EL ESPACIO INTERTEXTUAL EN LA NARRATIVA DE JUAN JOSE SAER: INSTANCIA PRODUCTIVA, REFERENTE Y CAMPO DE TEORIZACION DE LA ESCRITURA

POR

MIRTA E. STERN

Universidad del Salvador, Buenos Aires

La escritura de Juan José Saer¹ —una de las más ricas y densas de las últimas promociones— se ha venido desarrollando en una zona de

¹ Nacido en Serondino, provincia de Santa Fe, en 1937, inicia allí su actividad literaria, vinculándose intelectualmente tanto con el Club Universitario como con la generación de escritores que nuclea el Grupo Adverbio —entre cuyos miembros hay fervientes lectores de Rilke, Ungaretti y la narrativa norteamericana—. Conoce también por entonces al poeta J. L. Ortiz, cuya amistad frecuentará; y una breve estadía en Rosario lo acerca a su vez a nombres como el de Adolfo Prieto. En 1962 ingresa como profesor en el Instituto de Cinematografía, y en 1968 la obtención de una beca oficial determina su traslado a Francia, país donde reside y produce hasta el presente. Hasta la fecha es posible distinguir, dentro de su producción, dos ciclos bastante diferenciados. El primero estaría representado por dos colecciones de cuentos: *En la zona* (Santa Fe: Ed. Castellví, 1960) y *Palo y hueco* (Camarda-Junior Editores, 1965), y por sus dos primeras novelas: *Responso* (Buenos Aires: Ed. Jorge Alvarez, 1964) y *La vuelta completa* (Rosario: Biblioteca Popular C. C. Vigil, 1966), textos de un corte realista más tradicional, en los que se inflexiona una clara huella borgeana. A partir de 1967, con la publicación de su tercer volumen de cuentos, *Unidad de lugar* (Buenos Aires: Ed. Galerna), la escritura de Saer aparece cada vez más comprometida en un permanente ensayo de reflexión sobre su propio instrumento y sobre el sentido mismo del acto narrativo. Este gesto reflexivo y autodescriptivo se va intensificando progresivamente, hasta culminar alineando sus últimos textos dentro de un hiperrealismo que participa, considerablemente, de las técnicas de la narración objetivista. Pertenecen a este segundo bloque: *Cicatrices*, novela (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1969); *El limonero real*, novela (Barcelona: Planeta, 1974), relato de ambiente campesino y texto medular de la producción de Saer; los cuentos y argumentos reunidos en *La mayor* (Barcelona: Planeta, 1976), y *Nadie nada nunca*, novela (México: Ed. Siglo XXI, 1980). Paralelamente, y agrupados bajo el paradójico título de *El arte de narrar* (Fundarte, Cuadernos de Difusión núm. 15, Imprenta Municipal de Caracas, Venezuela, 1977), Saer ha publicado una serie de poemas escritos entre 1960 y 1975.

silencio, con las características de un trabajo riguroso y sistemático, que hace del relato y de sus condiciones de producción uno de sus temas centrales. En términos generales, la crítica ha vinculado la obra inicial de Saer con las líneas realistas inauguradas en la literatura argentina a partir de 1955², aunque reconociendo en él preocupaciones formales mayores que en otros escritores que también inician su producción durante esta etapa. No obstante, el pasaje directo que efectúa el narrador desde el grupo de referencia provincial —directamente vinculado, con excepciones como la de Borges o J. L. Ortiz, a ciertas líneas de la narrativa europea y norteamericana— a Francia, pasaje cumplido con absoluta prescindencia de la mediación sociocultural de Buenos Aires, así como el cuidadoso deslinde que va exigiendo progresivamente su obra entre la imagen fragmentaria de la realidad que ofrecen los textos y la imagen fragmentaria de sí misma que va reflejando la escritura, obligan a replantear la ubicación de Saer dentro de la reorganización del espacio narrativo que se viene perfilando en los últimos años.

En este sentido, si por un lado se destacan, dentro de su producción, tanto la fidelidad a una temática local, que se bifurca en dos líneas ya definitivamente perfiladas en sus relatos iniciales: la campesina y la urbana —recortadas siempre sobre el escenario fijo de la ciudad de Santa Fe y el litoral aldeaño—, como la persistencia de cierto núcleo productor básico de su escritura, que incluye toda una galería de personajes y de situaciones que reaparecen, con un gesto recurrente, a lo largo de todos los textos; por el otro, la obra de Saer narra su propia historia, su «hacerse», a través de textos cada vez más reconcentrados en su propio suceder lingüístico y discursivo, y donde la progresiva reducción de la anécdota va enunciando una firme voluntad de ruptura con todo efecto meramente representativo, en favor de una creciente reflexión sobre el acto de escritura en sí mismo. Por consiguiente, si lo local emerge en los textos de Saer, o contribuye a definirlos, sólo lo hace temáticamente, como inscripción geográfica de un universo narrativo intensamente preocupado por asentar sus propias condiciones de universalidad cultural. Condiciones que conectan directamente su escritura con un referente literario externo y cosmopolita, presente en todos sus relatos. La ficción se constituye, por tanto, dentro del espacio definido por este cruce de una temática masivamente ligada a una realidad nacional o local, y orien-

² Para Adolfo Prieto, por ejemplo, estos relatos iniciales quedan integrados a una literatura que refleja el proceso vivido en el país durante el peronismo, y cuyas posibilidades de supervivencia parecen depender de su condición de «documento de época o testimonio de conductas individuales». Véase *Literatura y subdesarrollo* (Rosario: Ed. Biblioteca, 1968).

tada a su representación, y un sistema de representación en virtud del cual esa realidad requiere, para enunciarse, el marco referencial que proporcionan otras literaturas, básicamente la europea y la norteamericana.

