

UNIVERSIDAD DE SONORA  
DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

**Consideraciones sobre la autorreferencialidad en *Glosa* de Juan José Saer**

TESIS

para obtener el grado de

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

Tania Paulina Mireles Amador

DIRECTORA DE TESIS:

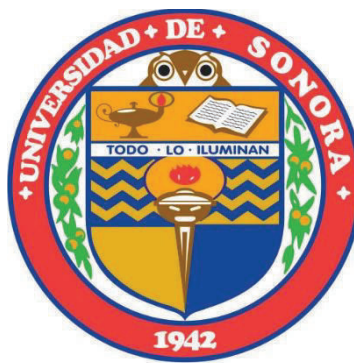
Dra. María Rita Plancarte Martínez

Hermosillo, Sonora

Junio de 2017

# Universidad de Sonora

Repositorio Institucional UNISON



**"El saber de mis hijos  
hará mi grandeza"**



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como openAccess

En el tiempo que me dediqué a la creación de este proyecto tuve la fortuna de contar con no pocas personas que, muchas veces sin saberlo, me ayudaron de formas diversas y muy a su manera: ya fuera con intensas conversaciones en las que escucharon mis dudas para permitirme aclararlas; ya fuera compartiéndome su conocimiento y su visión de mundo, con sus críticas y correcciones; ya fuera asegurándose –siempre atentos de mis avances– de que llevara a buen puerto mi investigación, o bien, simplemente mostrándome su cariño y ayudándome con las tareas cotidianas de la vida. Por todo esto creo importante mencionar a las personas e instituciones que fueron sostén, motivación y apoyo en este proyecto.

Agradezco a la Universidad de Sonora, mi Alma Mater, por ofrecerme la oportunidad de formarme profesionalmente de la mano con una excelente planta docente, quienes, desde mis estudios de Licenciatura, contribuyeron a mi desarrollo intelectual al compartir, siempre con la mejor disposición, sus conocimientos, ayudándome así no solo a crecer en el ámbito profesional, sino también en el personal.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por otorgarme una beca para estudios de posgrado en el Programa de Maestría Hispanoamericana en la Universidad de Sonora, lo me permitió continuar con mi formación profesional y tener la oportunidad de contribuir al intercambio y producción de conocimiento en los estudios literarios.

A mis maestros, especialmente a la Dra. Rita Plancarte por el tiempo que me dedicó, por su guía y disposición para dirigir este proyecto. También a los profesores, César Avilés y Gerardo Bobadilla, quienes con su lectura me ayudaron a mejorar y concluir este proyecto con éxito, les agradezco su tiempo y paciencia como parte de mi comité revisor de tesis. Asimismo, a mi lectora externa, la Dra. Gloria Vergara, por su excelente disposición.

Agradezco a mi familia. A mi papá, quien sin estar físicamente dejó en mí el interés y el amor por el conocimiento y siempre estuvo a mi lado para motivarme y ayudarme. A mi mamá que, con su entereza, su ejemplo y apoyo constante, me ayudó, tras los momentos de tensión a seguir adelante. A mis hermanos por todo su apoyo, en especial a mi hermano Santiago, quien sin saberlo constantemente se prestó a escucharme, a dialogar e intercambiar ideas, lo que me ayudó a mejorar la forma de entenderlas y plasmarlas en este trabajo. También con especial cariño a mi sobrina Mila Sofía, que desde su nacimiento se ha convertido en una motivación para mi crecimiento personal.

Le agradezco enormemente a Óscar Grajeda, mi amigo y mi compañero de vida, por ser mi soporte en este y otros proyectos. Él me dedicó su tiempo con pláticas, intercambio de ideas y lecturas, con sus correcciones y revisiones y, sobre todo con su amor y motivación constante.

A mis amigos, por su apoyo, paciencia y por compartirme su conocimiento, sobre todo a Ramón Castro, Jocsan Velasco y Gabriela Martínez, quienes prestaron oído a mis dudas y me ayudaron a resolverlas con su conocimiento sobre mí y sobre el mundo.

## Índice

Introducción .....	1
1. La muerte del autor en debate .....	5
1.1 La muerte del sujeto.....	5
1.2 La muerte del autor.....	8
1.3 El debate entre la muerte del autor y el discurso literario.....	15
1.4 El debate del autor filosófico y el autor literario .....	20
1.5 Autorreferencialidad.....	28
2. Aproximaciones a la narrativa de Juan José Saer.....	31
2.1 La narrativa Hispanoamericana de los 70 y 80 .....	31
2.1 Juan José Saer en la literatura argentina .....	37
2.2 Cosmos narrativo de Juan José Saer .....	42
3. Desglosar la narración: distintos niveles de autorreferencialidad en <i>Glosa</i> .....	49
3.1. <i>Entre fiebre y geometría</i> : configuración de la forma.....	64
3.2. Veintiún cuerdas de fiesta: configuración del contenido .....	84
Conclusiones .....	99

## Introducción

A lo largo del siglo XX la narrativa hispanoamericana ha desarrollado tendencias y estrategias discursivas que han puesto en duda los límites entre realidad y ficción, sacudiendo los preceptos básicos de la lógica y la razón en los que se funda la representación realista. La experimentación con la escritura y las estructuras narrativas, así como la ruptura del orden espaciotemporal han sido algunos de los recursos de los que ha echado mano la narrativa hispanoamericana, que viera su origen en las vanguardias e incluso en la pluma de Jorge Luis Borges y encontrara su culmen en el *boom* y posteriormente en una generación que han venido a llamar *post-boom*.

La necesidad de replantear el concepto de autorreferencialidad surge entonces a propósito de la narrativa hispanoamericana del último tercio del siglo XX, que ha tendido a la experimentación de las formas narrativas con un fuerte retorno hacia lo subjetivo, como lo demuestra el auge de las novelas autobiográficas, el testimonio, la autoficción, etc. Entre las experimentaciones de la forma reconocidas se encuentra el recurso autorreferencial como estrategia textual mediante la cual la escritura se refiere a sí misma. Sin embargo, entender la autorreferencialidad únicamente como un recurso de la escritura para referirse a su proceso de producción, deja de lado el aspecto subjetivo que refiere al autor y su función en todos los momentos de la obra en que se despliega, dando por hecho que al momento de crear desaparece, se sacrifica o muere.

La narrativa de Juan José Saer es una de las producciones que más ha exigido a la crítica reconsiderar el debate en torno a la figura del autor, y a su vez, la necesidad de replantear el concepto de autorreferencialidad, un recurso medular en la construcción de toda su obra. Más allá de ser un mero recurso del lenguaje, en Saer la autorreferencialidad rige la

estructura de la obra y también los distintos niveles que construyen la narración. Su proyecto narrativo expone una crisis entre el autor y el narrador. Mientras que este último aparece fragmentado y con él hace notar las distintas percepciones de lo real; el autor por su parte tiene una tarea conjunta con el lector, al cual alude frecuentemente dirigiendo la lectura, esto a través de los personajes que se encuentran constantemente en crisis con sus percepciones del mundo, intentando reconstruir la realidad a partir de la memoria que resulta poco confiable.

*Glosa*, escrita en 1985, es la novela capaz de demostrar, con su análisis, en qué se distingue la narrativa de Juan José Saer a la de los de otros escritores de su tiempo que, sin duda, también presentan planteamientos similares. En *Glosa* podemos observar cómo la experiencia y la memoria son herramientas que permiten crear una representación singular de la realidad, que tiene su origen en una suerte de autorreferencialidad, que obliga también a considerar replantear dicho concepto, para lo que será necesario retomar la discusión en torno a la muerte del autor.

La autorreferencialidad en *Glosa* se da principalmente a nivel formal, en recursos tales como el orden temporal y espacial, el discurso del narrador y la configuración de los personajes, así como los acontecimientos por los que atraviesan, que a su vez se denotan en el contenido de la obra en la descripción y la digresión dadas a partir la percepción y la memoria de los personajes. El objetivo de este trabajo es determinar en qué medida la autorreferencialidad rige la estructura de la obra, así como también la organización de lo narrado y la configuración del narrador.

Con la finalidad de contribuir con el debate sobre la posible muerte del autor, mediante el ejemplo de la escritura autorreferencial de *Glosa* se busca demostrar cómo la obra de Juan José Saer participa, a su vez y de manera velada, en la discusión sobre la muerte

del autor, contradiciendo dicha idea. En el primer capítulo se retomará la discusión en cuanto a la desaparición o muerte del autor, para así llegar primeramente a la definición de autor y autorreferencialidad.

La experimentación formal y la reflexión constante sobre los preceptos de los discursos de verdad y de ficción hacen necesario repensar las ideas sobre la muerte del autor que surgen a mediados del siglo XX, principalmente con las contribuciones de Roland Barthes, y que tienen a su vez origen en las ideas sobre la muerte del sujeto. Al morir el autor, el lenguaje y el lector toman el protagonismo de la obra literaria, lo que ha llevado a la crítica a considerar el recurso autorreferencial como artificio del lenguaje, un proceso en donde la escritura se referencia a sí misma para cuestionar los límites entre la ficción y la realidad.

Sin embargo, no toda la crítica ha desaparecido al autor. Una de las principales figuras que contraría la idea de esta muerte es Mijaíl Bajtín, quien desarrolló una teoría de la obra literaria vista como una totalidad, que postula la imposibilidad de separar cualquiera de sus componentes, incluyendo al autor. Para Bajtín es gracias a la presencia del lector que el autor emerge y no desaparece, es decir, el nacimiento del lector no conlleva a la muerte del autor, por el contrario, ambos se necesitan para existir. De tal forma que el concepto de autorreferencialidad dejaría de ser un mero artificio del lenguaje para ser un elemento formal que expone a la figura del autor.

En este mismo sentido se vuelve necesario también analizar la propuesta de Antonio Campillo, quien hace un recorrido histórico del concepto de autor para repensar las complejas relaciones que la función del autor genera entre la literatura y la filosofía, disciplinas que están en constante lucha y se encuentran destinadas a comunicarse. El estudio de Campillo aporta algunas características importantes a la figura del autor y por ende al recurso autorreferencial que se busca estudiar.



En el segundo apartado de esta investigación se desarrollará una revisión panorámica de la literatura de la época y el lugar de la narrativa de Juan José Saer en la literatura argentina e hispanoamericana; así como también los conceptos y posturas ideológicas que repercuten en su proyecto narrativo. En dicho apartado se hace una búsqueda del lugar de Saer a través de la revisión de algunas historias literarias que demuestran la imposibilidad de categorizar al escritor y su obra dada la heterogeneidad de la narrativa de la época y por la evolución del proyecto saereano. En este mismo sentido se vuelve necesario conocer el desarrollo de la noción de tradición ideada por Jorge Luis Borges y trabajada por Ricardo Piglia de forma teórica y por Saer de forma práctica es decir en su narrativa.

El tercer capítulo se abocará al análisis de las distintas formas de la autorreferencialidad que se presentan en la novela desde la estructura formal, que tiene su reflejo en la distorsión del tiempo-espacio que construye la novela y cómo la autorreferencialidad, dada a partir de la experiencia y la representación de todos los momentos de la obra, contribuyen a subvertir la idea de que el autor ha muerto y a su vez la jerarquía existente entre la filosofía y la literatura, para crear un discurso estético y novedoso que proclama su derecho para hablar de la verdad.

El concepto de autorreferencialidad se revisará exclusivamente a partir de las discusiones sobre la muerte del autor y la función del mismo en la obra, dejando de lado algunos conceptos como autoficción, autobiografía y testimonio que sin duda contribuyen al debate. A su vez, la idea de autorreferencialidad en la narrativa de Juan José Saer puede ser analizada y revisada en su evolución en una futura investigación. Sin embargo, con este trabajo se contribuye al estudio de Saer, al debate sobre la muerte del autor y al concepto huido de autorreferencialidad, pues sin duda es una propuesta interesante en la estética de los últimos años que regresa a lo subjetivo, ya sea para individualizar y por lo tanto llevarlo

a la muerte o bien para descentralizarlo y colectivizarlos en todos los momentos de la obra que se relacionan, significan y resignifican entre sí.

## **1. La muerte del autor en debate**

### **1.1 La muerte del sujeto**

La desaparición o muerte del sujeto fue un concepto que comenzó a desarrollarse desde mediados del siglo XIX por filósofos de la talla de Sören Kierkegaard, Arthur Schopenhauer, Wilhelm Dilthey, Friedrich Nietzsche y Karl Marx. Todos ellos aportaron los preceptos que iniciarían la discusión en torno a la concepción de sujeto que se tenía en esa época. Cuando se habla del sujeto en crisis que desaparece o muere nos referimos a la concepción del sujeto moderno; aquél que derivó del *cogito* cartesiano: el dueño de la razón y centro de todo conocimiento del mundo. Dicha concepción apareció durante el Renacimiento y, una vez terminadas las revoluciones burguesas, desplegó su primacía en las sociedades capitalistas, la filosofía idealista, el positivismo europeo, las ciencias modernas y la Historia, encontrando además su expresión estética en la poesía romántica y en la novela realista. Este sujeto moderno, que fue el modelo de la filosofía occidental entre el Renacimiento y las Vanguardias, no encontraría oposición hasta mediados del siglo XIX.

Los postulados nietzscheanos y marxistas desarrollaron las doctrinas más relevantes para cuestionar la concepción de sujeto que se tenía hasta entonces. La crisis del sujeto expresada por Nietzsche puede resumirse a su declaración más escandalosa: “Dios ha muerto”. Con ella, el filósofo, configura a un sujeto que es rebasado o limitado por la Voluntad de poder, cuya máxima expresión es Dios. Dios entendido como demiurgo –como la mayor estructura–, a través del cual el hombre ha construido, hasta entonces, su realidad. Una realidad falsa, pues ha sido edificada a partir de otras construcciones que nada tienen

que ver con el sentido del <yo natural>. De tal manera que, para que el sujeto pueda acceder a una verdadera pureza del yo, debe desprenderse de esa estructura, rebasarla.

‘Voluntad de volver pensable todo lo que existe: ¡así llamo yo a vuestra voluntad! Ante todo queréis hacer pensable todo lo que existe: pues dudáis, con justificada desconfianza, de que sea pensable.’ [...] ‘Yo he seguido las huellas de lo vivo, he recorrido los caminos más grandes y los más pequeños, para conocer su índole.’ [...] ‘Pues yo tengo que ser lucha y devenir y finalidad y contradicción de las finalidades [...] ‘Muchas cosas tiene el viviente en más alto aprecio que la vida misma; pero en el apreciar mismo habla – ¡la voluntad de poder!». –’ [...] ‘¡Un bien y un mal que sean imperecederos – no existen! Por sí mismos deben una y otra vez superarse a sí mismos.’ (Nietzsche, 288-294)

Marx, por su parte, descentralizó al sujeto, desplazándolo del centro de la historia y el conocimiento para instaurar en su sitio preceptos claves como la formación de las clases sociales, las relaciones y las fuerzas de producción. Marx se apartó así, radicalmente, de toda teoría que fundara la historia y la política en la supuesta esencia universal del hombre, cuyo sujeto real era el individuo considerado aisladamente, para comenzar a concebirlo en relación con las instancias sociales que lo trascendían.

Al haberse hecho evidente de una manera práctica y sensible la *esencialidad* del hombre en la naturaleza; al haberse evidenciado, práctica y sensiblemente, el hombre para el hombre como existencia de la naturaleza y la naturaleza para el hombre como existencia del hombre, se ha hecho prácticamente imposible la pregunta por un ser *extraño*, por un ser situado por encima de la naturaleza y del hombre (una pregunta que encierra el reconocimiento de la no esencialidad de la naturaleza y del hombre). El *ateísmo*, en cuanto negación de esta carencia de esencialidad, carece ya totalmente

de sentido, pues el ateísmo es una *negación* de Dios y afirma, mediante esta negación, *la existencia del hombre*; pero el socialismo, en cuanto socialismo, no necesita ya de tal mediación; él comienza con la *conciencia sensible, teórica y práctica*, del hombre y la naturaleza como *esencia*. Es *autoconciencia positiva* del hombre, no mediada ya por la superación de la Religión, del mismo modo que la *vida real* es la realidad positiva del hombre, no mediada ya por la superación de la propiedad privada, el *comunismo*. (Marx)

El auge de la discusión en torno a la crisis del sujeto no se dio sino hasta 1920, cuando Ludwig Wittgenstein inauguró, con su *Tractatus logicus-philosophicus* la llamada Filosofía del lenguaje. Para Wittgenstein “el sujeto pensante, representante, no existe”, ya que el sujeto, así como su pensamiento y su realidad, están limitados por el lenguaje. Tal planteamiento venía a postular que el mundo existe sin sujeto, pues el sujeto solo puede hablar de sí mismo y de su propia realidad sin tener certeza de la existencia del mundo exterior.

el mundo es *mi mundo* se muestra en que los límites *del* lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de *mi mundo*. El mundo y la vida son una y la misma cosa. Yo soy mi mundo. (El microcosmos.) El sujeto pensante, representante no existe. El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo. (Wittgenstein, 112)

Mientras Nietzsche y Marx reconocían que la subjetividad se veía limitada, rebasada o falseada por estructuras de poder (la Voluntad en Nietzsche y los intereses económicos en Marx), Wittgenstein veía esas mismas estructuras en el lenguaje. Al llevar la discusión al campo del lenguaje, Wittgenstein pone en entredicho no solo la subjetividad, sino cualquier

concepción de mundo que salga de ella, pues el lenguaje ha construido todas las estructuras, todos los discursos. El lenguaje es la mayor estructura.

