obligación de hacer, en uno de los suplementos literarios más leídos del ámbito de la lengua castellana, esta reivindicación del artista de vanguardia como figura de la resistencia estética frente a la ola igualitaria de la mediocridad? Esa indignación contra el escritor posmoderno recuerda, en más de un aspecto, la bilis que descargó Baudelaire contra el “progreso” a raíz de la exposición universal de 1855:

Ese farol oscuro, invención del filosofismo actual (...) Esta idea grotesca, que ha florecido en el podrido terreno de la fatuidad moderna, ha desembarazado a todos de su deber, ha descargado a todas las almas de su responsabilidad y liberado a la voluntad de todos los vínculos que le imponía el amor a lo bello.<sup>7</sup>

Así, a principios del siglo XXI se repetía una situación homóloga a la que dio lugar, en la segunda mitad del XIX, al surgimiento del simbolismo: el rechazo del igualitarismo que rebaja las categorías para ponerlas en circulación como mercancía, favoreciendo a la

vez el embrutecimiento y la docilidad del público, y la concepción de la literatura como una rama más de la industria del entretenimiento y el ocio.

La horizontalización del progreso es homóloga a la mercantilización de todos los ítems. Para Saer, en definitiva, los escritores podían dividirse con nitidez en dos grandes grupos: aquellos que se sienten cómodos en el lugar que el mercado les otorga y aquellos que intentan ser siempre *inadecuados*. O bien aquellos que consideran lógico que la literatura se vuelva una forma más de la mercancía, que se avienen a la idea de la literatura como distracción inocua y aceptan gustosos los premios, las primas y las luces editoriales; frente a los que, considerando que la literatura es una forma del arte, creen que debe estar siempre en fuga respecto de lo que se espera de ella, que siempre debe estar en una situación virtualmente inquietante, para el lector particular y la sociedad en general. En el segundo volumen de los *Papeles de trabajo* leemos, por ejemplo, referido a alguien innominado pero que podría llevar muchos nombres a la vez: “Quería ser escritor, y solo llegó a ser millonario”.<sup>8</sup> Imposible no recordar un verso de César Vallejo, también publicado póstumo: “La cantidad enorme de dinero que cuesta ser pobre”.<sup>9</sup>

Es posible, entonces, que la compleja lógica de Saer respecto de los géneros literarios parta de esta situación: a pesar de que la poesía no parece ocupar en su obra sino un pequeño espacio —y es por eso, quizás, dicho sea de paso, que está todavía por leer—, se pensó desde una tensa relación entre centralidad estética y periferia comercial que corresponde, en la modernidad, al poeta; es decir, no tanto en relación con el género predominante en sus libros sino respecto de su posición como artista. En otro de los ensayos reunidos en *El concepto de ficción*, “La cuestión de la prosa”, leemos que “la poesía moderna se ha liberado sacrificando a casi todos sus lectores (según los que juzgan la pertinencia de un texto por la superioridad numérica de sus compradores) a esa servidumbre ideológica [la funcionalidad]”.<sup>10</sup> En tanto que “la narración arrastra todavía el lastre que supone la confusión de géneros, es decir la atribución del pragmatismo de la prosa, de gran actividad para los productos de consumo, a la actividad narrativa en su conjunto”. De allí que, “de todas las artes, la novela es en la actualidad la más atrasada”. El modo de escapar de ese atraso y pasar a la vanguardia es la incorporación del poema en prosa, el género característico de la modernidad lírica, de Baudelaire en adelante. Podríamos aproximarnos, entonces, a una fórmula: novela x poema en prosa = narración. No resuelve el sistema Saer pero es, acaso, una aproximación a la compleja relación entre modernidad (histórica) y vanguardismo (como actitud) que parece sustentar la poética y la lógica de su obra. Una

lógica *a posteriori*, del lado del lector y de los que provisoriamente denominamos la posthitoria de ese sistema: del lado de la posteridad.

---

<sup>1</sup> Véase “Saer: un escritor del lugar”, en Julio Premat, *Héroes sin atributos*, Buenos Aires, FCE, 2009; y “Una apuesta literaria. Idea de la narración e imagen de escritor (2011)”, en María Teresa Gramuglio, *El lugar de Saer*, Rosario, EMR, 2017.

<sup>2</sup> Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 281.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>4</sup> María Teresa Gramuglio, *El lugar de Saer. Sobre una poética de la narración (1969-2014)*, Rosario, EMR, 2017, p. 85.

<sup>5</sup> Juan José Saer, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>7</sup> Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 203.

<sup>8</sup> Juan José Saer, *Papeles de trabajo II; borradores inéditos*, (Julio Premat, ed.) Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p. 228.

<sup>9</sup> César Vallejo, *Obra poética*, Madrid, ALCA XX, 1996, 353.

<sup>10</sup> Juan José Saer, *El concepto de ficción*, op. cit., p. 61.