La peculiar densidad que adquiere, de este modo, el sistema narrativo de Saer surge, en principio, de la descripción permanente que ofrecen los textos de sus propios mecanismos constructivos y de la reflexión sostenida que ejecuta la escritura sobre su propio instrumento. Y esta reflexión importa, sobre todo, porque funda un espacio teórico, en el que quedan simultáneamente enunciadas una teoría de lo imaginario y de la literatura y una definición de la autoinserción del autor dentro de la narrativa nacional³. En este sentido, la escritura de Saer se construye —y confiesa su intención de hacerlo— como un ejercicio de reflexión permanente sobre la literatura, de tal modo que el discurso de esta última —vehiculizado siempre por un claro intertexto— se convierte, en el interior de la obra, en un objeto central de representación, que comparte su campo referencial con el que provee la realidad inmediata. Dentro de este marco, cada relato funciona como un metalenguaje que inscribe, en el lenguaje primero de su ficción, una digresión refleja sobre su propio discurso, presentándolo siempre en relación dialógica con otros discursos de la literatura. Para ello, cada narración privilegia una determinada matriz intertextual —Pavese o Borges, en varios de los textos iniciales; Joyce, con una presencia definida en *Unidad de lugar*; Salinger, Wilde, la novela policial, etc., en *Cicatrices*; Proust en «La mayor», etc.—, y la somete a procesos de transformación que van desde la estilización o la parodia hasta una escritura que se autorrepresenta como acto de lectura, o como práctica de un aprendizaje en el que se inscriben las más secretas devociones⁴. La peculiar relación de sentido que produce, en cada caso, esta articulación interdiscursiva, instituye un

³ En varios de los textos iniciales, estas definiciones y alineamientos son objeto de una formulación explícita. A esta categoría pertenece, por ejemplo, la preceptiva de la novela que denuncia el escritor Carlos Tomatis en *La vuelta completa* (pp. 179-184), donde se censuran y se excluyen desde los cuentos criollos a *La Prensa* hasta otras formas frecuentes como el diario y la memoria, considerados aquí como subgéneros.

⁴ Estos dos últimos aspectos se ponen claramente en evidencia en «Fresco de mano» (*Unidad de lugar*), relato de iniciación en la escritura, centrado además en su representación como acto, donde la presencia del poeta lírico Esteban, así como cierta cita concerniente a un paseo por la playa, configuran algunos de los elementos que denotan una definida lectura y reelaboración de Joyce. El intertexto joyceano —uno de los más frecuentes en Saer— aparece fundamentalmente trabajado tanto en algunos relatos de la colección antes citada como en *El limonero real*.

campo de significaciones específicas, cualifica un registro de lecturas del narrador, y configura una suerte de *corpus* crítico a partir del cual se proyecta toda una descripción «de la literatura» «desde la literatura». Es decir, una lectura crítica de un determinado sector de la realidad literaria, que al revisarla la configura, y que, al hacerlo, inscribe su propia tendencia. En otros términos: estas múltiples representaciones del discurso literario adquieren un estatuto teórico, donde se va explicitando y reinscribiendo tanto la ideología estética del narrador como una reflexión sistemática sobre la tradición textual en la que se inserta. Por esta vía, la literatura confirma en los relatos su doble condición de materia prima y de referente, de elemento que se consume y se transforma, y de elemento que se representa. En resumen, el acto de consumo implícito en la refundición del referente discursivo proyecta un momento preciso del proceso de constitución de la escritura, momento en el que ésta se detiene, tanto para autoinscribirse en una historia literaria como para definir sus propias condiciones de producción.

Este minucioso trabajo intertextual que ejecuta la escritura de Saer no sólo conlleva una reflexión sistemática sobre las técnicas, los significados y la modalidad funcional de los textos elegidos, sino que, al mismo tiempo, también va recorriendo un amplio espectro de problemas constitutivos de toda teoría literaria, entre los que se destaca fundamentalmente el problema de la representación, y, ligado a él, el de las distintas inflexiones que asume el concepto de realismo. Este último aspecto ocupa un lugar central, en la medida en que compromete tanto la ideología estética del narrador y la concepción específica que inflexiona su obra frente a la realidad, como el amplio trabajo que desarrollan los relatos en torno a la oposición «real/imaginario». En este sentido, *Cicatrices* se propone como un texto fundamental, en tanto los cuatro relatos que lo componen, al referir de distinto modo un núcleo narrativo común, organizan, en principio, un primer nivel de formulación del problema. El cuarto narrador, Luis Fiore —un obrero que ha sufrido prisión en el 55—, relata lo sucedido durante un primero de mayo en el que, tras un paseo por las afueras de la ciudad, mata a su mujer, y cierra su exposición anunciando su inminente suicidio. Los otros tres narradores, que son Angel (un joven periodista), Sergio Escalante (ex abogado y jugador apasionado) y Ernesto López Garay (el juez), además de referir sus respectivas historias individuales, recrean distintos aspectos de este eje temático general, en cada una de cuyas reformulaciones queda plasmado un determinado punto de vista social. Desde esta perspectiva, si el discurso de Fiore funciona como una suerte de entidad referencial interior al texto mismo, cada uno de los otros relatos testimonia una