El entender al lenguaje como centro de la reflexión filosófica en torno a la crisis del sujeto abrió el camino para que los estudiosos de la lengua se integraran a la discusión. La atención de los lingüistas se concentró entonces en el discurso literario, pues, al ser la literatura concebida como representación mimética de la realidad, el análisis de la estructuración de su discurso permitiría conocer, a partir de la comparación “a escala”, las estructuras del mundo y del sujeto mismo. Ese análisis estructural del discurso literario fue desarrollado principalmente por los Formalistas y Estructuralistas. El haber llevado la discusión de la crisis del sujeto al ámbito literario tuvo como consecuencia que a mediados del siglo XX se empatara la crisis del sujeto con la crisis del autor.

La crisis de la autoría fue definida como tal a mediados del siglo XX, cuando la discusión fue abordada desde la perspectiva deconstructivista o postestructuralista. Pensadores como Roland Barthes (semiología y teoría literaria), Michel Foucault (historia y análisis del discurso), Jacques Derrida (filosofía del lenguaje) y Jacques Lacan (psicoanálisis), identificados en esta corriente de pensamiento, comparten la preocupación de cuestionar las jerarquías de identificación que radican en el lenguaje, así como la problemática de la representación basándose en conceptos como sujeto, autor, razón y verdad.

## **1.2 La muerte del autor**

En 1968, Roland Barthes retomaría la frase lapidaria de Nietzsche sobre la muerte de Dios, declarando que el autor, como creador del texto literario, también ha muerto. En su artículo “La muerte del autor” Barthes afirma que “la escritura es ese lugar neutro,

compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 1). Así como el individuo pierde toda identidad al hablar, de manera que muere o desaparece, al comenzar la escritura “el autor entra en su propia muerte”.

En su artículo, Barthes indica que el autor ha sido un personaje creado por la modernidad al final de la Edad Media, y que desde ese punto se enaltecó al individuo y se le erigió como centro de todo. Sin embargo, a mediados de siglo XX ese sujeto había perdido su prestigio por lo que, en consecuencia, el autor también caería en descrédito. Es tras esta coyuntura que Barthes reconoce y critica la concepción romántica del autor que imperaba en los estudios literarios y la modernidad; la figura del autor que es el centro y origen del texto, que da forma a la inspiración y que vehicula el significado del texto según su propio deseo. Dicha crítica se debe a que esa forma de visualizar al autor provoca que el sentido del texto deba ser encontrado –por el lector– en la intención de quien escribe, lo que también implica que la obra sea analizada y obtenga sentido a partir de considerar la relación de la vida del autor, escritor de carne y hueso, con su obra. Barthes asegura que ese es el concepto de autor que aún perdura en la crítica literaria de su época:

Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones [...] la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la

voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”. (Barthes 76)

Para Barthes, el autor ha desaparecido del texto literario, pues tras admitir la idea de que el lenguaje es el límite de la subjetividad, la escritura resulta ser “la destrucción de toda voz, de todo origen” (75). Al momento en que se inicia el proceso de escritura el autor desaparece, se desprende de su propia identidad, es decir, “el autor entra en su propia muerte” (75), para pasar a ser solo un transcriptor de lo que el lenguaje quiere decir: “es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no ‘yo’” (Barthes 77).

Al ser el lenguaje el constructor de la obra literaria, el texto pasa a ser un espacio en el que se reúne una red de citas que provienen desde los múltiples focos de la cultura y que solo encontrarán sentido en el lector, ya que es en él donde se encuentra el sentido total de la escritura: “el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura” (Barthes 82). De manera que el sentido del texto no está en su origen (el autor) sino en su destino (el lector). Ante esto, Barthes afirma que desmontar la institución del autor tiene dos consecuencias: la apertura de la obra y el nacimiento del lector.

La primera consecuencia tras la desaparición del autor es que se vuelve inútil la tarea de intentar decodificar el texto, pues la obra literaria es una obra abierta que encuentra sentido en los múltiples lectores que se acercan a ella y no ya en el autor, de tal manera que, no existe un sentido único ni un fin último del texto. Coincidiendo con Barthes, Umberto Eco en 1962 explicó esta misma idea en su libro titulado *la Obra abierta*:

una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del

juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (un cartel que indica una calle, en cambio, puede ser visto sin posibilidad de duda en un sólo sentido; y, si se transfigura en cualquier fantasiosa interpretación, deja de ser *aquel* cartel indicador con ese particular significado). En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierto*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. (33)

La segunda consecuencia tras la desaparición del autor supone que, para que el lector tome su lugar en el proceso de creación de la obra, éste debe ser “un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (Barthes 82); él reúne todas esas citas por el simple hecho de existir en el mundo que ha construido el lenguaje. Al darle esa posición



privilegiada al lector, éste tiene la capacidad de intervenir decisivamente en el significado de la obra y encontrar las relaciones de sentido por las que está unificado el texto. De esta manera, concluye Barthes, que ahora la función activa le pertenece al lector y esto es necesario, ya que para “devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes 83).

Según Barthes, la desaparición del autor le devuelve al texto y al lector su papel protagónico, mismo del que habían sido relegados desde que en la modernidad el autor comenzó a ser consolidado y reconocido bajo un nombre o una firma, al grado de volverse lo más valioso de la obra. Esta desaparición precede a la pregunta que ya venía gestándose entre los estudiosos del lenguaje y la literatura: *¿Quién habla?* y la intercambia por otra *¿Qué importa quién habla?*

Michel Foucault, por su parte, con su estudio “¿Qué es un autor?”, busca explicar algunas categorías de la función y la figura del autor. Foucault no se molesta en constatar la desaparición del autor –tarea a la que más de uno ya se había abocado–, sino que se enfoca en estudiar qué es lo que queda de ese vacío (tras la desaparición del autor) y cuáles son las funciones que tiene dicha figura en el discurso literario o de cualquier otro tipo. Para ello utiliza un modelo de estudio que se centra en el análisis de los cuatro rasgos principales donde el autor ejerce su función: el nombre del autor, la relación de atribución, la relación de apropiación y la posición del autor respecto a la obra.

Para Foucault, la importancia de la figura del autor comenzó a tomar relevancia en “un momento fuerte de individuación en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas; también de la historia, de la filosofía, y en la de las ciencias” (Foucault). Dicho momento se da a finales del siglo XVIII principios del XIX, tiempo en el que el nombre del autor era imprescindible, pues a partir de este, por un lado, podía conocerse su procedencia,

veracidad, y por el otro, podía castigarse a las personas que faltaran a las reglas de contenido y escritura de la época. Más adelante, el nombre del autor permitirá a la historiografía literaria clasificar las obras y valorarlas a partir de la firma que acompañaba la publicación. De tal manera que la atribución y apropiación de la obra a un autor se dan a partir de la relación que guarda con la firma y nombre de quien la ha escrito.

La función de autor, entendida como productora de discursos, es una “característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de *ciertos* discursos en el interior de una sociedad” [las cursivas son mías] (Foucault). A esta función se le reconocen cuatro rasgos diferentes. El primero de ellos es que los discursos o textos que cuentan con dicha función se convierten, como ya se mencionó antes, en objetos de apropiación en la medida en que los autores podían ser castigados o recompensados por sus textos. El segundo rasgo reconoce cómo la función del autor fue haciéndose más necesaria en los textos literarios, a razón de que su valor era dado a partir del nombre o la firma que los acompañaba. Caso contrario con los tratados científicos, donde el autor fue desapareciendo para depositar el crédito en los resultados (teoremas, proposiciones, etc.), mismos que le darían mayor “fiabilidad” a las técnicas de experimentación. La diferencia en cuanto a la función de autor en los distintos textos deja en claro la relación de atribución que tiene el autor hacia el texto, es decir, tiene la capacidad de atribuirle valor o veracidad, según sea el caso.

El tercer rasgo de la función de autor es que esta se da como “una operación compleja que construye un cierto *ser de razón* que se llama autor” (Foucault). Este ser no se refiere al individuo como tal, sino a “la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones

practicadas” (Foucault), en otras palabras, aquel que se construye a partir de la organización discursiva y que varía según la época y la función del texto en el que aparezca.

Para Foucault el autor es un momento histórico que permite explicar la presencia de acontecimientos en una obra, sus transformaciones: “esto por la biografía del autor, la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase” (Foucault). Además, el autor es el principio de unidad de la escritura y un centro de expresión del que se producen formas más o menos acabadas con cierto valor. Sin embargo, aunque en el texto se podrán encontrar algunos rasgos gramáticos que remitan al autor, “estos elementos funcionan de la misma manera en los discursos provistos de la función autor y en aquéllos que se encuentran desprovistos de ella” (Foucault), y aunque en las obras literarias la relación del autor sea más compleja, estos elementos no dirigen al individuo escritor, sino que “la función-autor se efectúa en la escisión misma, –en esta división y esta distancia” (Foucault).

Foucault no afirma que el autor haya muerto –como sí lo hace Roland Barthes–, lo único que persigue con su trabajo es reconocer qué sucede con los discursos tras la ya tan proclamada muerte del autor; cómo es que la función-autor los modifica (a los discursos) en cuanto a su existencia en el mundo, es decir, su producción, circulación, valoración, etc. Y es que el autor no es “una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra; el autor no precede a las obras. Él es un cierto principio funcional gracias al cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en resumen, gracias al cual se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, la descomposición y la recomposición de la ficción” (Foucault). Para Foucault la desaparición del autor significa, más que nada, la explotación de los discursos, es decir, ya no importa quién habla, sino cómo se habla.

### 1.3 El debate entre la muerte del autor y el discurso literario

La muerte del sujeto no consiste en un acuerdo universal, pues existen otras corrientes de pensamiento que, si bien lo cuestionan, no lo desaparecen. Entre ellas está la corriente marxista, la cual, al hablar del sujeto, lo desplaza del centro, pero no lo elimina. Por el contrario, lo descentraliza para que se reconozca en la convivencia con los otros, en su relación sociológica, es decir, elimina su autonomía.

En esta línea se inscribe la filosofía de Mijaíl Bajtín, que, si bien estudia la función del autor, lejos está de desaparecerlo. Por el contrario, “en el contexto bajtiniano la verdad no cabe en una sola conciencia, sino que se genera en el encuentro dialógico de varias conciencias” (Bajtín 24). La idea anterior, expuesta por Tatiana Bubnova en el prólogo a *Yo también soy*, libro en el que se recopilan algunos textos en los que Bajtín reflexiona sobre la figura del sujeto y del autor, da cuenta de que es gracias a la presencia de la otredad (los otros, –lector y héroe–) que el yo (autor-individuo) emerge y no desaparece. Dice Bajtín:

Quando nos estamos mirando, dos mundos diferentes se reflejan en nuestras pupilas.

Para reducir al mínimo esta diferencia de horizontes, se puede adoptar una postura más adecuada, pero para eliminar la diferencia es necesario que los dos se fundan en uno, que se vuelvan una misma persona. (Bajtín 33)

La forma en que Bajtín visualiza al yo (uno en relación con otros) hace imposible la desaparición del sujeto, puesto que “no se puede vivir ni actuar habiendo dado conclusión al yo y al acontecer; para vivir hay que ser inconcluso” (Bajtín 32), y completarse, momentáneamente, en la relación con el otro. El yo es propietario de un lugar en el mundo desde el cual visualiza a los otros. Este lugar le permite tener un excedente de visión con respecto a los que no son él. Dicho sobrante de visión es un sobrante de conocimiento del

cual solo el yo tiene posesión, pues “yo soy el único que estoy allí: todas las demás personas están fuera respecto de mí” (exotopía) (Bajtín 33). En este sentido es proyectada la relación que entabla el artista con el autor, y a su vez el autor con el héroe. Cabe aclarar que cuando Bajtín habla del autor no se refiere al autor de carne y hueso (escritor) sino a la *conciencia autorial* que es una dimensión inherente al texto, una representación del autor como generador de signos, que sin embargo sostiene una relación con él, y que, si bien no forma parte de la obra, tampoco desaparece de ella.

Para Bajtín la oposición entre arte y realidad tiene sus matices: la realidad es una realidad de conocimiento y de relaciones intersubjetivas, mientras que el arte es una metaforización de ella, una representación, es decir, está estetizada. Según Bajtín esta oposición es necesaria, ya que para conocernos necesitamos visualizarnos en el otro. Por eso el hombre crea el arte, para reconocerse a través de su representación. Esta relación es reproducida por el autor/contemplador y el héroe que forman parte de los momentos principales de la arquitectónica, es decir, de la totalidad de la obra.

Bajtín relaciona estos dos momentos –autor/contemplador y héroe– y a su vez hace un diferenciación muy importante que es la separación del héroe con el autor, porque, a pesar de que el mundo del héroe y el héroe mismo sean creados por el autor, éste es una entidad independiente que no necesariamente refleja la visión o experiencia del autor; además, está caracterizado, ya que por sí mismo presenta un contexto valorativo, puntos singulares de referencia y una ordenación propia de los momentos axiológicos del ser, de la que el héroe (o los héroes) enuncia algún tipo de valoración, que a su vez es abarcada por los contextos del autor –y el lector– (contextos formales), acto que es propiamente estético.

De allí que la visión del autor la obtenemos a través de la forma, que es donde se encuentra la interacción entre él y el héroe. En esa relación el héroe tiene una posición pasiva

“al no ser aquél que expresa, si no el expresado” (Bajtín 97), sin embargo, la forma no puede construirse ajena a él pues es “determinada por él en cuanto tal, porque ésta debe corresponder a él y concluir externamente la orientación material de *su* vida, y en este sentido la forma ha de serle adecuada pero no como su expresión potencial propia” (Bajtín 97). En cuanto al autor, que tiene una posición activa en la construcción de la forma, debe lograr que en ella las acciones ético-cognoscitivas (dadas desde su existencia en el mundo) y las acciones del héroe cobren un valor estético, cosa que solo puede alcanzar “en los límites de dos conciencias, en las fronteras del cuerpo, [donde] se realiza el encuentro y el don artístico de la *forma*” (Bajtín 92).

En Bajtín la función autorial es necesaria en todo enunciado artístico, pues forma parte inherente de él y solo puede vivir en él. Por lo tanto, no puede desaparecer, aunque sí puede fingir que desaparece. A diferencia de Barthes, Bajtín cree que la conciencia autorial se materializa solo a partir del lenguaje, el cual pertenece al sujeto desde el que sale proyectado y que se responsabiliza por su acción discursiva (Aran 23). También existen algunas convergencias entre las teorías de Barthes y Bajtín, como la negación de que la obra solo cobre sentido en cuanto a la vida del autor-escritor, es decir, el rechazo del vínculo biográfico de quien escribe con su obra; la idea del receptor como parte activa en la significación y totalidad de la obra; y la noción de que el texto es una red de citas para el primero y un texto polifónico, un espacio de intersubjetividades, para el último.

La inconciliable diferencia se encuentra en la relación que establece el sujeto con el lenguaje. Para Barthes la escritura es la que habla, el autor muere en cuanto la escritura comienza, mientras que para Bajtín el sujeto es responsable de su palabra y en ella siempre ofrece alguna valoración “que en el caso del texto literario asume el lugar fronterizo de la conciencia autorial” (Aran 23). Mientras Barthes mata al autor, Bajtín lo descentraliza, le

quita su autonomía para que tome conciencia de sí mismo, es decir, para que aparezca, siempre inconcluso y completándose en el otro.

Por igual, también se pueden reconocer convergencias entre Bajtín y Foucault. En ambos, el autor es la proyección de un individuo que se desplaza de sí mismo para crear un discurso, una totalidad de significación. Tal individuo se encuentra siempre en relación con los demás discursos que lo rodean y de los que está impregnado (el contexto). Sin embargo, mientras Foucault ve en la escritura a un sujeto que no deja de desaparecer, tras ese desplazamiento; Bajtín vislumbra a un sujeto que no deja de construirse.

Bajo la serie de puntos en común y las divergencias existentes entre las ideas de los pensadores revisados, será mejor intentar delimitar conceptos. Definiremos pues la palabra autor desde la noción de *conciencia autorial* bajtiniana, que debemos entender como esa dimensión inherente al texto que sostiene una relación distanciada con el sujeto desde el que se proyecta. Este autor solo se expresa o materializa en la *forma* del enunciado artístico, espacio que comparte con el héroe y lector, y solo a través de este lugar de contacto (la forma) se logra la experiencia estética, pues es ahí donde las acciones ético-cognoscitivas del sujeto se transforman en experiencias estéticas que le dan sentido y valor a la obra literaria.

Es cierto que al inclinarnos por esta definición bajtiniana aparecen divergencias con las ideas postestructuralistas, mas no niega todas sus aportaciones. Conceptos como la valorización comercial del nombre del autor y las teorías en cuanto a su origen complementan la definición que se tiene de autor externo, es decir, el escritor de carne y hueso, que si bien, el reconocimiento de estos fenómenos no desaparece la conciencia autorial, sí la modifica, pues modifica al sujeto desde el que se materializa y con el que mantiene una relación distanciada.