lectura posible de esa «realidad» y ejecuta una atribución de sentido. Este sentido, que inscribe obviamente una definición ideológica, surge de la representación concreta que asume, en cada caso, el referente discursivo común. Pero a su vez, y paralelamente, cada una de estas formas de representación aparece también vinculada o referida a otra u otras más amplias, localizadas en un determinado sector de la literatura, que es el que funciona, precisamente, en cada relato, como su campo intertextual específico. Cada narración organiza, de este modo, un doble sistema referencial: por un lado, el campo de la «realidad»; por el otro, el espacio fundante de otra ficción literaria, especialmente trabajada en cada caso. Así, en el relato de Angel, texto sobre lo imaginario o sobre «el doble» construido, en principio, como una franca recreación de Salinger, la investigación edípico-policial que protagoniza el narrador —el texto se abre prescribiendo un código de lectura psicoanalítico— queda duplicada y refractada por su insistente lectura de *El largo adiós*, de Chandler. En el de Ernesto, en cambio, la inmovilidad y el congelamiento histórico-social del personaje extraen parcialmente sus enunciados de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No obstante, es en el relato de Sergio Escalante donde tanto el problema del realismo —encarado como actitud artística y como procedimiento— como el que concierne a la naturaleza de la realidad representada, hallan uno de sus principales núcleos de autoformulación textual, a través de los ocho ensayos que escribe el protagonista sobre este tema.

En este sentido, el texto articula la relación entre ficción e historia en un doble plano: por un lado, su narrador cuenta una versión de la historia política del país; por el otro, la escritura que en él se produce (los ensayos) define sus propias determinaciones históricas, y se constituye como una lectura de las «ficciones» que introducen en la realidad, tanto el discurso de la literatura y el de la historieta como el del pensamiento filosófico puro que se objetiva en la filosofía. En otros términos: desde su propia ficción narrativa, el relato remite a una historia concreta; pero la escritura que en él se representa reflexiona, a su vez, sobre otras formas de «ficcionalizar» la realidad histórica. Esta doble remisión que ejecuta permanentemente el texto queda además duplicada por la matriz significante común en la que inscriben su origen la HISTORIA y la HISTORIETA.

Los seis ensayos que presenta el narrador al comenzar el relato responden al título general de «Momentos fundamentales del realismo moderno», y cada uno incluye como motivo central una determinada historieta. Si, en el plano de la historia, la reflexión sobre los hechos y el reordenamiento que les impone su enunciación narrativa apuntan a una

mejor comprensión de la realidad, de un modo análogo, en el plano de la escritura, la actividad del narrador se orienta a una elucidación de las formaciones ideológicas que condicionan determinadas representaciones de esa realidad: formaciones que reducen, precisamente, la historia a «historieta», y que asignan un sentido específico a las ficciones que esta última instituye. Por consiguiente, si comprender la historia implica replantear las relaciones entre los hechos que la conforman, a fin de establecer sus indeterminaciones materiales reales, comprender la producción intelectual que se inscribe en esa historia conduce a Sergio, necesariamente, a plantear el problema del «realismo», es decir, de las formas de representación de la realidad que consagra y legitima un determinado momento histórico. De este modo, los ensayos se construyen tomando como materia un determinado campo textual, y haciendo del lenguaje, en tanto producto social, un objeto central de reflexión.

En el plano de los procedimientos, el efecto demitificador que persigue este análisis, producto de la puesta en evidencia de las significaciones que encubre el campo textual analizado, surge de la relación ecuacional que se establece entre los dos hemistiquios que componen cada uno de los títulos, uno de los cuales designa siempre al personaje o al autor de una historieta, mientras el otro remite a un autor, a un texto, o a un determinado campo doctrinario, todos de filiación filosófica o literaria, y definidos por su carácter erudito o por su pertenencia al ámbito de la «alta» cultura. Por esta vía, lo que queda enunciado a través de esta ecuación es una relación homologizante entre dos espacios sociales, mediatizada por la equiparación que se establece entre una de las formas de ficción de mayor difusión popular —en la que quedan expuestos los mecanismos de la literatura para masas— y la literatura artística y consagrada. O, en otros términos, entre dos registros discursivos, cuyos respectivos paradigmas socioculturales representan instancias históricamente coexistentes y enfrentadas. Los dos códigos así conectados demostrarán ser, en cada caso, realizaciones distintas de un mismo postulado ideológico, que nunca es otro que el de la cultura dominante. Por otra parte, la yuxtaposición de ambos segmentos culturales, al erigir a menudo a la historieta como parámetro, provoca tanto una inversión de las categorías taxonómicas habituales como una «degradación» intencional y desmitificadora de los valores que sustenta la historia literaria consagrada.

El primero de los trabajos, *Murciélago y Robin: confusión de sentimientos*, combina el nombre de la pareja de superhombres de la historieta con el título de una novela de Zweig, que el narrador declara haber elegido porque «... resume bastante bien el núcleo del problema». Te-

niendo en cuenta que en *Confusión de sentimientos* se narra la profunda admiración que siente uno de los protagonistas por un maestro de universidad, sentimiento que lleva aparejado el reconocimiento de una imagen omnipotente, y que compromete además una relación afectiva teñida de matices ambiguos, la ironía propuesta por el uso predicativo de este título parece apuntar también al señalamiento coextensivo de la relación 'maestro omnipotente-discípulo mimetizador' que se establece entre Murciélago y Robin, pareja de superhéroes ascéticos que conviven en un espacio subterráneo, y a quienes no se les conocen mujeres⁵.

El segundo ensayo, *El profesor Nietzsche y Clark Kent*, apela, en cambio, a la coincidencia significativa que liga al «superhombre» que propone el filósofo con el difundido personaje de la historieta —«dos célebres personajes homónimos de la imaginación moderna»—, y su valor principal reside en la observación de que «el fundamento ideológico que rigió la elaboración de los dos mitos es el mismo». La conjunción que se establece, en este caso, entre la identidad del sujeto biográfico (primer hemistiquio) y el nombre convencional que encubre la verdadera identidad del personaje (segundo hemistiquio) expone, desde un comienzo, la ambigüedad central de la homonimia. En este sentido, el vínculo ecuacional aquí instaurado convierte al autor de «Zaratustra» en una suerte de personaje de historieta mediante un doble mecanismo: por un lado, adscribiéndole como cualificación profesional una de sus actividades secundarias —la de profesor—, lo cual no sólo parcializa al sujeto histórico real, sino que además encubre la tarea que le asigna su significación más importante; por el otro, apelando a las connotaciones ya típicas de endebles y fragilidad físicas, que asignan a esta cualificación profesoral casi el valor de un epíteto, y en virtud de las cuales cierta ficción ha utilizado frecuentemente este rol como antítesis clásica del «superhombre», respecto del cual funciona como doble identidad o identidad encubridora, o bien como típica identidad real de los creadores de monstruos y otros engendros «poderosos». El profesor Nietzsche se confunde con el producto de su propuesta intelectual, y se convierte en su contraimagen, mimetizando, de este modo, a Clark Kent, quien también, bajo su catadura de periodista tímido y mediocre, oculta al superhombre verdadero que es. El punto que articula la homologización de ambos mitos reside en el concepto de *alter ego* y en los presupuestos de la psicología del desenmascaramiento, orientada a descubrir, tras la frágil máscara humana, a superhombres dotados de notables poderes.

⁵ Véase Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno* (Buenos Aires: Paidós, 1970).

Por esta vía, la superhumanidad nietzscheana, cuyo modelo teórico consagra tanto la voluntad de «dominio» y de «poder» como una moral que se sitúa «más allá del bien y del mal» y por encima de la compasión cristiana, queda homologada al mito máximo de la historieta: al modelo del héroe omnipotente, cuya potencial capacidad de «dominio» acepta subordinarse a los preceptos de la moral cristiana, bajo la forma de una lucha por «el bien público», inspirada en la compasión hacia los «débiles». Las cualidades innatas y extraterrestres de Clark Kent han venido a llenar el vacío dejado por la muerte de los dioses; y su «superhumanidad» se define como la de aquel que, bajo su engañosa apariencia humana, puede ofrecer, con sus poderes superiores, una coartada a la inseguridad afectiva del hombre.

En otro nivel de análisis, la relación entre los dos segmentos culturales que vincula el título, así como el equívoco generado por la ecuación: profesor Nietzsche = reverso de Supermán, actualiza otro aspecto importante, que concierne tanto a la difusión masiva del modelo ideológico del superhombre como a las formas de tratamiento a las que este último se ve regularmente sometido, a partir de su ingreso al campo de la ficción popular. En este sentido, la conversión del autor en personaje operada por el equívoco refleja, sólo que a la inversa, uno de los mecanismos típicos del público popular frente a la literatura, consistente en el descuido del hombre y/o personalidad del autor para concentrarse, únicamente, en la «persona» del protagonista.

El tercer ensayo, *El realismo mágico de Lee Falk*, tiene como objetivo —según el narrador— hallar en el mundo de este autor las pautas estéticas de la novela latinoamericana moderna. El objeto cuestionado en primer plano pertenece ahora a la literatura misma, y se localiza en el llamado «realismo mágico». Pero, en este caso, los juicios valorativos explícitos desaparecen, y el sentido de la impugnación sólo surge de los significados que produce la combinación de elementos que aparecen condensados en el título. En este sentido, ya no se trata de una simple relación ecuacional entre dos términos, que afirman, de este modo, su identidad ideológica ($A = B$), sino de la postulación de un vínculo genético, en virtud del cual se hace derivar cierta pauta estética de un determinado campo de la historieta, apuntando, por esta vía, a una total desjerarquización de la novelística consignada. En el interior del clisé formal que implementa el título, Lee Falk —el guionista de Fantomás (Phantom) y de Mandrake— se propone como el instaurador de un modelo, a partir del cual se definen las características ideológicas de los que no son sino sus sucedáneos dentro de la narrativa latinoamericana, características que permiten cuestionar tanto el contrasentido implícito en la

designación misma de esta corriente como la mitificación que preside el tratamiento de la realidad en las obras que ella produce.