Para cerrar la discusión en torno a la figura y función del autor es necesario rescatar las aportaciones que Antonio Campillo hace sobre el tema. La propuesta de Campillo, que aparece en el año 1990 en un artículo intitulado “El autor, la ficción y la verdad”, abrevia del entendido foucaultiano de que la función autor se encuentra solo en ciertos discursos. En dicho texto, Campillo hace una revisión histórica de la figura del “autor” y sus relaciones éticas y estéticas con la escritura, así como su papel en la filosofía y literatura a partir de la compleja relación que se ha generado entre estas disciplinas debido a las discusiones en derredor a los conceptos de verdad, ficción y simulación. Para ello primero hace algunas observaciones y aportaciones importantes en cuanto a las nociones foucaultianas antes mencionadas: nombre del autor, la relación externa de propiedad, los mecanismos de atribución del autor como función interna del texto y las posiciones de enunciación del autor.

En cuanto al nombre del autor, además de las características que ya le diera Michel Foucault, Campillo lo sitúa dentro de la categoría de nombre propio y por lo tanto se encuentra “a medio camino de la designación (propia de los deícticos) y la descripción (propia de los conceptos, es decir, de los llamados nombres comunes o universales)” (Campillo 26). Además de estas características, el nombre propio mantiene una relación estrecha con aquello a lo que da nombre, que se da de “una forma especial” de identificación que consiste en significar a cada individuo o suceso con un nombre que lo hace *único* “como si ese nombre le correspondiera y perteneciera en exclusiva” (Campillo 27).

El nombre propio es un acto de enunciación, un acontecimiento del discurso que solo puede ser determinado por el yo/aquí/ahora. Al conocer el nombre del autor, la fecha y el lugar de enunciación, los nombres propios se delimitan a sí mismos, “su suelo y su contorno” (Campillo 27). De poder ser fijado un acontecimiento discursivo puede ser, por una parte,



citabile y calificable, y, por otra parte, puede separarse de su lugar de enunciación y ser atribuible a muchos otros, es decir, desapropiarse.

#### **1. 4 El debate del autor filosófico y el autor literario**

El nombre del autor no funciona como cualquier otro nombre propio pues este puede presentar algunas dificultades para su definición, ya que entre ellos existen nombres de autor que no remiten al individuo real portador de ese nombre (apócrifos), o remiten a un individuo real cuyo nombre propio es diferente (los seudónimos), o no remiten a ningún individuo real, sino más bien a varios individuos a un tiempo, y se da también el caso contrario, cuando varios nombres de autor remiten a un único individuo real (heterónimos) (Campillo 28). Por ello, el nombre del autor no es necesariamente un nombre que remita a un individuo real, ni a uno imaginario, sino que refiere a aquél que se encuentra en la frontera entre el exterior y el interior del discurso. Esta compleja relación se puede analizar en tres sentidos, que cito en extenso dada su relevancia en este trabajo:

En primer lugar, la *relación externa de propiedad* del autor con respecto a su obra (esto al modo de Foucault, en sentido jurídico, que tiene sus inicios con la modernidad a finales del siglo XVIII).

En segundo lugar, la *función interna del autor* como constructor del discurso, como “ente de razón” que aparece inseparable a la realidad creada por la escritura. Este autor interno se construye y reconstruye con ayuda del lector a través de las lecturas críticas, los análisis histórico-filológicos, a partir de las marcas estilísticas, cronológicas, etc., que construyen el discurso, y permiten un análisis en cuanto a estos mecanismos de atribución, por ejemplo, saber si la firma de un texto es realmente la del autor que la ha creado. A su vez, el autor es construido por el propio texto, a través

de una serie de señales que remiten a él como: pronombres personales, adverbios de tiempo y lugar, rasgos que, a pesar de que pueden darse desde diversas posiciones de enunciación, todas remiten a un mismo autor.

Y en tercero, la función de autor conlleva una relación en cuanto a los *efectos del autor*. Los efectos que produce la escritura tanto en el autor como en el lector, es decir, la práctica social de la escritura: el tipo de relación que llega a establecer el escritor consigo mismo y con los otros, los «contratos de lectura» que tácitamente se establecen y prescriben el modo en que han de ser leídos los textos, la función histórica que a determinados autores se les asigna como creadores no ya de una obra sino de una escuela, de una teoría, de una disciplina, de un género, de un estilo, de una tradición secular o milenaria, y en fin, la importancia que para nuestra sociedad tienen las vidas ejemplares no ya de los héroes o de los santos sino de los autores, es decir, el «personaje» del autor como figura histórica y como modelo ético que no ha hecho sino agrandarse en los tres últimos siglos. (Campillo 32)

Estas características son necesarias para analizar cómo se ha modificado la función del autor según las épocas y los discursos en los que se localiza. Cómo se planteó anteriormente, el autor comenzó a ser necesario para rescatar el valor de la obra o condenar al creador de la misma. Según Foucault, en el discurso científico la figura del autor cada vez ha ido desapareciendo, pues su veracidad ya no está condicionada a él, mientras que en el discurso literario la importancia del autor ha tomado tal fuerza que en la actualidad es imposible el anonimato para las obras literarias. Sin embargo, Foucault no se ocupa del discurso filosófico, éste, según Campillo, ha mantenido la función del autor con un equilibrio entre el de la literatura y la ciencia, es decir, su importancia ha sido “relativamente constante.”

La estrecha relación que guardan el nacimiento de la filosofía y la literatura hace pertinente analizar el papel que ha jugado la figura del autor para cada una de ellas, pues dicha noción se creó con ellas y para ellas. Campillo considera esta relación en cuatro tiempos diferentes unidos por una secuencia histórica y lógica a su vez. El primer momento está precisamente en el parentesco originario de ambos discursos, que los hace separarse del mito, del relato oral y anónimo y los instituye como prácticas sociales ligadas a un orden: la escritura.

El discurso escrito es, por un lado, un discurso histórico, fechable y localizable en el tiempo y el espacio que contiene ciertos rasgos que lo hacen único, pero que a su vez al estar plasmado como escritura es propenso a ser modificado, “repetido y releído más allá de su inscripción primera” (34). En consecuencia, el texto tiene una vida larga y una existencia propia con respecto a su autor. Y para que exista una conciencia histórica en cuanto a los textos, estos además de ser escritos necesitan ser firmados.

Históricamente, los primeros autores fueron reyes, dioses, líderes religiosos, etc., por ello: “la escritura ha sido, en sus orígenes, sagrada y sacralizadora. Ha pretendido, ante todo, divinizar e inmortalizar el nombre y la palabra de los poderosos” (34). La filosofía y la literatura nacen cuando los escribas pasan de ser los redactores al servicio de los dioses o los reyes, y se convierten en autores, que empiezan a escribir sus propios textos y al hacerlo “adquieren también el privilegio de la inmortalidad hasta entonces reservado a los dioses y a los reyes, a los héroes guerreros y a los guías religiosos” (34) gracias a la escritura. Los autores, “como se les designaba en latín a los creadores y responsables de alguna cosa, pero también a los testigos, fiadores y garantes del valor de la misma” (35), contribuyeron a “la creación del valor del discurso suscrito como propio” (35). Bajo este cambio la filosofía y la

literatura comienzan una lucha para apropiarse de aquél poder sagrado que solo pertenecía a los reyes y que tiene el poder enunciar las grandes verdades de los antiguos mitos.

Los filósofos se rebelaron rápidamente de la autoridad que tenían los poetas sobre la palabra, especialmente contra Homero. A partir de esa diferenciación se estableció una jerarquía en la que la literatura se supeditó a la filosofía, ya que, la diferencia entre ellas es que a la filosofía le pertenece el discurso verdadero, mientras que, a la literatura, el discurso verosímil. Según Campillo fue Platón:

quien dramatizó a la manera trágica, mediante diálogos imaginarios entre personajes generalmente tomados de la vida real, el conflicto esencial entre dialéctica y poesía. Y con ello dio origen, precisamente, a una nueva práctica discursiva (a un tiempo pedagógica y literaria) a la que él mismo dio el nombre de filosofía. (35)

El discurso verdadero –de los filósofos– debe hablar en nombre propio y comprometerse con aquello que dice, la veracidad es su virtud por excelencia. A su vez, aunque dicho discurso salga de un individuo particular, con un nombre particular, este tiene la finalidad de ser eliminado, pues el discurso verdadero tiene como finalidad hablar de una verdad universal: el filósofo es mero portavoz de la razón común. Mientras que el discurso verosímil funciona a la inversa, en él el autor trata de ocultarse tras el narrador, personajes, máscaras, etc., sin que por ello la obra pierda valor. El autor no se oculta para hacer un discurso universal, por el contrario, lo hace para “aparecer innumerablemente en la diversidad de los relatos y de los personajes, la irreductible singularidad de las voces y las peripecias narrativas” (36). Esto hace parecer al discurso literario como complementario del discurso filosófico en una suerte de mimesis, como mera representación de la verdad, que solo puede ser enunciada por la filosofía.

A partir del siglo XIX la discusión en la literatura como en la filosofía consiste en problematizar la diferencia jerárquica que separa y subordina el discurso verosímil (literatura) con respecto al discurso verdadero (filosofía). Cuando la institución filosófica y la literaria son absorbidas por los grandes Estados europeos inician ambas un proceso autocrítico, pero en direcciones contrarias. Según Campillo, la filosofía se adentra en un proceso que él llama de *ficcionalización*, en el cual comienza “a reconocerse como cierta forma de ficción” (Campillo 37).

Este proceso tiene dos aspectos: la retorización del discurso filosófico y la problematización del autor. La retorización del discurso se refiere a que la filosofía no tiene otra tarea más que la de ocuparse de sí misma, ya sea mediante la explicación histórico-filológica o mediante la formalización lógico-matemática. El discurso verdadero ya no le pertenece, éste se encuentra ahora del lado de las ciencias naturales y sociales. Por otro lado, la *problematización del autor* se da en primer lugar al iniciarse la singularización del nombre del autor, es decir, tras la búsqueda del individuo singular que escribe, y, en segundo lugar, con la pluralización del nombre del autor, que dispara el uso de heterónimos y de la ficción narrativa (como los casos de Kierkegaard y Nietzsche). De manera que al tiempo que se afirma “el carácter autobiográfico de la filosofía, descomponen la unidad del autor en una irreductible pluralidad de voces” (Campillo 37).

En la literatura, la autocrítica se da en dirección contraria. La literatura nace para designar tanto el oficio del escritor como su producción. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, con la regularización de los derechos de autor y la llamada propiedad intelectual, la producción literaria adquiere un valor al mismo tiempo económico y estético: “la obra literaria no es ya –o no solo– una acción de la que hay que responder ante la ley, sino un objeto, una mercancía que se produce y se distribuye, que se compra y se vende, y de

la que cabe extraer renta o beneficio” (38). Este nuevo estatus de la obra literaria pone en entredicho la visión clásica de la literatura como mimesis. Ante tal situación la literatura afirma cada vez más lo que Campillo llama *voluntad de verificación*, proceso que también tiene un doble aspecto. Por un lado, se inicia una problematización del relato mimético: las obras ya no se tratan de crear historias o personajes, sino que tratan de “reflexionar el acto mismo de la creación literaria, es decir, de afirmar su carácter autorreferencial” (Campillo 38), lo que desata a su vez el cuestionamiento sobre la división de los géneros literarios (épico, lírico y dramático); por otro lado, implica la autopresentación del autor, lo que para Campillo puede ser paradójico, ya que:

*la práctica de una escritura autorreferencial pretende destruir a un tiempo el simulacro mimético y la soberanía del narrador, es decir, la convención de verosimilitud con la que el autor de obras de ficción había venido comprometiéndose.*

Es el propio lenguaje el que ahora habla, sin objeto y sin dueño, sin finalidad y sin origen. O, dicho de otro modo: el lenguaje es a un tiempo el único que habla y lo único de lo que se habla. [Las cursivas son mías] (Campillo 38)

Sin embargo, las obras literarias siguen siendo firmadas y cuentan con el nombre del autor, el cual consigue cada vez mayor importancia. La literatura ya no se trata de una mera representación mimética, se trata de revelar los secretos con que se crea esa realidad, esa representación. La literatura tiende cada vez más hacia lo autobiográfico, pero no porque el autor hable de sí mismo, de su vida, de sus pasiones, sino porque “hace de la escritura una experiencia vital, o, mejor, una experiencia mortal e inmortalizadora, en definitiva, una *experiencia sacrificial*” (Campillo 39). Se sacrifica la existencia en la escritura para inmortalizarse en un nombre autor, en tanto que creador de un texto.

Los movimientos de ficcionalización de la filosofía y verificación de la literatura tienen consecuencias en lo que se refiere al *contrato de lectura*, ya que convierten la lectura y la escritura en un proceso agónico en el que se cuestiona el valor discurso –que se escribe y que se lee– y a su vez la figura del autor, es decir, se cuestiona esencialmente “el valor de la práctica literaria”, pues se ha roto el contrato de lectura que permite al lector distinguir entre ficción y realidad.

La problematización de la escritura pretende difuminar los límites entre los distintos discursos y, a su vez, los límites entre la práctica de la escritura y otros dominios de la experiencia humana:

en primer lugar, se pretende reconciliar el trabajo y la existencia, la escritura y la vida, en el ideal de una existencia estética, creadora y soberana; en segundo lugar, se pretende reconciliar la cultura y la sociedad, la intelectualidad y el proletariado, la lucha de la vanguardia estética y la lucha de la revolución social. La modificación del contrato de lectura requiere y reclama, en realidad, una modificación radical del contrato social como tal. (Campillo 41)

Por último, Campillo hace una observación en cuanto al valor de la escritura que desde el siglo pasado tiene una *dimensión mercantil*, es decir, es creada bajo el entendido de que es un producto de consumo. Su valor tiene en cuenta los recursos estratégicos que se movilizan para que su producción y distribución sea posible, todo esto antes de que el texto sea escrito, de tal manera que adquieren un valor ya calculado antes de su existencia. Esto modifica el proceso de escritura y el modo de escribir de los escritores, pues los orilla a apegarse a ciertos requisitos que el mercado les exige.

La institución académica también tiene repercusión en la escritura, pues le da un valor agregado al del mercado editorial. Ante esta situación, tanto los textos filosóficos como los

literarios se encuentran bajo el predominio de los centros de poder del mercado y del saber que hacen necesario un nombre de autor que sea reconocible, producible y reproducible, ya que paradójicamente los textos más cotizados en el mercado son los que cuestionan más profundamente el valor de la escritura y la figura del autor, fenómeno que ha provocado:

un claro retorno y una clara reafirmación de todos los viejos límites: entre los diversos géneros y subgéneros literarios; entre filosofía profesoral o académica y la literatura, que también ha pasado a ser practicada, mayoritariamente, por profesores de literatura y de crítica literaria; entre la actividad profesional del escritor y su cotidiana condición de ciudadano; entre el dominio restringido de la cultura y los otros dominios de la vida social, en los que la supuesta potencia revolucionaria de la escritura se ha revelado completamente impotente. (Campillo 43)

En resumen, el mecanismo de mercado académico y editorial ha orillado al discurso al reconocimiento pragmático de la fragmentación, entre las modalidades de la escritura y los dominios de la experiencia. Es decir, se da el reconocimiento de la irreductibilidad entre la existencia y el discurso, entre ser y decir (Campillo 43). Se puede observar que el discurso literario, a partir de la función autor y la experimentación, está destinado a difuminar los límites entre los diversos tipos de discurso (como se da en la novela), los límites entre la ficción y la verdad, así como los límites entre el saber filosófico y literario. Y, por encima de todos, según Campillo, la escritura está llamada a cumplir un doble destino: la exigencia de veracidad y la exigencia de fabulación, que se da precisamente gracias a la función de autor y el contrato de lectura que establece con sus distintos receptores.

El estudio de Antonio Campillo sobre la concepción histórica de la figura del autor en la filosofía y la literatura es valioso ya que se suma al debate en torno a la supuesta muerte del autor, considerando que la figura del autor ha ido cambiando según las concepciones



filosóficas y literarias. El autor literario según Campillo se encuentra explorando los límites de realidad y ficción, este aspecto se muestra en el uso recurrente de la autorreferencialidad. Dicha propuesta encuentra evidencia en la obra del escritor argentino Juan José Saer ya que puede ser leída y considerada como una obra capaz de generar una forma de conocimiento del mundo a partir del discurso estético y la autorreferencialidad.

### **1.5 Autorreferencialidad**

Hemos visto que Campillo, a partir de su definición en cuanto al nombre del autor, comparte con Bajtín el entendido de que ese nombre no remite, necesariamente, a un individuo real, sino a aquella conciencia autorial que se localiza entre el exterior y el interior del discurso, del enunciado artístico. A este individuo no real Campillo lo llama *ente de razón*, con lo que se refiere a una conciencia que está ligada en lo esencial a la escritura, que solo vive a través de ella, y al igual que la conciencia autorial de Bajtín, esta solo tiene sentido al momento en que un lector funciona como receptor y reconstruye la obra.

La diferencia esencial entre la noción de autor en Campillo y Bajtín se localiza en que para el primero la escritura es un espacio de sacrificio, un lugar donde el autor se sacrifica para inmortalizarse a través de su creación, ya que el autor se *oculta* tras el narrador y los personajes. Mientras que para Bajtín la escritura es el lugar donde el autor se fragmenta, se presenta inconcluso para ser completado por su héroe y su lector, y a su vez, para que ellos se completen con él, por esto, la escritura no es donde el autor muere, sino donde se fragmenta para vivir.