Las pautas y convenciones que rigen el mundo representado por Falk sirven de base a una sostenida parodia de los tópicos recurrentes del realismo mágico. Así, el carácter supraindividual de Fantomás, en quien se encarna el espíritu de una dinastía, la transmisión hereditaria de padres a hijos de la empresa de lucha contra el delito y los abusos, la geografía exótica —en este caso la de Africa— y el marco de las tribus primitivas, permiten recrear —siguiendo un sistema de correspondencias casi unívocas— las predilecciones temáticas de esta corriente, entre las que se destacan el trasfondo exótico del folklore afroamericano, la tradición dinástica de las civilizaciones indígenas, la leyenda, la magia, la superstición y el primitivismo cultural, tópicos todos cuyo tratamiento contribuye a confirmar la condición mágica de la realidad. Por encima de este índice temático común se recorta a su vez la apelación a una ideología connivente entre narrador y lector, que sustenta, en ambos casos, una determinada visión de lo primitivo. Porque si Fantomás representa, en realidad, la superioridad del racionalismo de las culturas occidentales frente al espíritu mágico de las tribus africanas, el realismo mágico, a su manera —es decir, partiendo de la premisa de que el lector participa de esa misma racionalidad, y sometiendo el referente indígena a las condiciones de enunciación que le impone un narrador situado en un plano sociocultural muy diferente—, también instaure una visión, «desde la civilización», del mágico exotismo de las culturas indígenas americanas.

Los tres ensayos siguientes se describen como notas breves o comentarios de un par de páginas, que apuntan a la fijación de un tema, sin detenerse en su desarrollo. El primer título de esta segunda serie es *Flash Gordon* y *H. G. Wells*, fórmula en la que vuelven a aparecer equiparados el nombre de un personaje de historieta —sujeto de la ficción— y el de un autor de novelas, en este caso de ciencia-ficción —sujeto biográfico—. El eje que articula ambos nombres parecería situarse aquí en la combinación de aventura y ciencia y en el tratamiento peculiar que reciben estos tópicos en cada uno de los casos. Tanto en su forma literaria como a través de la que le impone la historieta, la ficción científica estructura sus significaciones en torno a la sensación de amenaza indiscriminada que pesa sobre el mundo y al consecuente clima de terror que ella genera. Pero si en el caso del autor de *La guerra de los mundos* este efecto, resultante del carácter inevitable con que se presentan los peligros que encierra el futuro, se ve además agravado por un profundo escepticismo en los alcances de la ciencia, en el caso del

personaje de Alex Raymond, en cambio, la metáfora bélica se traslada, ya que los mundos en guerra proyectan aquí siempre una precisa localización en la geografía terrestre, de tal modo que los planteamientos científicos se historizan.

Flash Gordon desarrolla sus aventuras en un ámbito teñido de curiosidades científicas, ya que el planeta Mongo, además de sus platillos voladores, ofrece también el espectáculo de una biología inquietante. Pero esta veta naturalista no eclipsa, sin embargo, otros importantes aspectos del planeta, como el carácter feudototalitario de su organización social; y a lo largo de toda la serie, actúa una rigurosa metáfora, que va hilvanando, cuidadosamente, el futuro interplanetario con la Edad Media, y a su vez estas dos instancias con una vegetación y una zoología antediluvianas. De este modo, mientras en las ficciones de Wells el punto de partida lógico y basado en la realidad científica queda dominado por lo arbitrario, a la par que el esquema constructivo se somete a un marcado rigor intelectual, en el mundo exóticamente arbitrario de Flash, que retrotrae la anticipación a modelos sociopolíticos ya superados y a un estadio de la naturaleza sobre el que el hombre no ha comenzado a actuar, el peligro se relaciona, en cambio, con los ribetes ambiguos que le imponen a la ficción tanto la arbitrariedad de los ciclos naturales como las formas anacrónicas de organización social. Por otra parte, la amenaza de lo desconocido se personaliza: en los albores del siglo xxv, el elemento persecutorio se deposita en la presencia obsesiva de los chinos, que se han apoderado de América del Norte, y que en un Mongo ya no tan antediluviano representan la raza dominante.

En el quinto ensayo, *Tarzán de los monos: una teoría del buen salvaje*, vuelve a quedar explicitada la intención crítica fundamental: el título se aplica más a J. J. Rousseau que a Rice Burroughs, dado que «las ideas más ricas sobre la cuestión ya están en Rousseau». Nuevamente los enunciados ideológicos se desprenden de la confrontación ecuacional entre una determinada historia y un modelo teórico, representado aquí por la teoría del iluminista francés. Las fórmulas 'sujeto histórico = sujeto ficticio' o sujeto ficticio = sujeto histórico, implementadas antes para denunciar las relaciones de ocultamiento que se producen entre ambas instancias, quedan ahora reemplazadas por la que sustenta la afirmación: producción intelectual de un determinado sujeto histórico = sujeto ficticio. Por esta vía, el vínculo genético que se postula convierte a Tarzán en una grotesca parodia moderna del «buen salvaje», de ese «buen salvaje» en cuyo falso lenguaje la ideología burguesa expresa, por lo general, su exaltación de la pureza del hombre natural y su acusación de la peligrosidad de la cultura.

Finalmente, el resumen se completa con *La evolución ideológica de Mickey Mouse*, el único título unitario y que alude solamente a la historieta. No obstante, el narrador repone discursivamente el elemento elidido en su formulación, prescribiendo la lectura de esta ficción como un testimonio histórico, como «una expresión sistemática del pensamiento liberal norteamericano».

Los otros dos ensayos que escribe Sergio se presentan en proceso de elaboración durante el relato. El primero de ellos (es decir, el séptimo) está dedicado a Sivana, cuya ficción, según el narrador, encarna «el ansia de poder disimulado detrás del cuento de la ciencia pura». Esta vez la historieta sirve de soporte para introducir el ya clásico cuestionamiento de las relaciones entre ciencia e ideología, que se extiende, a su vez, tanto a la consideración de la función ideológica del lenguaje como a la de su condición de espacio social privilegiado para el ejercicio del poder. En función de este planteo, el análisis opera sobre la base ecuacional que le proporcionan las distintas inflexiones de un determinado arquetipo de la ficción (Supermán = Sivana = Marvel...), sólo que con el objeto, precisamente inverso, de restringir esta generalización y desnudar sus diferencias. Ante la afirmación de su interlocutor ocasional, según la cual el capitán Marvel representa, frente a Sivana, un personaje secundario, cuyas posibilidades han sido previamente agotadas por Supermán, Sergio responde describiendo el peligroso desplazamiento de la metáfora del poder que se ha operado en Marvel. De tal modo que, aunque comparta con Supermán la capacidad de transformación que lo convierte de simple mortal en superser, Marvel lo supera en sus alcances, en la medida en que obtiene su poder de la «palabra», más precisamente —y apelando a un recurso tradicional en el cuento fantástico popular— de la pronunciación de la palabra mágica: «Shazam». Si los caracteres sobrehumanos de Supermán derivan de factores tales como su origen interplanetario, elemento que fija un mínimo de distancia en la propuesta identificatoria, en el caso de Marvel, en cambio, lo inverosímil se atenúa, la distancia se acorta y se intensifica la ilusión realista. Desde este punto de vista, Marvel representa «la apoteosis del poder de la palabra», del signo ideológico por excelencia, porque en él, los elementos mágicos inscritos en el mito de origen del superhombre se han desplazado al ámbito verbal concreto, es decir, a un objeto socialmente compartido, del que todos participan, y que todos creen «poseer» en igual medida. No obstante, dicho desplazamiento permite a su vez corroborar el carácter ilusoriamente igualitario de esta posesión y definir en su interior la diferencia. Una diferencia de apariencia natural, o que se presenta como naturalmente dada, vehiculizada por un término que, aun-

que arbitrario, en tanto poderoso es verdadero, y en tanto verdadero, principio fundante de un sentido que modela todos los demás sentidos, todas las posibilidades de significación de la palabra.

El octavo ensayo, *Chic Young, un héroe de nuestro tiempo*, vuelve a postular una relación ecuacional entre dos sintagmas, cuya predicación ideológica surge de la relación metonímica que establecen sus respectivos paradigmas semánticos. Chic Young, el creador de Blondie, se presenta, en la tesis de Sergio, como una suerte de expositor sistemático de la ideología pequeñoburguesa, respecto de la cual su tira funciona como modelo («Mi tesis era que, teniendo en cuenta las observaciones que Young había hecho acerca de la vida cotidiana de la clase media, otro en su lugar ya se había suicidado, o elegido el camino más fácil: la tragedia», p. 166). La moderna epicidad que le atribuye el clisé del título aludiría, irónicamente, según este primer sentido manifiesto, a las virtudes que resume la empresa intelectual de Young. Pero el juego sinecdótico habitual vuelve a proyectar, por detrás del autor, al personaje, y por detrás del epíteto épico, a la obra. De este modo, el modelo del empleado reprimido que encarna Dagwood, sumiso e incapaz de reaccionar tanto frente a la tiranía de su jefe como frente a la de su mujer, y que, desde su «épica» mediocridad, no hace más que preservar la glorificación del mundo de sus patrones, halla su término aposicional y cualificativo en el título de una novela de Vasco Pratolini, en la que el autor esboza una de sus habituales pinturas del fascismo⁶, y que se inserta, a su vez, dentro de una tradición novelística insistentemente orientada a la presentación crítica de una moral burguesa decadente. El adolescente fascista que Pratolini propone como «héroe» puede leerse, desde este punto de vista, como una variante contextual o como una realización diferente y más avanzada del mismo núcleo seminal que se inscribe en la historieta. Presa de sus fantasías de superhombre, y depositario de una cínica violencia que transfiere del plano político al moral, Sandrino define el límite de sus posibilidades de acción a través del asesinato final de su amante, como una suerte de Dagwood puesto a actuar en el contexto histórico pertinente.

En tanto el núcleo semántico y su aposición cualificativa representan variantes formales, que remiten al mismo referente, y en tanto la predicación que introduce el segundo término consigna los principales atributos identificatorios del primero, la relación ecuacional que propone el título en este caso no hace sino afirmar una identidad entre la ideo-

⁶ Vasco Pratolini, *Un eroe del nostro tempo* (Milán: Bompiani, 1949). Versión castellana: *Un héroe de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Losada, 1954).

logía pequeñoburguesa y la ideología fascista, presentando a la primera como una forma solapada y reprimida en su aspecto práctico respecto de la segunda. Afirmar que lo único que puede hacer un héroe de nuestro tiempo es matar a su mujer equivale a afirmar que en cada Dagwood instalado en un orden de aparente cohesión hay potencialmente un Sandrino.