Las ideas de Campillo dialogan con la noción de que el autor desaparece al momento de la escritura, cediéndole su lugar al lenguaje y al lector. Por ello, cuando habla de la autopresentación del autor en el discurso literario, entiende que esa autorreferencialidad es

una estrategia en la que el autor se hace visible en la obra para sembrar, en el lector, la duda de los límites existentes entre ficción y realidad, exponiéndose él mismo y su proceso de escritura. Sin embargo, cuando el autor se nombra a sí mismo dentro del enunciado artístico con fines de remitir al nombre del autor, no debería ser entendido como autorreferencialidad, sino como autoficción, pues el autor busca ficcionalizarse con la finalidad de cuestionar los órdenes de la lógica y la razón.

No obstante, si nos apegamos a los preceptos bajtinianos al hablar de autorreferencialidad, esta remitiría a la forma de la obra, pues es ahí donde se encuentran los distintos momentos que la conforman –autor, héroe, lector–. En relación con la definición de autor que se propuso anteriormente se entenderá la *autorreferencialidad* como un recurso que privilegia la figura del autor –en contraste a las nociones de autorreferencialidad que se enfocan en definirla como un artefacto del lenguaje a través del cual se aniquila al autor, reflexionando o poniendo en duda el acto mismo de la creación–. A partir del recuento anterior, se entenderá por autorreferencialidad: un proceso en el cual el autor se refiere a sí mismo, a partir de la experimentación con las formas y estructuras del lenguaje, para intentar ser completado y completar a los otros momentos de la obra, es decir, héroe y lector. Esta autorreferencialidad no pretende remarcar la diferencia entre ficción y realidad, sino que busca derrocar la jerarquía que supedita la literatura a la filosofía, imponiéndose como otra posibilidad para explicar la realidad, por eso vuelve al autor, ya que, en palabras de Bajtín:

Debo experimentar intrínsecamente la vida de este otro hombre, ver axiológicamente su mundo desde el interior, del mismo modo como él mismo lo ve, ponerme en su lugar y luego, volviendo al mío propio, completar su horizonte con el excedente de la visión que se me abre desde mi lugar propio, pero ya fuera del otro; debo ponerle

marco, crearle un entorno a partir de mi excedente de visión, de mi conocimiento, mi deseo y mi sentimiento. (Bajtín 36)

La autorreferencialidad se da desde la experiencia del autor que se representa a partir de la forma de la obra. La experiencia surge del centro axiológico del autor, en comunicación a los demás centros axiológicos con los que convive la obra. Pero no debemos entender “representación” en el sentido de mimesis, <lo mismo>, una copia de la realidad, sino como una representación dada a partir de la fragmentación del sujeto; una representación incompleta, subjetiva y estetizada.

En consecuencia, la autorreferencialidad es una representación de la representación que el autor tiene de la realidad, por ello, este recurso rompe el pacto mimético de los textos literarios a partir de estructuras caóticas, fragmentadas, imposibles de situar en un tiempo o espacio, pues la realidad que representan les es propia y por ello inconclusa. De igual manera el lector al momento de acceder a la obra está inconcluso y sus experiencias y representaciones de la realidad serán a su vez completadas por ese otro en el que se visualiza al momento de lectura que es en sí mismo un acto de interpretación.

## 2. Aproximaciones a la narrativa de Juan José Saer

(párrafo para enlazar capítulos)

### 2.1 La narrativa hispanoamericana de los 70 y 80

La narrativa hispanoamericana de la década de los sesenta se desarrolló bajo condiciones similares a lo largo del continente debido a la situación política que se vivió principalmente en los países del cono sur, con la caída de las naciones democráticas y la imposición de las dictaduras militares. Por otro lado, la narrativa de estos años además se enfrentó al peso que tuvo, y para entonces seguía teniendo, la generación de escritores que le antecede, es decir, los del llamado *Boom* que pusieron a Hispanoamérica dentro del mercado editorial y propiciaron el reconocimiento internacional de la literatura producida en este lado del hemisferio.

Como resultado del contexto social y literario, las preocupaciones estéticas de la época en Hispanoamérica giraban en torno a la subversión de la ficción señalando la fragilidad de los límites que la diferencian de la realidad, volcando a su vez a la narrativa en la reflexión subjetiva de la creación. Además, se inicia con el cuestionamiento sobre el género novelesco, relacionado con la incapacidad del autor de completar un mundo que solo se le presenta en fragmentos, por tanto, se trabajaba mucho con los recursos de la fragmentación, el testimonio, la autobiografía, la autoficción y la autorreferencialidad.

Por lo anterior, para hablar de la narrativa de los setenta es necesario remitirse a la década del sesenta, pues durante esta época empiezan a publicar sus primeras obras los narradores conocidos como *setentistas*, y también se vuelve necesario adelantarse hasta los ochenta, pues debido a las dictaduras no es hasta mediados de esta década que empiezan a estudiarse y reconocerse las obras publicadas en los años setenta.

En conformidad con Ángel Rama, el fenómeno del *Boom* se inicia en 1964, cuando los escritores latinoamericanos comienzan a ser comercializados y reeditados dentro y fuera del continente, y finaliza aproximadamente en 1972, cuando tanto periodistas como escritores decretan su extinción. Por otro lado, según el mismo Rama, los novísimos son narradores nacidos durante la década de los cuarenta que comienzan a publicar sus primeros libros a partir de 1964, pero que debido al auge del *Boom* y a la situación política de las dictaduras no serían leídos hasta las siguientes décadas. Tomando en cuenta lo anterior, la década de los setenta se refiere normalmente al periodo que va desde 1974 a 1983, es decir, un periodo que comienza antes de iniciados los procesos dictatoriales y culmina con la caída de los mismos.

Para hablar de la narrativa de los setenta se han utilizados diversas nomenclaturas y metodologías para situar a los narradores que en ella se desenvuelven. Entre las distintas maneras de nombrarlos se encuentran: la generación del *posboom* o *boom junior*, términos igual o más cuestionados que el propio *Boom*, los *setentistas* o como los nombrara Ángel Rama, los *novísimos*.

Asimismo, las distintas maneras de agrupar a estos autores han llevado a la crítica a separarlos, por ejemplo, por generaciones, tal como lo hizo Cedomil Goic en *Historia de la novela Hispanoamericana* en 1972, intento que propició la generalización de los diversos momentos del género novelístico agrupando escritores que muchas veces solo tienen en común la cercanía de las fechas de nacimiento (de Diego 52). La diversidad de tendencias literarias vuelve imposible la categorización de las obras en una generación, grupo o género literario, ya que las preocupaciones estéticas de la época cuestionaban el mismo estudio historiográfico de la literatura y a su vez una de sus formas, es decir, el género novelesco. Esto último como consecuencia de la vuelta a un realismo ahora consciente de su incapacidad

de aprehender el todo, y conforme con la tarea de exponer cómo construye un mundo y a la vez a sí mismo a partir de fragmentos de la memoria o de la percepción.

Uno de los primeros estudiosos en nombrar, situar y analizar a grandes rasgos la literatura de dicha década fue Ángel Rama, en 1981, en el prólogo a la antología *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*, en donde hace un recorrido por las distintas tendencias, temáticas y estrategias por las que circula la narrativa de la época. Unas de las primeras características que menciona Rama sobre la generación de los novísimos es que:

surge dentro de una nueva inflexión de la cultura, que fijó pautas y problemas diferenciales, para los cuales no siempre servían los recursos literarios recibidos [...] a la nueva promoción no le fue concedido el derecho al repliegue experimental que marcó el comienzo de los mayores [...] porque emergieron a una demanda pública de los lectores masivos (84-85)

Según el mismo Ángel Rama, dos de las importantes consecuencias que creó el fenómeno del *Boom* en Hispanoamérica es principalmente la apertura del mercado editorial y con ello la profesionalización del escritor, que a partir de entonces tenía que producir siguiendo las necesidades e imposiciones que tanto las editoriales como los lectores les demandaban, pues la práctica literaria se volvió un producto mercantil que les permitiría vivir de sus ganancias. Por esto, Rama sugiere que la generación de narradores posterior al *boom* se ve en la necesidad de producir obras que puedan ser leídas y sean del interés del incipiente público lector, por ello existe un retorno al realismo y una baja producción experimental.

Los novísimos trabajan con un realismo plural y “ajustado al tiempo contemporáneo” que además del contexto dictatorial que aqueja a algunos países, también se desarrolla a la par de las nuevas tecnologías y el auge de los *mass media*. Los novísimos son los jóvenes escritores que crecieron con las novedades de la televisión y el cine, elementos

que influyeron fuertemente en la producción de la época. Lo que marcó una gran diferencia con la generación anterior que privilegiaba la alta cultura por encima de la cultura de masas; en los setenta gracias a los *mass media* los narradores privilegian y tematizan la cultura de masas.

Los narradores del setenta son una generación heterogénea por lo que es difícil agruparlos por movimientos o temáticas, además de que muchos escritores a lo largo de su producción experimentaron distintas tendencias, siendo aún más difícil situarlos en un solo grupo. Sin embargo, se pueden mencionar algunas características generales que se presentan en muchas de las obras producidas en esta época, por ejemplo, el retorno al realismo origina una serie de obras que regresan a estructuras lineales y más apegadas al lector.

Asimismo, esta línea realista lleva a una recuperación y representación de ambientes y actividades cotidianas, principalmente protagonizadas por personajes marginales que se desenvuelven en grupos afines, retratando así la vida social de la época con la nueva cultura de los medios masivos y recurriendo a la par a la tematización de las drogas, la fiesta, la sexualidad, etc., y para ello utiliza el habla corriente o cotidiana principalmente de las urbes. Entre estas obras podrían mencionarse, por ejemplo, las producciones de los mexicanos Gustavo Sainz y José Agustín o del argentino Manuel Puig, solo por referir a algunos.

Otra de las fuertes tendencias de esta década, siguiendo con Rama, es el retorno de a la historia, no solamente a la novela histórica, sino a la temática histórica a través de las novelas de testimonio altamente producidas en la época debido a la necesidad de narrar desde la experiencia los acontecimientos históricos que habían marcado a toda una generación, como podrían ser los fatídicos hechos del 68 en México o la devastadora dictadura en Argentina. Así pueden mencionarse las novelas testimoniales de Elena Poniatowska, Rodolfo Walsh u Osvaldo Soriano.

Aunado a lo anterior, también existe en la década un resurgimiento de la subjetividad, precisamente por la necesidad o la imposibilidad de narrar desde la objetividad las nuevas experiencias que se vivían. Según Florencia Garramuño en *La experiencia opaca* este fuerte retorno a la subjetividad se da principalmente en Brasil y Argentina, puesto que las dictaduras de ambos países habían afectado no solo el entorno político sino también el individual. Debido a esto y posteriormente a los relatos del exilio, en esta época se puede hablar del auge de la novela de la experiencia o de la memoria:

el paisaje cultural de las décadas de 1970 y 1980 en Brasil y la Argentina y que establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la noción de obra y su *afuera* o *exterioridad*. La explosión de la subjetividad, la poesía marginal, el abandono del soporte obra del mismo Hélio Oiticica y de Lygia Clark —entre otros—, la proliferación de “formas híbridas” y de textos anfíbios que se sostienen en el límite entre realidad y ficción son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real, suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior, y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia. (Garramuño 18)

En el prólogo a la antología de los *Novísimo narradores* Ángel Rama niega que esta generación haya heredado la crisis de la representación con la que sí trabajaron los narradores de medio siglo. Sin embargo, estudios posteriores demostrarían que si bien existió durante los setenta un retorno hacia el realismo, también hubo un grupo de narradores que podrían considerarse como anti-realistas, que evidencian una crisis en cuanto a la representación de lo real y un fuerte cuestionamiento del concepto de verdad, discusión ya iniciada por Jorge Luis Borges años atrás.



Según José Luis de la Fuente, durante la década de los setenta también existe una tendencia de los nuevos narradores por la experimentación con el lenguaje que tiene que ver claramente con la imposibilidad para representar la realidad o, como diría Beatriz Sarlo, lo real:

Los jóvenes se preocuparon más por el lenguaje —Severo Sarduy: *Cobra* (1972)— y evolucionaron para reivindicar la narración —Sarduy: *Cocuyo* (1990); Isabel Allende: *La casa de los espíritus* (1984). Aquello condujo a la creación de obras más formales —Salvador Elizondo: *Farabeuf* (1965)— y metanovelas —Vicente Leñero: *El garabato* (1967), Salvador Elizondo: *El hipogeo secreto* (1968)— cuyo marco acabó constituyéndose en un aspecto secundario, como mero encuadre estructural la evolución queda clara en Bryce Echenique, desde la voluntariamente caótica *Tantas veces Pedro* (1977) hasta los *Cuadernos de navegación*]. Los autores hispanoamericanos continúan vinculándose en general a los fenómenos sociales, políticos y culturales más sobresalientes. (de la Fuente 243)

La dificultad para representar la realidad fue a su vez motivada por los mercados editoriales, que promovían entre narradores y lectores una literatura que se encargaría al mismo tiempo de la ficción y de la teoría, cuyo tema central era el quehacer literario ¿quién escribe? y ¿para quién escribe? Retomando las tendencias de la época que trabajaban sobre todo con la metaficción, cuya finalidad es escribir para hablar sobre el proceso de escritura en sí mismo, como un método de desaparición del autor ante este lector ávido por desentrañar dicho proceso que alude y se concluye en él.

Por consiguiente, las obras de los autores de la década de los setenta forman parte de la discusión, no solo como objeto de estudio sino también como aparato crítico, sobre la posible muerte o desaparición del autor, ya sea para afirmarla o para cuestionarla. Debido a

que en la época la idea de la posmodernidad tenía un gran auge tanto en los narradores como en los lectores, muchas de las obras y corrientes literarias de los años setenta en adelante se enfocaron en desacreditar al autor y se apegaron a las ideas posestructuralistas, dejando toda la responsabilidad de la obra en el lector. Y a su vez cuestionando los principios de la realidad y la representación con los que las generaciones anteriores habían trabajado.

## **2.1 Juan José Saer en la literatura argentina**

Aunque falta un estudio más amplio, según Florencia Garramuño los narradores que pertenecían a países donde se vivía una dictadura son principalmente los que produjeron la mayor cantidad de obras que exponen la crisis de la representación, misma que se refleja en obras fragmentarias en las que se trabaja con la imposibilidad para aprehender la realidad, sustituyendo un realismo objetivo, como el decimonónico, con un realismo nada ingenuo, en donde con lo que se trabaja es con la imposibilidad de la representación, exponiendo la exaltación de la subjetividad y la preocupación por la relación entre la ficción y el acto estético con la experiencia de lo vivido. Dicha crisis es necesariamente autorreferencial, ya que surge desde la experiencia del autor, así como del reconocimiento de sus posibilidades y limitaciones. En ese sentido, en estas obras el autor utiliza una experiencia histórica en común para mostrarse, comenzar a narrar y resurgir.

En Argentina uno de los narradores que pertenece a esta llamada generación de los novísimos y que a su vez trabaja con la imposibilidad de la representación es Juan José Saer, cuya producción es tan diversa que algunas historias literarias, como la de José Miguel Oviedo o la de Mirta Stern, lo han situado en una y otra tendencia sin poder categorizarlo dentro de alguna en específico. Juan José Saer nació en Serodino, provincia de Santa Fe, en 1937 y es uno de los más valiosos narradores de la literatura contemporánea. Cuenta con una

larga producción literaria en la que trabajó distintas manifestaciones: cuentos, novelas, guiones cinematográficos, poesía y ensayo. Debido a la dificultad y variación de su obra fue un escritor poco abordado por la crítica de su época, sin embargo, con el pasar del tiempo se ha consagrado como una de las voces más trascendentales de la literatura argentina.

Una de las primeras apariciones de Juan José Saer en los estudios literarios es la que introduce Ángel Rama en su prólogo a los *novísimos* donde lo presenta como una de las voces más propositivas de la literatura argentina de los años setenta junto a Manuel Puig (Rama 115). En esta primera revisión de la incipiente producción saereana, Rama reconoce que la narrativa de Saer se caracteriza por un adelgazamiento al máximo de la escritura en donde la enunciación intercambia constantemente de una voz a diversas voces que fragmentan la narración y cuya finalidad es exponer distintas perspectivas de una misma realidad, para ello además hace uso de una descripción obsesiva en el intento de contener toda la información y visualización posible para que el lector sea capaz de aprehender y construir la realidad que se le presenta.

Algunas estudiosas como Amar Sánchez y Mirta Stern proponen que en la literatura argentina de los setenta la narrativa se definía por dos corrientes: una dirigida por una fuerte temática nacional marcada por el contexto sociopolítico de la dictadura y el regionalismo; y otra en la que, según Mila Cañón, llevaba a cabo “un cuidadoso trabajo formal, que instaura dentro de la ficción un espacio teórico permanente ocupado por la reflexión que ejercen los textos sobre las condiciones de producción de su escritura, sobre el lenguaje...” (649-659).