La producción ensayística de Sergio se constituye, por tanto, como una lectura de otra(s) escritura(s); y, a su vez, la única lectura a la que se somete es a la ejercida por otro escritor —función representada aquí, como en la mayoría de los textos, por el personaje recurrente de Carlos Tomatis—. Dentro de este sistema cerrado de espejos, donde el circuito entre producción y consumo es siempre interior a la literatura, también el segundo eje fundamental que organiza la vida del narrador —su pasión por el juego— proyecta su propia imagen en un referente intertextual, en relación con el cual se define. Dicho referente, que ingresa como la única lectura de orden «literario» que se consigna en el transcurso de la narración, no es otro que *El jugador*, de Dostoievsky, del que Sergio recibe un ejemplar en prisión, especialmente enviado por su abogado, y frente al cual ambos personajes establecen un doble sistema de relaciones. Por un lado, en tanto lectores del mismo, explicitan, a través de esta función, dos códigos de lectura distintos; por el otro, desde el punto de vista de la ficción temática, constituyen, en sí mismos, una versión recreada de algunos aspectos de los personajes de *El jugador*. En este sentido, el discurso central que le dirige a Sergio su abogado no sólo evoca el parlamento final de Mr. Astley⁷, sino que además lo convierte en un espejo descriptivo de las impugnaciones que permanecen tácitas en los enunciados del personaje. Aquello que se elide en el discurso de este último cede su lugar de enunciación a la literatura. Desde esta perspectiva, el intertexto no sólo aparece «leído» o «referido», sino que también actúa como cita, que otorga a la relación interdiscursiva una función sustitutiva o completiva respecto de los enunciados del relato.

Esta doble articulación del intertexto —como instancia referencial y como mediatizador discursivo de las relaciones entre el texto y la realidad— presenta múltiples inflexiones en los relatos de Saer. Y estas inflexiones se conectan tanto con la diversidad de procedimientos implementados como con el modo particular en que se organiza, en cada caso, el juego entre representación y antirrepresentación. La realidad que insutura cada ficción «declara» siempre, de algún modo, que sólo puede

⁷ F. Dostoievsky, *El jugador* (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), pp. 138-139.

ser evaluada dentro del orden material que conforman las demás ficciones: orden esencialmente verbal, donde el discurso de la literatura refleja siempre a la literatura.

Desde el punto de vista estricto de los procedimientos, el intertexto ingresa, por lo general, a través de la condensación de una serie de datos provenientes de la obra de un determinado autor, con otros que conciernen a su biografía, y cuyo entramado a su vez va entretejiendo diversas relaciones con las significaciones primarias de los relatos. Un ejemplo bastante claro lo proporciona la «Biografía de Higinio Gómez» (*La mayor*), donde, por un lado, con el suicidio final del protagonista en la habitación de un hotel, se completa una sutil reconstrucción de la biografía de Pavese; mientras, por el otro, esta misma remisión, que otorga al nombre de Higinio casi el valor de un seudónimo⁸, sirve para recrear, indirectamente, una variante nacional de cierto tipo de escritor, así como el sistema de relaciones sociales y literarias que lo definen —la lección del padre, que le enseña a montar «para que se haga hombre»; el viaje a Europa, rito de iniciación obligatorio; el bautismo intelectual, consumado en Francia, a través de las discusiones con «Breton y los tipos de su gavilla» o de «las clases de Paul Valéry en el College de France», etcétera⁹.

Una ligera variante de este mecanismo de imbricación de datos biográficos y textuales la proporciona, en *Cicatrices*, el relato de Ernesto López Garay, donde se trabaja como referente la producción de Oscar Wilde, a la traducción de una de cuyas novelas se presenta abocado el narrador. La relación con el intertexto se organiza, en este caso, sobre la base de una serie de desdoblamientos y duplicaciones complementarias, cuya matriz formal se establece sobre el modelo de la traducción. En este sentido, Ernesto no sólo duplica literalmente (traduce, reescribe) la ficción que encierra *El retrato de Dorian Gray*, al mismo tiempo que repite (nacionaliza) su nombre, en base al juego paronomástico Garay/Gray, sino que también traduce (traslada, reproduce) los significados sociales que instauro el esteticismo de Wilde, en el plano histórico de sus propias acciones —duplicación semántico-ideológica que se localiza tanto

⁸ Esta recreación casi directa de la figura del escritor italiano vuelve a presentarse en *El arte de narrar*, bajo la forma de un extenso poema narrativo («El fin de Higinio Gómez»), concentrado en una cuidadosa transposición de los elementos centrales de la teoría mítica de Pavese, sobre cuya base el texto elabora sus propias metáforas.

⁹ La alusión a *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, confirma, otra vez aquí, la bifocalidad que preside siempre la lectura del intertexto, o el doble campo literario en el que se sitúa simultáneamente su objeto.

en la reafirmación del congelamiento temporal que preside su vida como en la búsqueda de una indemnidad que, en su caso, no es otra que la de su preservación como clase—. La complementariedad que así inscribe la relación entre texto e intertexto aparece sobre todo sustentada por la sutil articulación lineal de varios fragmentos de *El retrato...*, que ingresan como citas, y que van estableciendo una peculiar relación de contigüidad significativa con los distintos episodios de la secuencia narrada. Ernesto «traduce» la novela de Wilde (eje metafórico); pero ésta, a su turno, va proporcionando al relato no sólo una imagen especular, sino también una interpretación teórica de sus principales situaciones narrativas. La organización metonímica que así intervincula ambos textos les adscribe, a cada paso, una función de exégesis recíproca.

En varios de los relatos de Saer, esta presencia coextensiva de otra ficción se postula, directamente, como condición de posibilidad del texto y como motivación del acto de escritura que en él se representa. Esto es lo que se plantea en casos como el de «La mayor», donde se va ejecutando una prolija y manifiesta negación del memorialismo proustiano y de la posición del narrador omnisciente. Por ello, es esa conciencia que el escritor francés describió instalada en el acto puro de recordar lo que la narración comienza declarando ya sin vigencia. Y para hacerlo, elige como cita uno de los momentos más significativos de *En busca del tiempo perdido*, el pasaje en el que la magdalena humedecida en el té sirve de vehículo para la actualización del pasado¹⁰.

Esta doble articulación del elemento que se inscribe en el espacio imaginario del texto —como instancia referencial inmediata y como remisión a un determinado campo literario— proporciona un esquema condensador de todo el trabajo que opera en la escritura de Saer, en la medida en que, en el interior de esta última, la representación de las relaciones y contradicciones que conforman la realidad histórico-social referida por los relatos nunca anula ni se sitúa por encima de la representación de las relaciones y contradicciones que afectan al narrador en la praxis concreta de su escritura. Por el contrario, esta praxis se obje-

¹⁰ El texto se abre afirmando: «Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años (...). Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada» (p. 11).

tiva permanentemente en los textos, anteponiendo al gesto referencial de cada relato los signos mediatizadores de su historicidad discursiva. La ambigüedad resultante de esta intersección destaca intencionalmente, a cada paso, una aparente disolución del vínculo referencial que conlleva la ficción, y se plantea como clave para la comprensión del juego entre representación y antirrepresentación que se establece en los textos. Este mecanismo se acentúa especialmente en *Nadie nada nunca*, fórmula cuya ambivalencia sustenta una doble lectura. Por un lado, secuencia formada por tres negaciones yuxtapuestas que remiten a categorías específicas —la del sujeto, la del objeto y la de la instancia temporal—, sobre cuya base se organizan las acciones del relato clásico, y que aquí parecen postular, a través de su negación, el carácter no representativo de la ficción que encabezan. Por el otro, frase verbal enunciativa, en la que la negación ejercida por el significante «nada(r)» implica, directamente, una negación de la realidad afirmada por el relato, en la medida en que en él «alguien» (o muchos) «nada» «en algún momento». El título juega a negar la representatividad del texto, y por esta vía funda su primer juicio afirmativo, consistente en erigir la negación en el principal sistema productor de las afirmaciones textuales¹¹. Pero, paralelamente, este juego disolutivo con la «nada»¹², puesto al servicio de un cuestionamiento de la realidad como correlato referencial del discurso, también se conecta estrechamente con el claro intertexto flaubertiano que atraviesa toda la narración. En este sentido, y por encima de las evidentes remisiones a *Bouvard y Pécuchet*, se recortan, por un lado, un trabajo obsesivo sobre el estilo, que evoca el vértigo de la corrección flaubertiana, y su consecuente reversión de ciertos efectos poéticos sobre

¹¹ En *La mayor*, por su parte, esta operación, es decir, la doble negación que genera las afirmaciones textuales, se presenta directamente enunciada y explicitada como tal: «... al recuerdo que ha venido subiendo, por decir así, desde lo negro, y que titila, patente, en el centro del abismo, como si estuviese diciendo, o como si estuviese, más bien, tratando de decir, que hay algo, de donde sacar, como quien dice, la prueba contraria, LA NEGACION DE LA NEGACION de que haya habido, en algún momento, mediodía, invierno...» (p. 45; el subrayado es nuestro).

¹² La homonimia que instaura la pareja NADA/NADA(r) —soporte de una identificación entre la supresión del mundo externo y la inmersión de un medio líquido— aparece ya en *El limonero real*, en este caso al servicio de una proyección psicoanalítica de las instancias del proceso creador. El intenso trabajo polisémico que preside la escritura de Saer encabalga aquí el espacio donde se «nada» con la «nada» como espacio simbólico de la génesis textual. Y para ello, enlaza, en el epicentro mismo de la novela, la puesta en escena de una progresiva disolución del discurso del narrador, es decir, la representación de una regresión discursiva a la «nada», a partir de la cual otro sujeto asumirá la enunciación, con la inmersión de ese mismo sujeto en el río, donde habitualmente «nada».

la prosa narrativa; y por el otro, enunciada en la disolución semántica que inscribe el título de la novela, esa meta de su escritura que el novelista francés definió como «un libro sobre nada, un libro sin relación con el exterior que se sostendría por la fuerza interior de su estilo... un libro que no tuviera casi asunto, o al menos en el que el asunto fuera casi invisible, si eso se puede» (carta a Luisa Colet, 16-VII-1852). Junto a estos planteos, y junto a la precisa evocación que hace el texto de la parodia flaubertiana de la falacia de la lectura, se perfila, como un segundo eje intertextual básico, «La filosofía del tocador», de Sade, espacio donde quedan enunciados el placer y la violencia como temas centrales de la novela y a través del cual se mediatiza y se prescribe una lectura de la violencia local.

En tanto trabajo reflexivo, reescribir continuamente, como cita, otro discurso literario, implica reinscribir la distancia que separa los presupuestos implícitos en su conformación de lo real, de la realidad misma; y, al mismo tiempo, destacar la articulación que se plantea entre su espesor ideológico particular y el del discurso que lo cita. Por esta vía, la escritura de Saer manifiesta uno de sus presupuestos fundamentales: el de comportar siempre un determinado modo de significar la literatura, que condiciona, genera o mediatiza su modo de significar la realidad.