La narrativa de Juan José Saer según las mismas estudiosas pertenece a esta segunda corriente, pese a que en sus obras se trate de forma velada la dictadura argentina y las consecuencias de la experiencia. En esencia, la narrativa saereana experimenta en gran medida con la forma y trabaja con la reflexión del quehacer literario, utilizando el contexto

histórico como pretexto para exponer la dificultad de narrar lo vivido, o lo real, que aparece como algo de difícil representación, pues está dado a partir de la percepción y la experiencia de cada individuo, en este caso, de cada voz narrativa y personaje. Al respecto Florencia Abbate menciona:

Saer elige acontecimientos históricos reconocibles, pero los pone en relación con sujetos cuyos ojos extrañados se obstinan en mostrar un desfase respecto de la historia. Sus personajes ofrecen una perspectiva oblicua, descolorada. Ajenos a las “versiones oficiales”, evidencian que la significación histórica de un hecho puede no tener nada que ver con el sentido derivado de la experiencia de un sujeto. (Abatte 671-672)

La narrativa de Juan José Saer además es con regularidad visualizada como parte de la vuelta al realismo que experimentaron los escritores setentistas. Desde las primeras lecturas que se tienen de Saer se reconoce en sus publicaciones que el realismo con el que trabaja es un realismo auténtico, nada inocente:

respecto del realismo... Prieto incluye el nombre de Saer entre una decena de escritores que inicia con el nombre de Roberto Arlt; en ese corpus, el crítico advierte una “auténtica concepción realista”, ajena a las presiones del “nacionalismo literario” y que, lejos del “realismo adocenado que se somete pasivamente a la presencia del objeto” ...participa en cambio de <<una concepción [de la realidad] dinámica que carga también de tensiones el reflejo de la realidad inmediata”. (Dalmaroni 622)

La experimentación formal en la narrativa de Juan José Saer responde a la necesidad del autor por mostrar su concepción del mundo y de la literatura en cada una de sus obras, representando la realidad como aquella construcción dada desde las percepciones individuales, por lo tanto huidiza e imposible de aprehender en su totalidad, sobre todo a

través del lenguaje, por ello, recurre a la fragmentación y a la pluralidad de voces, pues para aprehender la mayor parte de la realidad al narrarla y crear el relato, este solo puede construirse a partir de los fragmentos y las diversas percepciones que tienen quienes lo habitan, incluyendo al autor y al lector.

Debido a las características de las narraciones de Saer, como puede ser su experimentación formal, su constante reflexión sobre el género novelesco y el quehacer literario, la fragmentación y detallismo obsesivo, durante los primeros años de su producción no fue muy estudiado por la crítica ni la historiografía literaria. Oviedo, Stern, Rama y Cedomil Goic son algunos de los críticos que introdujeron a Saer en la historiografía de la literatura argentina e hispanoamericana. Sin embargo, las menciones con respecto a su obra se reducen a enumerar de forma superficial las características aquí señaladas, o bien solo lo consideran como un narrador importante de su tiempo y ofrecen sus datos biográficos.

La obra de Juan José Saer ha sido poco estudiada, según Julio Premat, debido primeramente a que su producción incorpora en el trabajo del escritor, y articula en la dinámica de la recepción, “una impregnación imaginaria y una coherencia subjetiva que suponen una reintroducción fuerte del sujeto en la literatura, presencia desdeñada por la crítica actual” (Premat, *La dicha* 12); y en segundo lugar porque:

Los fundamentos en sí de producción del corpus son los de una obra –otra categoría denostada–: unidad espacial, repetición de personajes, prolongaciones argumentales, recurrencias temáticas, preocupaciones metafísicas y estéticas uniformes, y sobre todo escritura en última instancia de una sola y única novela. (Premat, *La dicha* 12-13)

Sin embargo, en sus inicios en Argentina Saer fue bien recibido por el grupo de intelectuales, críticos y escritores que conformaron la revista *Punto de vista* a finales de la

década de los setenta, entre ellos Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia y María Teresa Gramuglio. Este grupo que apoyaba la narrativa de Saer se dedicó al estudio y la crítica de las producciones saereanas y, a su vez, a la promoción de su obra en los círculos literarios y de lectores, equiparándola con la obra de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti, entre otros consagrados escritores de la literatura argentina e hispanoamericana. Este grupo fue crucial para el reconocimiento de la obra de Juan José Saer, ya que, debido a la postura del autor en cuanto al quehacer literario dominado por el mercado editorial, que, según él, limitaba el proceso creativo y restaba valor estético a las obras, ni la crítica ni los lectores le daban lugar.

Para Miguel Dalmaroni, “tanto su figura pública como su estilo narrativo [de Saer] ofrecen [...] una singular resistencia a la institucionalización y la legibilidad; una vacilación que, además, se correspondería en cierta medida con dos modalidades de su escritura” (610), esto debido a que para Saer la comercialización de la literatura exigía a los autores adaptarse al interés y a la moderna realidad del lector, los obligaba a su vez a dejar de lado la importancia de la tradición literaria para el proceso creativo, y promovía una literatura hecha para el mero entretenimiento del lector y no para su enriquecimiento intelectual y cultural.

A pesar de que en un principio Saer no fue un autor predilecto ni comprendido por los lectores ni por la crítica, actualmente es considerado uno de los mejores narradores del siglo XX. Su reconocimiento tardío se debió a que la producción saereana no buscaba el reconocimiento comercial, que ya había impregnado a la crítica y que tomaba en consideración ya no solo el acto estético, sino también el éxito de ventas que conseguía el autor.

Asimismo, fue un escritor que, en su búsqueda intelectual, su creación siempre estuvo motivada por la profunda reflexión del quehacer literario, lo que requería para él el

reconocimiento de la tradición y un lector crítico y conocedor capaz de reconocerla y reinterpretarla. Esto lo alejó de los autores más leídos de la época que, debido a las exigencias del mercado editorial, reflexionaban de forma superficial sobre el proceso de escritura, equiparando al autor con ese demiurgo que construye un mundo y luego desaparece para dejarlo totalmente en manos del lector.

## **2.2 Cosmos narrativo de Juan José Saer**

La noción de tradición a la que se apegaba Saer y que se reconoce a lo largo de toda su obra es la idea de tradición sugerida por Ricardo Piglia, concebida por Borges y trabajada por el mismo Saer. Durante la conferencia “Saer: La tradición del escritor argentino” en 2006, Piglia definía la noción de tradición en contrapunto de la idea de canon; tradición para él es parte del proceso creativo de cada escritor que se va conformando mientras se lee y plasmando mientras se escribe: “sin tradición no se puede escribir ni se puede leer” (Piglia 2006); de la misma forma el lector tendrá una mejor perspectiva de la obra si es capaz de leer y reinterpretar la tradición. La tradición es construida por los escritores como ese espacio de discusión, de diálogo, de lucha:

las tradiciones son el espacio en el interior del cual las culturas funcionan, las tradiciones son espacios de lucha [...] los escritores pensamos en las tradiciones [...] los escritores formamos bandas, formamos grupos en fuga y en términos de esas bandas o grupos en fuga discutimos tradiciones, peleamos por tradiciones, construimos tradiciones y esas tradiciones nos ayudan a entender no solo la literatura que se ha escrito sino la que se está escribiendo. (Piglia 2006)

La tradición es pues el diálogo constante que establece el escritor con su centro axiológico literario, es decir el modo en que se relaciona “con otros escritores, con el pasado

y con lo que están haciendo” (Piglia 2006). En la literatura argentina esta idea de tradición ha empezado a formularse principalmente con las obras y escritos de Jorge Luis Borges, quien además de reflexionar constantemente sobre el quehacer literario plasmó en algunos cuentos y ensayos su postura con respecto a la tradición, la tradición nacionalista y la tradición occidental. Según Ricardo Piglia, en 1951 Borges, durante la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, pone en cuestión la idea de la tradición nacionalista y “revindica cierta tradición argentina en términos de los modos de apropiación, los modos de lectura tangenciales que la literatura argentina había construido por sí misma” (Piglia 2006).

En *El escritor argentino y la tradición* Borges reclama el derecho de los escritores argentinos de ser “herederos de toda la tradición occidental y el de no sentirnos obligados a confinarnos dentro de lo pintoresco y regional” (Corbatta 19). Con esta declaración Borges amplía el campo de lectura e interpretación de las obras propias y de los escritores argentinos de su época y posteriores, pues extiende la tradición más allá del regionalismo y el nacionalismo y procura la entrada al diálogo con el quehacer literario occidental.

Los escritores argentinos posteriores al *Boom* se vieron en la necesidad de repensar la tradición al tener como antecesores dos posturas literarias opuestas: Borges y Arlt. Algunos se rehusaban en agregar a Borges a su tradición, puesto que representaba esa literatura ultra culta y oficial, esa literatura de los narradores del *Boom* de la que buscaban diferenciarse y también porque representaba a la literatura que podría considerarse dentro del canon, término que causaba desprecio y repulsión entre los narradores de la época. Por otra parte, Arlt representaba lo contrario, una literatura de lo marginal, de la cultura regional, con distintos experimentos formales en los que se enfrentaban distintos registros (Piglia 2006).

Estas tradiciones en un inicio contrapuestas se unen gracias a la iniciativa de Saer, Piglia, Onetti y otros escritores que “insistieron sobre la necesidad de ver qué sucedía con la



literatura argentina si uno mezclaba [...] esos aparatos explosivos de Arlt por un lado y Borges por otro lado y se terminaba con la idea de esos textos debían ser vistos como antagónicos y excluyentes, como banderas de tradiciones que estaban enfrentadas” (Piglia 2006). La obra de Juan José Saer tiende un diálogo constante con la narrativa de ambos, Borges y Arlt, aunque sobre todo con el primero. Esto debido a que no solo trabajan con la idea de tradición en el mismo sentido, sino que también desarrollan ideas sobre el género novelesco, el quehacer literario que no se centra en el ¿quién? o ¿para quién?, si no en el ¿cómo?; algunas cuestiones de la ficción, la filosofía, sobre el tiempo, el espacio y el lenguaje.

Saer retoma de Borges la reflexión constante sobre la contraposición proclamada, siglos atrás, entre el discurso verdadero y la ficción. Saer, siguiendo a Borges, plantea en cada una de sus obras, y explícitamente en su libro *El concepto de ficción*, que la ficción no es “necesariamente lo contrario de la verdad” (Saer, *El concepto* 10) y que cuando se practica la ficción no se hace con el afán de tergiversar la verdad, sino plasmar una concepción del mundo que recurre inevitablemente a la mezcla de “lo empírico y lo imaginario” (Saer, *El concepto* 12). Para Saer Borges ya había reivindicado a la ficción en estos términos en muchos de sus trabajos:

Borges [...] a diferencia de Eco y de Solienitsin, no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio apropiado para tratar sus relaciones complejas. (Saer, *El concepto* 14)

Esta perspectiva de la relación entre el discurso falso (ficción) y el discurso verdadero moviliza los límites que se imponen uno al otro, propone a la ficción como un espacio destinado “a la actividad especulativa” (Saer, *El concepto* 14) que trabaja con la verdad y la estetiza al nivel de la narración o el objeto literario, lo que pone en una posición singular al autor “entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad” (Saer, *El concepto* 15). La narrativa de Saer cumple siempre con estas dos posibilidades de la ficción: presentar un entendimiento del mundo que trabaja con la experiencia y el conocimiento y plasmar, a partir de lo imaginativo y lo verosimilitud “el carácter *arbitrario y opresivo* de aquellos sistemas que inducen a darles nuestras percepciones un sentido estipulado” (Abatte 671).

Saer también retoma de Borges la cuestión constante sobre el género novelístico y la abona con su experimentación formal y temática a partir de la irrupción de otros géneros dentro de sus narraciones, ya sea para teorizar, para monologar, para introducir historias en la historia o bien a partir del uso constante del discurso lírico que impregna todo su universo narrativo. Saer considera a la novela un momento histórico de la narración que busca trabajar con la representación y que por lo tanto tiene una fecha de término:

La novela no es más que un período histórico de la narración, y la narración es una especie de función del espíritu. La novela es un género literario [...] si Borges no ha escrito novelas, es porque Borges 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. (Saer, *El concepto* 281)

Para Saer mientras la novela es solo un género literario, preciso y fechado, la narración es “un modo de relación del hombre con el mundo” (Saer, *El concepto* 263), ya que aspira a establecer un vínculo del escritor con su experiencia vivencial y estética para

construir, producir y re-producir conocimiento. Esta forma de concebir la literatura lleva a Saer, siguiendo con la noción de tradición, a plasmar en su cosmos narrativo y en su experimentación formal “la relación del hombre con el mundo” que han plasmado aquellos escritores que conforman su tradición y de los que retoma temáticas, recursos, conceptos y reflexiones como parte la intertextualidad que le dan sentido a sus narraciones. La intertextualidad entendida por Genette como:

una relación de correspondencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); [...] en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (Genette 10)

La idea de intertextualidad y tradición están íntimamente ligadas en la narrativa de Saer, pues a través de ella genera diálogos y lugares de encuentro con experiencias estéticas y perspectivas del quehacer literario que retoma y reproduce para valorarlas y extenderlas tanto como la ficción y la narración lo permiten. Al utilizar características de otros textos literarios se reinterpretan y se presentan con otra visión y lectura que ha de ser nuevamente valorada y reinterpretada por el lector:

en la relectura experimentamos también el doble placer de la repetición y del descubrimiento, porque la ley según la cual todo gran texto literario es uno y múltiple admite esa contradicción. [...] Toda lectura es interpretación [...] Lo que el lector ha vivido le da al texto su horizonte, su cadencia, su *tempo* y su temperatura. Texto y

lector viven una vida común, en la que cada uno se alimenta del otro. (Saer, *El concepto* 38)

La tradición de Saer y las intertextualidades presentes en su narrativa no se limitan únicamente a Borges. Los estudios de Saer han reconocido dentro de su tradición principalmente a William Faulkner, Roberto Arlt, James Joyce, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Cesare Pavese, Juan L. Ortiz, Franz Kafka, Marcel Proust, Antonio Di Benedetto, entre otros. De cada uno de ellos se puede reconocer, en el universo creado por Saer, algún elemento, que en conjunto posibilitan la lectura autorreferencial de la obra que se plasma en la capacidad de este mundo para crear sus propios referentes y repetirlos y reproducirlos en el conjunto de obras relacionadas entre sí y que establecen el proyecto narrativo saereano.

La obra de Juan José Saer es extensa. Cuenta con cinco libros de cuentos, doce novelas y tres libros de ensayos. Todas sus obras forman parte de un gran proyecto narrativo que relaciona a unas con otras a partir del establecimiento de un espacio y un grupo de amigos sobre los que se narra. Este proyecto narrativo inicia con el establecimiento del espacio a narrar en su primer libro de cuentos llamado *En la zona* (1960). Este libro localiza el espacio en el que se situará el proyecto narrativo de Saer, es decir, en la nunca nombrada ciudad de Santa Fe y su alrededor, donde existirán y convivirán el grupo de amigos unidos por Tomatis, personaje con más apariciones en el cosmos narrativo de saereano. Para Julio Premat, el mayor estudioso de la obra del santafesino, *En la zona* es el anuncio de un proyecto a desarrollar:

En 1960, la obra empieza con una compilación de centro, *En la zona*, libro que organiza, delimita y presenta lo ya escrito dentro de una forma específica. El inicio literario de Saer va a consistir en retomar textos ya escritos y a veces ya publicados,

ordenarlos de manera significativa, presentarlos con un prólogo que anuncia una intención y proyecto que van mucho más allá del libro que los lectores podían leer en ese momento y, al conjunto, darle un título que funciona como un acto de fundación, *En la zona*: zona en vez de Santa Fe, situación espacial (“en”) como gesto de comienzo. Se empieza con el título y con la recuperación de lo ya escrito. (Premat, *Entenado/Glosa* 10)

Ricardo Piglia (en conferencia) y Jorgelina Corbatta en *Arte Poética* coinciden con la idea de que Saer crea un lugar para narrar que funge en este universo dos funciones: la primera, fundar el espacio autorreferencial al que se aludirá en el resto del proyecto; y, la segunda el establecimiento de un diálogo con su tradición a partir de un elemento reconocible en Faulkner: “definir espacialmente la zona en que un universo narrativo vive y se modifica, un lugar en el que el tiempo fluye” (Corbatta 161). Más adelante este espacio será nuevamente ubicado y renombrado en su libro de cuentos *Unidad de lugar* (1967), aludiendo una y otra vez al referente espacial establecido como parte de su proyecto.

La zona fundada por Saer además contiene “nombres propios de una topografía que orienta, lo mismo que las menciones a los negocios y los bares. Los ríos, como las calles básicamente de San Martín; las que rodean al sur histórico: Tribunales, la Iglesia de San Francisco-la costanera, ocasionalmente la pampa” (Coutaz y Zobboli 55) Estos espacios sirven para la acción de las demás narraciones y ponen en relación todas las obras teniendo como centro *Glosa* (1985), pues en ella se develan acontecimientos de los personajes ya sea de su pasado, de su presente o de su futuro, de tal forma que funge como punto de unidad de todo el universo saereano. Según Premat, que ha cartografiado la relación de las obras y espacio saereano:

Una línea ininterrumpida de peripecias y personajes va uniendo, retrospectivamente, a *Glosa* con los relatos del primer libro del escritor, *En la zona* (1960) en particular con el cuento “Los asesinos” y, siguiendo siempre las fechas de edición, *La vuelta completa* (1966, novela), *Cicatrices* (1969, novela), *A medio borrar* y *La mayor* (1976, relatos), *Nadie nada nunca* (1980, novela), por lo menos, mientras que prospectivamente, encontramos prolongaciones argumentales y complementos narrativos en *Lo imborrable* (1993, novela), *La pesquisa* (1994, novela), algunos cuentos de *Lugar* (2000) y, valga la anticipación, también prospectiva en la novela de inminente publicación, *La grande*. Sin dar aquí precisiones anecdóticas que serían engorrosas, nótese que el lugar central de *Glosa* en el conjunto de la obra aparece casi geométricamente. (Premat XXVI)

Esta relación entre cada una de las narraciones saereanas expone el proyecto autorreferencial que construye un universo narrativo fragmentado no solo en la construcción formal de las narraciones individualmente, sino presentado con cada una de sus producciones –sean novelas, cuentos o poemas– distintos fragmentos dados a partir de las percepciones de diversos personajes y momentos de la obra.

### **3. Desglosar la narración: distintos niveles de autorreferencialidad en *Glosa***

El uso del recurso autorreferencial en la obra de Saer es medular porque a partir de él se expone una crisis entre el autor y el narrador. El narrador, constantemente se fragmenta y hace notar en su voz distintas percepciones de lo real. A su vez, el autor le otorga esa responsabilidad al lector aludiéndolo constantemente y dirigiendo también su lectura. Esto lo logra a través de los personajes que siempre se encuentran cuestionando su realidad y tratando de reconstruirla a partir de la memoria, que no siempre es propia ni clara.

El cuestionamiento de los personajes ante su propia realidad alude al lector en tanto que el autor marca el límite de estos para reconstruirla, ya que les niega la posibilidad de llegar a un entendimiento claro de su propia conciencia, pues están, al igual que el lector, llenos de imágenes únicas y personales que los imposibilitan de tener claridad en lo que se les describe y en su propia vida. De manera que:

la autoría, desde el punto de vista de la propiedad intelectual, se convierte en un mero espejismo, la figura del autor se transforma en marca de origen o género. Frente a tal figura fracturada, el lector y el texto se convierten en los nuevos protagonistas de la escritura literaria. (Castillo, 104)

El mundo que se construye a partir de la autorreferencialidad es un ciclo sin fin que denota una crisis del *yo* en tanto que el autor, a partir del uso del lenguaje y de un estilo indirecto libre, se niega a sí mismo, reflejando su interioridad en las otras voces creadas por él (narrador y personaje). Según Tatiana Bubnova uno de los recursos de los que la sintaxis dispone para reproducir el discurso del otro es la relación que establece el estilo indirecto libre entre narrador y personaje, el cual deja ver la aparición del autor y lo que lo distancia de ese otro creado (460-461). El recurso autorreferencial en la obra de Saer, además, está acompañado de varios elementos que lo ayudan a mantener este ciclo, tales como la fragmentación, la memoria disgregada, el viaje y la búsqueda de sí mismos de los personajes, desde esta perspectiva. “Afirma Bürger que la autorreferencia configura un espacio literario que invita el pensar en los lenguajes que no delimitan al sujeto, sino que lo trascienden” (Castillo 110).

En este sentido, el análisis del proyecto saereano, y en específico de la novela *Glosa* (elemento fundamental de su corpus), se efectúa con miras a visualizar y reconocer no solo este nivel autorreferencial, sino también los distintos alcances que logra Saer a lo largo de su

producción, así como su postura ante el quehacer literario, la narración y la ficción como una forma de conocimiento del mundo en relación con el hombre.

Publicada en 1985 *Glosa* es una novela decisiva en la carrera literaria de Juan José Saer ya que con ella inicia su relación con Alianza Editorial de Argentina (que luego pasó a ser Seix Barral de Grupo Planeta) y con quien sería desde entonces su editor Alberto Díaz, lo que permitió a su obra una mejor recepción dentro de su país y facilitó la reimpresión y traducción de sus libros anteriores con proyección al mercado editorial internacional. Esta novela es catalogada por la mayoría de la crítica como la mejor de la producción saereana y al mismo tiempo es la favorita de su autor. Cito en extenso la descripción de Miguel Dalmaroni sobre la relación de Saer con el mundo editorial y su editor:

Saer permaneció en Alianza hasta 1993, es decir todo el tiempo que lo hizo Díaz, y en 1994 pasó al sello Seix Barral del Grupo Planeta junto con él, porque advirtió sin tardanza lo mismo que puede notar cualquiera que conozca la estrategia que este editor fue llevando a cabo con los libros del santafecino: su eficacia para procurarles una ubicación de privilegio en el espacio sin dudas restringido que el gran mercado del libro concede a la alta literatura. Díaz no sólo dio continuidad a un plan de publicación de la obra saeriana que incluyó la reedición de todos sus títulos desde *En la zona*; también planificó las entrevistas periodísticas con el autor y las políticas de prensa cada vez que aparecía un nuevo título suyo; hacia 1999 terminó por convencer a Saer para que se vinculase con un agente que administrara sus contratos de traducciones y ediciones en el extranjero; en el 2000 compuso una edición escolar de *Responso*, con guías de lectura y actividades para los estudiantes y un cuadernillo de apoyo para los docentes; en octubre de 2001 reunió los *Cuentos completos de Saer*, y en noviembre de ese mismo año incluyó *Cicatrices* en una colección del diario *La*



*Nación* (ya alejado, evidentemente, de las opiniones de Masciángoli) que tiraba 27.000 ejemplares por título y se vendía en kioscos de diarios y revistas. (Dalmaroni 607-608)

*Glosa* narra de forma lineal y cronológica la historia de dos jóvenes, Leto y el Matemático, que caminan durante veintiún cuerdas y cincuenta y cinco minutos por la Calle San Martín en la ciudad de Santa Fe (no mencionada pero que se encuentra dentro de la Zona delimitada de Saer). Durante la caminata platican –e intentan reconstruir– la fiesta de cumpleaños de Washington a la que ninguno de los dos asistió. Así, la historia de *Glosa* parece sencilla, sin embargo, la caminata se ve interrumpida por diversos acontecimientos que provienen del pasado, presente y futuro de los personajes. *Glosa* está construida a partir de las percepciones del narrador y de sus personajes, lo que provoca que el lector de esta novela se enfrente a una narración hecha de fragmentos que es difícil reconstruir.

De tal manera, *Glosa* es la historia de una historia que está buscando ser reconstruida. La narración se desarrolla a partir de los fragmentos de percepción de la realidad de todos los que la constituyen, dichas percepciones a su vez configuran una forma espaciotemporal singular en la que todos los tiempos surgen en un mismo tiempo, y el espacio se describe tan detalladamente que solo se nos permite apreciar algunos fragmentos del mundo que se narra.

En otras palabras, *Glosa* intenta “recomponer una experiencia” (Garramuño 112) a partir de las percepciones tanto de los personajes ausentes como de los asistentes, primeramente, la historia que relata el Matemático es lo que él recuerda de la historia que le contó Botón de la fiesta de Washington; también se presentan las percepciones y recuerdos de Tomatis y Pichón Garay, personajes que sí asistieron a la fiesta; y por último, la de Leto, quien se la va representando, a partir de sus propias experiencias y percepciones, conforme la escucha.

La constante reelaboración de la fiesta de cumpleaños de Washington hace evidente la imposibilidad de la “recomposición de la experiencia” (Garramuño 99) y la transmisión de la misma, ya que todo lo que se narra en *Glosa* está dado a partir de digresiones (memoria, recuerdos, reflexiones) y descripciones (percepción, experiencia) que fragmentan la narración.

Desde esta perspectiva se puede decir que el tema principal de *Glosa*, así como del conjunto de la producción de Saer, es la imposibilidad de captar la totalidad de la realidad, captando en su lugar *lo real*. Lo real puede ser entendido como *el conjunto de percepciones espaciotemporales y experiencias individuales –y compartidas– incapaces de ser trasladadas en su totalidad al lenguaje* y que, al verse en la necesidad de hacerlo, dado que el lenguaje construye el mundo, se vuelve fragmentario, incierto y relativo, gracias a la variedad de limitaciones y posibilidades de interpretación y reinterpretación que ofrece el lenguaje que construye al yo y a los otros. Lo real es lo que se transmite en la narrativa de Saer, y sobre todo en *Glosa*.

Esta concepción de la realidad hace que esta novela pueda situarse entre la narrativa “que testimonia la crisis de la representación realista volcándose hacia problemas de construcción y de relación mundo/palabra literaria” (Epstein 2). Estos problemas de construcción se visualizan principalmente en la figura del narrador, pero también en el tiempo-espacio y, por supuesto, en la trama.

El narrador omnisciente de la novela presenta *lo real* como esa fragmentación de su percepción del todo y, además, tiene la posibilidad de presentar e interpretar los fragmentos de percepción, recuerdos y experiencias de los personajes y reproducirlos a su vez en la trama. Los recursos que utiliza el narrador de esta novela, tales como la digresión y la descripción, permiten que, a partir de la fragmentación que provocan, sea posible la

presentación simultánea de todos los tiempos a la par de la movilidad e inmovilidad de la percepción del espacio.

La digresión supone la suspensión del acto de narrar, la interrupción medianamente justificada del hilo de la narración, que da lugar a un desarrollo inesperado, a comentarios o cualquier tipo información sea o no necesariamente parte de la trama. La descripción es un recurso para introducir una pausa dentro del discurso narrativo, sobre todo, cuando esta tiene que ver con el tiempo y el espacio, se utiliza también para presentar personajes, información espacial, ideológica, etcétera (Beristáin).

La unión de estos dos recursos narrativos (digresión y definición), en conjunto con las amplias posibilidades de focalización y conocimiento del narrador, es lo que complica la aprehensión del mundo narrado, ya que es una construcción hecha a partir de fragmentos – de pensamientos, hechos presentes, pasados y futuros, interpretaciones, recuerdos, representaciones, descripciones, reflexiones filosóficas– dados desde los distintos niveles de la narración.

A su vez, las diversas voces que constituyen la narración de *Glosa* –en el intento de proporcionar más claridad al lector en la representación de una realidad que desconfían poder transmitir– se entrecruzan, se interrumpen, se contradicen, se cuestionan y se subjetivizan de tal manera que subvierten los protocolos de objetividad y verdad esperados de un narrador realista. El narrador de *Glosa*, en este sentido, es un narrador de *lo real*, es decir, un narrador de la percepción y la experiencia.

Podría decirse también que *Glosa* es una novela que trata sobre la dictadura militar de la década de los 70 de la Argentina. La novela está situada unos años antes de la dictadura –“el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos” (*Glosa* 13)–, presenta el futuro de sus personajes inmersos en ella y las consecuencias mortales que tiene en

algunos. Sin embargo, me parece que le dictadura es más bien un pretexto, es el trasfondo necesario en la construcción de la narración para que la ficción toque a la Historia, pero no para instalarse en ella, sino para trascenderla, a través de esta renovada visión realista que ofrece la narración, al dar a conocer la Historia como una ilusión más del ser humano, como otra ficción que condena el futuro de sus personajes.

La dictadura es presentada a través del narrador que abandona la interioridad propia y la de los personajes para introducirse en los hechos que los afectan y así ofrecer otra reformulación de la *glosa*, en palabras de Florencia Abbate, este aspecto en *Glosa* se presenta de manera particular:

El modo en que [...] aparece la dictadura militar, también resulta atípico y oblicuo. Saer parece partir, tras la huella de Joyce, desde donde cualquier resabio épico se ha vuelto ya por completo inviable; habrá que elevar a material narrativo lo ordinario, lo oscuro de un día cualquiera en una vida anónima [...]. (Abatte 673)

Al hablar de las diversas cuestiones que construyen la narración de *Glosa* no se pueden dejar pasar las relaciones de intertextualidad y autorreferencialidad que forman parte de ella. En cuanto a la intertextualidad, la principal relación que establece es con *El Banquete* de Platón: ambas son la historia de dos personajes que caminan juntos e intentan reconstruir una fiesta de cumpleaños a la que no asistieron. Esta intertextualidad sugiere otra posibilidad más del argumento de *Glosa*, es decir, otro intento de reconstrucción del relato, de la narración y la imposibilidad de hacerlo con totalidad y certeza objetiva. Según Nicolás Lucero y Daniel Balderston:

Se sabe que la situación narrativa de *Glosa* proviene de la lectura de un detalle de *El Banquete* de Platón: la estructura del diálogo enmarcado por otro diálogo y, en consecuencia, el carácter diferido e indirecto del relato del coloquio. Mientras

caminan hacia la ciudad, Apolodoro le cuenta a Glaucón lo que se dijo en la fiesta de Agatón, a la que ninguno de los dos fue y de la que Apolodoro sólo sabe por las noticias que de ella le han dado Aristodemo y el mismo Sócrates. (Lucero y Balderston 684)

Según Luz Aurora Pimentel “la intertextualidad es una forma de producción textual *virtual* que depende *totalmente* de la lectura para existir” (181). Es decir que, en la base de la construcción de *Glosa* se encuentra la lectura e interpretación de otro relato, misma situación que se repite tanto en la narración de los personajes –las distintas versiones que se dan de la fiesta–, los acontecimientos que marcan a los personajes –el suicidio del padre de Leto, la pesadilla del Matemático, etc.–, así como en las distintas voces del narrador y los paratextos que la anteceden: dedicatoria y epígrafe. Otra de las posibilidades intertextuales que tiene la novela, según Julio Premat, es con *Ulises*:

la novela también puede leerse como una glosa santafesina del Bloomsday del *Ulises* de Joyce, referencia para cierta posición de reescritura (de Homero a Joyce como de Platón a Saer), de una relación con el lenguaje, de un intento de transmitir la red de recuerdos, percepciones, imaginario, discursos y actos que serían la vida y el tiempo humanos. (Premat XXVIII)

Además, se encuentran en el texto otras intertextualidades con Faulkner y Jorge Luis Borges, pero estas, al igual que una ampliación de la intertextualidad con *El Banquete* de Platón, serán desarrollados en el análisis detallado de la novela más adelante en este capítulo.

En cuanto a la cuestión autorreferencial en la novela, que es el principal propósito de análisis de esta investigación, sugiero que, en *Glosa*, y siempre, en toda la narrativa de Saer, ésta se presenta en tres niveles:

1. La autorreferencialidad entendida como la cualidad de un texto para crear sus propios referentes. Este tipo de autorreferencialidad la establece el proyecto narrativo de Saer al crear con el conjunto de sus obras una realidad que las relaciona a todas;
2. La autorreferencialidad desde el autor, que se definió en el primer capítulo como: un proceso en el cual el autor se refiere a sí mismo, a partir de la experimentación con las formas y estructuras del lenguaje, para intentar ser completado y completar a los otros momentos de la obra, es decir, héroe y lector. Esta se da principalmente en la forma, y, por último;
3. La autorreferencialidad consigo misma, es decir, autorreferencialidad entendida como un proceso que se refiere a sí mismo, en este caso la escritura. Esta se puede distinguir principalmente en la trama y las digresiones tanto del narrador como de los personajes.

En cuanto a la primera autorreferencialidad mencionada, esta se da en la narrativa de Saer a partir de la *Zona* en la que se desarrollan todas sus novelas y que comparten personajes que se relacionan amistosamente. Según Julio Premat, *Glosa* se localiza en el centro de este universo narrativo de Saer, “no sólo en tanto que episodio «logrado» [...], sino como punto de confluencia y de afluencia de una serie importante de líneas argumentales y de apuestas formales” (XXIII).

La publicación de *Glosa* obligó a la crítica a la relectura de la obra de Saer para localizar los tejidos que unían a un grupo de personajes que comparten experiencias en común, en una zona delimitada. *Glosa* expone algunas precisiones narrativas que habían quedado sin resolver en las novelas anteriores. Así, por ejemplo, en la obra nos enteramos del destino de Leto, el Gato Garay y Elisa que se encontraban juntos en la novela *Cicatrices*;

de la muerte de Washington que será retomada en *La pesquisa* por Pichón Garay; y de la depresión que acecha a Tomatis que será desarrollada en *Lo imborrable* por mencionar algunos de los acontecimientos que unen a *Glosa* con las demás narraciones.

En resumen, la línea sucesiva de acontecimientos y personajes que tiene como centro a *Glosa*, y que evidencian la primera autorreferencialidad de la obra, va retrospectivamente desde el primer libro de cuentos *En la zona* (1960), algunos cuentos de *La mayor* (1976), y con las novelas *La vuelta completa* (1966), *Cicatrices* (1969) y *Nadie nada nunca* (1980), y prospectivamente, con las novelas *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994), relatos de *Lugar* (2000), hasta la novela póstuma, *La grande* (2005) (Premat).

Los otros dos niveles de autorreferencialidad mencionados tienen que ver con la novela como objeto único y no dentro del conjunto de la producción saareana, por ello, y ya que requieren mayor detenimiento, me parece pertinente iniciar el análisis de la obra a partir de dos elementos a los que se enfrenta el lector al inicio de la lectura: el título y los paratextos (la dedicatoria y el epígrafe).

En cuanto al título de la novela ya se ha hablado mucho de la “diversidad polisémica” (Epstein) o “el sentido polifacético” (Claesson) del término *glosa* y la relación que este ofrece con la construcción e interpretación de la novela. Es interesante retomar el término desde sus primeras acepciones al español, ya que permiten una interpretación más amplia de lo que significa el título y lo que agrega a la significación de la novela.

Según Ana Castaño, en un estudio sobre la palabra glosa, señala que la primera acepción española que se tuvo de ella se encuentra en el *Tesoro de la lengua castellana* de 1611 de Covarrubias, quien indica primero que glosa en su origen griego significa *lengua*, y la define como los comentarios y explicaciones que se hacen para aclarar un texto y sigue:

“Glossar alguna cosa escrita o dicha es interpretarla”. En la edición del *Tesoro* de 1673, Benito Remigio Naydens agregó a la definición una acepción negativa del término:

ya dixo el autor que la glossa es la lengua del texto; yo digo que assí como la glossa es la lengua del texto, assí ocasional y accidentalmente la copia demasiada de glossas ha sido enmudecimiento de lenguas y aterramiento de ingenios. De donde vemos por experiencia que cuando se usava el proverbio que dice: *liber librum aperit*, que un libro es glossa de otros, sabían mucho más los hombres que agora, que con confiança de glossas, comentarios, anotaciones, escolias, obsertaciones, castigaciones, miscellaneas, centurias, paradoxas, collectaneas, lucubrationes y additiones, han dexado ranciar los ingenios y enmudecerse las lenguas, [...]. (Castaño 121)

Ésta más que una acepción negativa parece una explicación (glosa) de las consecuencias desfavorables del uso excesivo de la glosa. Hasta aquí tenemos que en su origen glosar es interpretar un texto con la finalidad de “hacer accesibles a un público más amplio textos que de otra forma hubieran resultado muy difíciles o incomprensibles para la gran mayoría” (Castaño 124) y que el mucho glosar puede tergiversar el significado de lo que se intenta explicar.

En cuanto a glosa como título de la novela, estos orígenes pueden situarse en relación con los recursos intertextuales que ofrece la obra, que a su vez ofrecen otras intertextualidades. La intertextualidad sugiere una interpretación del autor del texto que retoma una obra y una reinterpretación para el lector que es capaz de ubicarlas. *Glosa* pone en evidencia las consecuencias de glosar y la imposibilidad para dejar de hacerlo, pues en la búsqueda de claridad y mayor aprehensión de lo real, *Glosa* es una glosa que se va haciendo a sí misma mientras se escribe, al igual que el término.



La palabra glosa ofrece tres distintas acepciones según el diccionario que sirven para el análisis de la novela. La primera, una reactualización resumida de las mencionadas anteriormente, la define como: la explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de leer. Hasta aquí glosar es interpretar. Otra de las acepciones de la palabra, tiene relación con la música y la define como una variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas, esta acepción nuevamente nos remite a la interpretación y a las posibilidades de variación del original que conlleva. Glosa es al mismo tiempo interpretación y variación. Esto es lo que sucede a lo largo de la novela, se dan distintas interpretaciones de un mismo evento, con las variaciones que surgen desde las distintas interioridades a las que accede el narrador y a la propia. La variación la dan las experiencias propias y los conocimientos y percepciones que cada uno tiene de la realidad vivida.

El último significado que se ofrece de glosa es el de una composición poética que al finalizar posee una explicación o comentario de sí mismo en forma de rima. Esta definición de glosa, lleva directamente al epígrafe que antecede la novela:

En uno que se moría  
mi propia muerte no vi,  
pero en fiebre y geometría  
se me fue pasando el día  
y ahora me velan a mí. (*Glosa*)

En este sentido la novela es la glosa no rimada y narrativa de este poema. El mismo Saer en *Diálogo Piglia/Saer* (1990), une esta acepción a su novela: “en la novela [*Glosa*] ya está implícita la significación de glosa, un género poético muy preciso y muy codificado. Y

la novela, de algún modo, con cinco versos que aparecen como epígrafe, opera un sistema de reincorporación del sentido de ese poema diseminado en el texto” (*Diálogo* 13).

Esta relación de dicha acepción con la novela indica por principio la recurrente intención de Saer por subvertir las convenciones de los géneros literarios, uniendo en sus narraciones la poesía y la narrativa, ya no solo formando la narración por medio de un lenguaje lírico, sino también utilizando composiciones ya establecidas. Esta definición conlleva nuevamente a glosa en el sentido de variación e interpretación, así, como al de autorreferencialidad, pues es a su vez una glosa de sí misma.

Esta quintilla como epígrafe es fundamental para reconocer la construcción de la novela. La muerte es uno de los temas que recorre toda la obra, el inicio y el final del poema puede pensarse que aluden al suicidio del padre de Leto, que es un reflejo de lo que nos enteraremos más adelante: el suicidio del propio Leto, que sucede precisamente en Rosario, el mismo lugar de su infancia y de la muerte del *suicida insolente* (su padre). Además, puede pensarse en las muertes de otros personajes: Gato Garay y Elisa han sido secuestrados, Washington murió de cáncer, Edith, la esposa del matemático, también morirá. Todas estas muertes son en el presente de la novela desconocidas para los personajes, pero relatadas por el narrador. El poema también habla del transcurrir del tiempo. La muerte anunciada y el verso *se me fue pasando el día* remiten a él, el transcurso de la vida y la espera de su irreparable final.

En cuanto a los términos opuestos *fiebre* y *geometría*, se ofrecen como los principales componentes de la narración. La *fiebre* dada a partir de las elucubraciones de los personajes sobre su pasado y su presente, la aglutinación y exaltación de todas las voces que confluyen en la novela, el desorden temporal y espacial al que se accede durante una caminata en línea

recta; y la *geometría* que definirá la ciudad, la configuración ordenada del espacio, las formas rígidas de interpretación del mundo que limitan la percepción de los personajes.

También nos habla de los personajes Leto y el Matemático. Las elucubraciones de Leto sobre su situación personal y las interpretaciones que constantemente hace sobre su presente llevan a este personaje a tener una caminata confusa, llena de altas y bajas, cambios de ánimo, distracción, tropiezo. Mientras el Matemático, que si bien, cae en elucubraciones también, es más rígido con ellas y no deja que lo afecten totalmente –excepto por la mancha en los pantalones–. Él, a lo largo de la caminata, lleva un relato claro y estructurado de la fiesta. Él hace las paradas necesarias pues tiene puntos exactos a los que se dirige, su forma de representarse la realidad es utilizando las formas rígidas y formularias de las ciencias exactas. Esta disparidad entre los personajes alcanza a la fragmentación del narrador, que presenta distintas percepciones de las cosas, configuradas a partir de estos términos opuestos, como se verá más adelante. El matemático, por ejemplo, intenta explicarse la realidad con una fórmula matemática:

[...]según el Matemático, ¿no?,  $R = R$ , naturalmente por realidad. Realidad igual a  $R$ ; y esa erre mayúscula, razona el Matemático, debería corresponder a una ecuación que la contenga de modo tan exhaustivo y riguroso, que cada vez que se emplee la palabra, todos los términos de la ecuación, perfectamente identificados, tendrían que estar comprendidos en ella. El primero de estos términos es él[...] en tanto que sujeto de la ecuación, un sujeto  $S$ , momento estructurado y transitorio, pero invariable a la vez, de la posibilidad de concebir la ecuación, y para que no se le interprete como una pluralidad de momentos equivalentes del acto cognoscitivo, decide agregarle unas minúscula, para que la pluralidad de ese sujeto que puede ser el Matemático o cualquiera de los que están en ese momento en la calle o en cualquier otra parte o

momento, sea una constante incluida en el término. [...] R=Ss para empezar... (*Glosa* 156 -157)

Los diversos paratextos de *Glosa* son una evidencia clara de la intención de autor por comunicarse con el lector antes de iniciar la narración, a partir de referentes literarios que le permiten señalar su idea de tradición y su proyecto creativo de escritura y reescritura, así como de su postura ante el llamado género novelesco que desea subvertir. La dedicatoria es un claro ejemplo de esto, ya que, presenta a la novela como una comedia y concluye con una referencia de *El sonido y la furia* de Faulkner:

A

Michel, Patrick, Pierre Gilles,

que practican tres

ciencias verdaderas, la gramática, la homeopatía, la administración,

el autor les dedica, por las sobremesas de los domingos,

esta comedia:

*but then time is your misfortune father said.*

Presentar la obra como comedia seguida de la cita de Faulkner crea una relación muy sugestiva en cuanto a la relación hombre-tiempo. Según la propia novela, que ha dejado claro crea sus propios referentes, define a la comedia como: “tardanza de lo irremediable, silencio bondadoso sobre la progresión brutal de lo neutro, ilusión pasajera y gentil que celebra el error en lugar de maldecir, hasta gastar la furia inútil y la voz, su confusión nauseabunda” (*Glosa* 150). Esta definición está en relación directa con la muerte mencionada en el epígrafe y la progresión de la historia que transcurre entre *fiebre y geometría*, para volver a la irremediable fatalidad del tiempo, repetir la muerte del otro.

Como alusión a la comedia que dirige, según Leto, su padre, y de la que él será participe con el tiempo, la muerte acapara su pasado, su presente y su futuro, es decir, la comedia es el irremediable paso del tiempo. Esta fatalidad abarca a todos los personajes de la obra de los que es anunciada su muerte. Aludir a esta relación del tiempo y el hombre haciendo referencia a la narrativa de Faulkner solo puede llevar a la fatalidad.

La cita completa de *El sonido y la furia* a la que alude la novela es la siguiente: “a man is the sum of his misfortune. One day you’d think misfortune would get tired, but then time is your misfortune father said” [un hombre es la suma de sus desgracias. Un día pensamos que con el tiempo la desgracia va a cansarse, pero resulta que la desgracia es el tiempo, dijo mi padre]. Tanto en *Glosa* como en *El sonido y la furia* los que anuncian la desgracia son personajes paternos, que reconocen en el tiempo la desgracia del hombre (Premat).

Según Dana Guisasola estas “expresiones interpelan al lector” desde el inicio de la novela mostrando “a un narrador consciente de su función en el relato: el narrador se despoja de máscaras y nos muestra qué (y cómo) está narrando una historia” (Guisasola 70), es decir, como una interpretación, como una glosa.

### **3.1. *Entre fiebre y geometría: configuración de la forma***

Es necesario separar la forma y el contenido con el afán de llevar un análisis detallado de los momentos en que se presenta el recurso autorreferencial y las distintas maneras en que sucede. Así, al hablar del nivel discursivo (narrador), nos referiremos a la autorreferencialidad desde el autor, de la que se habló en el primer capítulo; mientras que al hablar de contenido se hablará de la autorreferencialidad en la historia (mundo narrado).

La autorreferencialidad desde el autor se caracteriza porque es un recurso que tiene como centro al autor o a la conciencia autorial y su lugar de encuentro con los otros momentos de la obra, a diferencia de las demás que pueden ser vistas como mero artificio. Esta autorreferencialidad se presenta en la forma pues es en ella el único lugar donde se encuentran todos los momentos de la obra autor-héroe-contemplador que le dan sentido y valor estético.

El héroe en *Glosa* es el narrador, es él el mediador entre los demás momentos de la obra. Al hablar del narrador de esta novela, se ha dicho que es un narrador omnisciente con total dominio de la narración. Efectivamente, un narrador omnisciente con focalización cero, pero además es un narrador fragmentado en distintas perspectivas, cada una con su propia voz. Al reconocer al narrador como un mediador es claro que él va a seleccionar los elementos a narrar, es decir, nos contará los fragmentos que él elija. En *Glosa* son los fragmentos del narrador –múltiples voces y perspectivas– los que eligen qué segmentos de realidad contar.

El narrador parece tener una perspectiva aérea que le permite ver el universo que narra en su totalidad, esto, ligado a su fragmentación, permite visualizar lo narrado desde distintos puntos. Así tenemos tres voces en las que se segmenta: una voz narrativa, que es la encargada de la trama y, por ende, del tiempo: voz amena, fluida, es la voz que es interrumpida por las otras y por sí misma; la voz descriptiva, la de la espacialidad, que es pausada y exageradamente detallista, y que describe la ciudad y la calle por la que transitan Leto y el Matemático; y, por último, una voz explicativa o interpretativa, que glosa, voz que parece ansiosa por la claridad y su principal función es interpretar lo que percibe, está marcada por la oralidad y lo pulsional y se localiza fácilmente a través de la muletilla *¿no?*.

Todas estas voces, fragmentos de un mismo narrador, se comprimen en ese *que suscribe* mencionado en la novela. El narrador de *Glosa* es un *narrador omnisciente en*

*primera persona del plural*. Cada una de sus fragmentaciones tienen la capacidad de focalizarse desde el punto que quieren, siempre avanzan interrumpiéndose entre sí, adentrándose en la interioridad de los personajes y, desde su distancia, interpretando con palabras lo que los personajes no pueden decir o entender.

La crítica que ha estudiado la obra de Saer ha mencionado algunas de las características del narrador y el grado de libertad y subjetividad que lo mueve dentro del mundo narrado. Así, Christian Claesson, en su artículo “La conexión Onneti-Saer. Arbitrariedades del narrador en *Los adioses* y *Glosa*”, publicado en *Crítica y cultura*, habla del narrador de *Glosa* como el centro de la narración (Claesson 200). En el mismo artículo, Nicolás Lucero menciona la singularidad de la omnisciencia del narrador, llamándola “omnisciencia hiperbólica exacerbada que contraviene los límites de lo verosímil con respecto a lo que un narrador conoce sobre el mundo narrado” (Lucero 200). Lucero además concuerda con la idea de que el narrador se autoproclama en ese que suscribe.

Por su parte, Guisasola, en “Una posible glosa de *Glosa* de Juan José Saer”, agrega que el narrador tiene la capacidad para dejar su interioridad y adentrarse en la de los personajes, de manera que conoce sus pensamientos y sus reacciones, así como también se reconoce en su estatus de narrador. Guisasola por igual advierte la distancia del narrador en cuanto a su posición: “es un narrador exterior a la historia, no sólo en el plano espacial, sino también en el temporal. [...] conoce el pasado y el futuro de los mismos [personajes], aunque brinda esa información al lector de manera dosificada” (Guisasola 71).

Según Florencia Abbate, “el narrador omnisciente de *Glosa* reduce al absurdo las facultades del narrador decimonónico” (Abbate 687). Esto debido a los recursos con los que se expone en la narración y los artificios que ostenta en su manejo del tiempo, el espacio y la

historia. Además, reconoce las capacidades de focalización del narrador desde diversos puntos.

A partir de estas lecturas críticas parece pertinente hacer un análisis detallado de la configuración de este narrador, ya que, al ser el mediador y centro del acto narrativo, reconocer sus fragmentaciones y recursos nos permitirá entender cómo se da la autorreferencialidad en este nivel de la narración, el del discurso.

Según Pimentel, un relato es la manera en la que se organiza el mundo a partir del lenguaje, por tanto, el relato literario o narrativo es una forma especial de comprensión y explicación del mundo que se crea a partir de la reorganización y resignificación de la experiencia, que está doblemente mediado, primeramente por el lenguaje y seguido por el narrador. La mediación del narrador está dada a partir de estrategias discursivas que se configuran a través de su perspectiva (Pimentel, *Sobre el relato* 1-2).

La perspectiva, siguiendo a Pimentel, es la estructura mediadora entre el observador y el mundo, es decir entre el lector y el mundo narrado. “La perspectiva es un principio de selección y organización de la información narrativa” (Pimentel, *El relato* 121). En este sentido, el acto narrativo en *Glosa*, al estar fragmentado, presenta distintas perspectivas que eligen y organizan lo percibido, cada una desde su orientación, ya sea narrativa, interpretativa o descriptiva. A su vez, cada perspectiva tiene una voz que la caracteriza.

El problema del narrador en esta novela es que no sigue la convención del narrador omnisciente. Lo esperado es que un narrador omnisciente se sitúe desde la tercera persona, sea objetivo y este distanciado de los actos que narra, estos elementos son los que permiten su total conocimiento de lo narrado. Por otro lado, un narrador en primera persona tiende a la subjetividad, se sitúa desde un yo, y por ello todo lo que dice pierde autoridad, pues a pesar de que pueda focalizarse en otros es su perspectiva la que predomina. El narrador en *Glosa*



tiene toda la libertad y el conocimiento del narrador omnisciente, pero se sitúa desde un yo, por lo que también tiene las posibilidades de un narrador en primera persona.

Continuando con las caracterizaciones de Pimentel, un narrador en primera persona es un narrador homodiegético que se caracteriza principalmente por ser activo en la narración. Un narrador en primera persona participa activamente en el mundo narrado, “ya sea como protagonista o como observador” (Pimentel, *Teoría* 17). En el caso de *Glosa*, el protagonista de la narración es el mismo narrador, es su perspectiva la que media sobre sí misma; el acto de la narración es en sí mismo el mundo narrado, y es también testigo de esa historia que refiere, en la que se desdobra, es decir, se visualiza a sí mismo. Por lo que su funcionamiento trasciende las características del narrador que reconoce Pimentel, revelando el conflicto con las formas tradicionales de la novela.

Ahora bien, el narrador voz corresponde a un narrador omnisciente en primera persona del plural, que se refiere a sí mismo en declaraciones como: “decía, ¿no?” (*Glosa* 90); y que denota su fragmentación al referirse a sí mismo como un nosotros: “decíamos, entonces, ¿no?, o decía, mejor un servidor” (*Glosa* 147). A la vez que se refiere a sí mismo, el narrador se dirige a un otro, pues solo en ese supuesto puede existir. En la subjetividad de este narrador omnisciente es donde se da la autorreferencialidad desde el autor, ya que es en la forma de la narración que el narrador alude a sí mismo y al lector, al que suscribe y a los personajes en que se desdobra.

Un narrador en primera persona relata su percepción, es decir, se relata a sí mismo, “pero antes relata al otro, a su propia manera de vivir al otro” (Bubnova 457). Pues solo refiriéndose al otro (autor/lector) puede visualizarse a sí mismo, solo interpretando al otro puede reconocerse y solo puede existir gracias a él. Bubnova se refiere a un personaje que es narrador en primera persona en la obra *El tañido y la flauta* de Sergio Pitó. Es pertinente

utilizarlo aquí, puesto que se refiere a la subjetividad del narrador en primera persona, misma en que se presenta el narrador de nuestro análisis. En palabras de Tatiana Bubnova:

El personaje [en este caso el narrador], en cuanto construcción lingüística y puente hacia el ser, en esta perspectiva es un otro para el autor, un otro con el cual dialoga, al cual cuestiona; mediante este cuestionamiento, cuyo elemento inalienable es la alteridad, el autor se interroga y cuestiona a sí mismo y a su relación [...] con el mundo. Es decir, la relación del sujeto creador con el ente creado por él en cuanto *otro*, es congénitamente autorreferencial. (Bubnova 462)

La fragmentación del narrador evidencia el excedente de visión que tiene sobre sí mismo, ya que desmonta las diversas percepciones con las que capta el mundo que crea, para transmitir una interpretación, no de la realidad pues no puede aprehenderla en su totalidad, sino de sus representaciones de lo real. Y su omnisciencia se ve limitada por sí mismo, ya que, a pesar de que conoce todos los hechos narrados, no puede abstraerlos ni nombrarlos todos, por eso los desdoblamiento.

Cada una de las perspectivas en las que se fragmenta el narrador construye alguno de los elementos de la novela: el tiempo por la que se llamó antes *voz narrativa*, el espacio por la *voz descriptiva* y el discurso del narrador por la *voz interpretativa*. En conjunto estas voces presentan la perspectiva del narrador, por ello es interesante reconocer las características de estas, ya que cada una tiene su puntuación, su ritmo, su lenguaje propio.

Según Pimentel, la mediación del narrador se caracteriza por un “desfasamiento temporal entre el acto de la narración y los acontecimientos narrados” (157), por ello el narrador está obligado a adoptar una posición temporal con respecto a su narración (157). En *Glosa* el narrador se sitúa en una posición temporal indefinida que le permite acceder al pasado, presente y futuro de la historia que cuenta. Esta configuración del tiempo está dada

desde la *voz narrativa* que se presenta en la narración amena y fluida, tiende a las digresiones temporales y la omnisciencia radica en ella. Su narración es interrumpida por sí misma, debido al acceso que tiene a la interioridad de los personajes, y por las otras voces que se desprenden de ella, es decir la descriptiva y la interpretativa. Dicha voz es la que narra, es quien introduce a la historia:

Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del setenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos —qué más da. (*Glosa 13*)

Desde el comienzo de la novela el narrador resta importancia a situar en un momento específico los hechos que enseguida narrará, por ende, él tampoco se sitúa a sí mismo desde ningún punto temporal ni espacial, mostrándose desde el inicio reacio a la estructura lineal del tiempo y recurriendo a ella solo para darse a entender a ese otro a quien se dirige con un *pongamos*. El uso del pretérito perfecto es el tiempo verbal al que recurrirá normalmente este narrador para narrar el presente, es decir el recorrido por la calle San Martín:

Leto —Ángel Leto ¿no? —, Leto, decía, ha bajado hace unos segundos, del colectivo, en la esquina del bulevar, muchas cuadras antes de donde lo hace por lo general, movido por las ganas repentinas de caminar, de atravesar a pie San Martín, la calle principal, y de dejarse envolver por la mañana soleada en lugar de encerrarse en el entresuelo sombrío de uno de esos negocios a los que, desde hace algunos meses, les viene llevando, con paciencia, pero sin entusiasmo, los libros de contabilidad. (*Glosa 13*)

En la cita anterior se leen desde el principio cómo aparecen las interrupciones de las otras voces que se desprenden de ella, estas voces se inscriben en el texto, la mayoría de las veces, con un guion largo que sirve para significar una aclaración o la voz de alguien más.

Estas interrupciones se destacan por el tono distinto, con expresiones y puntuación muy específica con las que aparecen a lo largo del texto. Además, esta primera aparición del *¿no?*, alude al lector saereano en tanto que le recuerda que este personaje ya ha aparecido antes en este universo, Ángel Leto.

Las digresiones temporales a las que recurre el narrador son las que permiten la percepción múltiple del tiempo. Conforme avanza la narración las digresiones se vuelven más largas y frecuentes. Las analepsis por las que el narrador accede al pasado y lo recrea son posibles gracias a la capacidad que posee de adentrarse a los pensamientos e interpretaciones de los personajes, que constantemente están en elucubraciones interiores:

Leto ya no se ríe. La palabra radiotelefónico trae, como pegada en el reverso, la imagen de su padre [...] Durante unos segundos, la narración del Matemático, intensa y bien detallada, se vuelve, poco a poco, palabras sueltas. (*Glosa 42*)

Este tipo de situaciones que pertenecen a la interioridad de los personajes son el punto de salida para digresiones que interrumpen la narración. Las digresiones al pasado aluden o surgen tras un recuerdo de los personajes o tras la necesidad del narrador de dejar claro alguna de las reacciones del personaje para lo que debe acceder a su pasado, por lo que es el narrador quien rememora.

En el tiempo presente el narrador se permite digresiones gracias a la accesibilidad que tiene no solo visual de la caminata, sino también de las percepciones de todos los que se encuentran en ese espacio, así, por ejemplo, puede adentrarse a la interioridad de personajes pasajeros como la señora avergonzada, con la que se topan al cruzar la calle:

la mujer baja otra vez los ojos, un poco avergonzada de haberse atrevido a hacerlo, confusa por la mirada connivente que le ha devuelto uno de los jóvenes, llena de sobreentendidos que ella no logra ni desea desentrañar. (*Glosa 177-178*)

Diversas maneras tiene la voz narrativa para aplazar su narración, ya sean interpretaciones de lo que percibe, ya sean metáforas o reelaboraciones de lo dicho. Por ejemplo, cuando cuenta que el Matemático desde que vio a Leto caminando lo ha llamado con la intención de preguntarle por la fiesta, pero que no sabe cómo hacer la pregunta, el narrador reformula lo que acaba de decir de la siguiente manera:

Imaginémonos un jugador que, desde hace un rato, tiene en su poder la carta que va a permitirle ganar la partida pero que durante muchas vueltas no puede jugarla porque, de los otros jugadores, ninguna le da ocasión de hacerlo; durante vueltas y vueltas, el jugador va tirando cartas inútiles, indiferentes, que no cambian para nada el curso de la partida, hasta que, de pronto, la combinación que necesita se forma sobre la mesa, permitiéndole lanzar, con euforia y decisión, la carta ganadora. (*Glosa 29*)

Otra de las formas en que la voz narrativa aplaza la narración es a partir de la descripción de los gestos de los personajes, que deja entrever la crisis de realidad que viven tanto los personajes como el narrador, pues son conscientes de su incapacidad por percibir el todo y la necesidad de aferrarse a los referentes que guarda en la memoria para cuestionar hasta su propia existencia:

el vértice de cuyo entrecejo atestigua una reflexión laboriosa: ¿dónde nace el instinto? ¿pertenece al individuo o a la especie? ¿hay continuidad de individuo a individuo? ¿el individuo ulterior retoma el instinto en el punto que lo ha dejado el anterior o reconstruye, a partir de cero, todo el proceso a la vez? ¿es sustancia, energía, reflejo? ¿qué es la noción de instinto? [...]. (*Glosa 75*)

Las digresiones que se dirigen al futuro de los personajes están contadas en tiempo pasado, pues solo se pueden contar cosas que ya pasaron. Los personajes desconocen sus destinos, pero el narrador tiene total conocimiento de lo que narra, así, puede contar los

hechos que pasaron el mismo día de la caminata al anochecer [“la primera vez que la puso en la billetera fue porque, a punto de cambiar de pantalón, en el anochecer del mismo día en que Tomatis se la regaló” (*Glosa* 125)] hasta la muerte de Leto dieciocho años después.

El narrador se sitúa en un momento externo y/o posterior a la historia narrada, gracias a esa posición, tiene la capacidad de moverse a voluntad por el tiempo de la historia, de tal manera que el tiempo “no transcurre, está todo *ahí*, en una suerte de instantaneidad. Paradójicamente, su temporalidad es una suspensión del tiempo, un tiempo detenido y espacializado” (Filinich 56-57). El tiempo está configurado a partir de una serie de percepciones que el narrador elige de todo lo que conoce, moviéndose en uno y otro tiempo, reflejando lo real de toda la experiencia acumulada en un conjunto de percepciones que al no pertenecer al tiempo estructurado le permite situarse en todos los tiempos a la vez, por ello para el narrador siempre es la *misma Vez*. El tiempo para él no transcurre, es un mismo instante, en cambio para el lector el tiempo es un sin fin de movimientos de analepsis y prolepsis que se desarrolla en dos direcciones, hacia el pasado y hacia el futuro.

Esta simultaneidad temporal abre paso a la Historia, a través de los acontecimientos narrados, y es en algún sentido la relación con ella lo que marca el destino de los personajes y lo que vuelve tangible la fatalidad del tiempo. La Historia (la dictadura) está ahí no como acontecimientos propiamente dichos, sino como parte de las experimentaciones individuales que marcan a cada uno de los personajes en distintos niveles, pero que los reúnen a todos en una misma situación temporal, en una misma *comedia*.

En palabras de Florencia Abbate: “La Historia se torna en una suerte de categoría trascendental que se propone como condición de posibilidad de las historias” (Abbate 674). Así, el orden de la Historia y el de la historia (narrada) tienen una resolución en la forma, construyendo diferentes formas de temporalidad: la Historia marca la linealidad del tiempo

dada desde la modernidad “concebida con la imagen de una línea lanzada hacia adelante” (675), es decir, la caminata; mientras que el orden de la historia se torna desfasado, circular, todos los tiempos en uno, el tiempo como lo percibe la subjetividad que narra. Esto debido a que:

La historicidad de la experiencia humana no puede proyectarse al lenguaje sino como narratividad (...) esta narratividad puede articularse únicamente a través del juego *entrecruzado* de los dos modos narrativos [*id est*, el histórico y el ficcional]. Pues la historicidad llega al lenguaje sólo en la medida en que contamos cuentos (*stories*) o narramos la historia. En una palabra, si nuestra condición histórica requiere ni más ni menos que a conjunción de dos géneros narrativos, esto se debe a la naturaleza misma de nuestra experiencia de ser históricos. El juego ya está incluido en la realidad narrada [Ricoeur 1982, 294] (Pimentel, *El relato* 3)

Siguiendo a Abatte el conflicto entre Historia y subjetividad en *Glosa* se espacializa en la ciudad: la forma geométrica de la ciudad, la rectitud de la calle por la que transitan (la estructura de la Historia), se opone al desplazamiento irregular de la subjetividad por el tiempo. La rigidez exagerada de la espacialidad se contrapone a la dispersión temporal del sujeto que narra, situándolo en un espacio específico y por ende en un tiempo, de manera que se da una espacialización del tiempo debido a las detalladas descripciones espaciales que son las que le dan movilidad o inmovilidad al texto.

La perspectiva temporal del narrador, voz narrativa, configura el espacio en tanto posibilidad de movimiento en el acontecer de lo narrado, para ello utiliza la memoria como punto de partida para la digresión y fragmentación del tiempo. El presente de los personajes, desde el cual se sitúa, lo moviliza al pasado gracias a los recuerdos que estos proyectan en su andar; los recuerdos del pasado y del presente son los que, acumulados en experiencia vivida,

crean un futuro que es un retorno al inicio: la muerte irremediable que viene con el tiempo. Esta percepción está íntimamente ligada a la percepción espacial, ya que ambas se construyen la una a la otra y también a la estructura de la obra, el mismo narrador enuncia esta relación refiriéndose a la caminata de Leto y el Matemático:

Ninguno de los dos advierte que, sin discontinuidad, y sin que sea posible, con nitidez, separar las dos dimensiones, van avanzando en el tiempo a medida que lo hacen en el espacio, como si cada paso que diesen los encaminara en direcciones opuestas, a menos que tiempo y espacio sean inseparables y uno fuese inconcebible sin el otro, y ambos inconcebibles sin ellos dos, Leto y el Matemático, de modo tal que caminantes, calle y mañana, formasen un chorro espeso brotando apacible del surtido del acaecer.

*(Glosa 76)*

La perspectiva espacial, es decir la *voz descriptiva*, tiene la posibilidad de detener o movilizar el tiempo de la narración, de ahí, que se hable de la espacialidad del tiempo. A diferencia de la voz narrativa, sus apariciones en el texto están marcadas por un tono obsesivo, un uso excesivo de comas que le permiten detenerse en un sinnúmero de detalles espaciales, desde la ajedrezada ciudad hasta la corporalidad de los personajes, descripciones que pueden llevar la narración como fragmentos cinematográficos gracias a la precisión de sus detalles, tanto en movimientos como en gestos.

Esta voz, se decía más arriba, se desprende de la voz anterior, de hecho, el cambio de una a la otra es muy sutil, es decir, que su interrupción en la narración suele adoptar, por principio, el ritmo de la voz narrativa, sin embargo, conforme avanza, genera un cambio de ritmo en la narración producto de su detallada descripción, por ejemplo:

la calle principal, las dos veredas paralelas que, a medida que van llegando al centro, se van abarrotando de negocios, casas de discos, zapaterías, tiendas, sederías,



confiterías, librerías, bancos, perfumerías, joyerías, [...] cuando el grumo de negocios se adelgaza y por fin se diluye, exhibe las fachadas pretenciosas y elegante, incluso, algunas, por qué no, de las casas residenciales, no pocas de las cuales se ornan, a un costado de la puerta de la entrada, con las chapas de bronce que anuncian la profesión de sus ocupantes, médicos, abogados, escribanos, ingenieros, arquitectos, otorrinolaringólogos, radiólogos, odontólogos, contadores públicos, bioquímicos, rematadores. (*Glosa 14*)

Aquí, conforme se construye el espacio de la calle, se alude a la caminata, y el espacio evidencia los pasos que avanzan en el recorrido, es decir, el paso del tiempo. Por igual, los cambios de ritmo que produce esta voz pueden llevar al detenimiento total del acto narrativo, prolongándose en un punto específico de su visibilidad, por ejemplo:

los tambores de queroseno o de alcohol de quemar en el depósito, no lejos de las pilas de jabón de lavar la ropa, la harina, la sal, el aceite y, sobre todo, las cajas de “Quaker Oats” con el dibujo del hombre que tiene en la mano una caja de “Quaker Oats” más chica con un hombre más chico que tiene en la mano una caja de “Quaker Oats” todavía más chica [...] (*Glosa 69-70*)

El espacio en la narrativa de Saer, como se menciona en el segundo apartado de este trabajo, está siempre situado en la “Zona”, la caminata de *Glosa* se desarrolla en la ciudad de Santa Fe, que forma parte de ese lugar, por igual los recuerdos hacia los que se desplazan los personajes pertenecen a otros lugares que la conforman como Colastiné, Rosario, etc. En *Glosa* además de ser partícipe de la movilidad temporal, la descripción espacial construye la ciudad con una visión igualmente aérea, desde la que puede percibir el plano simétrico que ha sido trazado por Hipodamos, el padre del urbanismo, aludiendo nuevamente a la Historia como referente de las construcciones que han intentado estructurar la realidad con formas

específicas, como la urbanidad y la geometría. Esta construcción de la ciudad crea un contraste entre la percepción rígida de la construcción del espacio y la percepción inaprensible del tiempo:

ya han llegado a la esquina, ese ángulo recto que, en los cálculos sumarios que Hipodamos, interrumpiendo abrupto la vereda, introduciendo un hiato evidente para conductores y peatones, facilitando la orientación, la circulación y la visibilidad, geometrizando de un modo ilusorio el espacio que, a decir verdad, no tiene forma ni nombre, pondría un orden convencional en las mañanas del Pireo. Sombra, baldosas grises, sol lateral, cordón, empedrado, cordón, baldosas grises, sol lateral, sombra: ya están, sin novedades ni mayores modificaciones de ritmo o velocidad, ni sobre todo de trayectoria, caminando por la vereda siguiente. (*Glosa 99*)

Las descripciones de la ciudad “Leto ve la calle, los árboles, el edificio del diario, los autos” (*Glosa 55*) o del espacio de una escena en particular, también pueden ser dadas desde una focalización a la percepción visual de los personajes, por ejemplo, en la segunda parte de esta cita:

cuando llegan a la casa, que está oscura y silenciosa, desierta de vida humana, y pone la llave en la cerradura, y la hace girar, vuelve a sentir, al entreabrir la puerta, el rastro de la víbora, la presencia indefinible pero segura del escorpión, cuyos signos, debilitados en las últimas semanas, se han vuelto otra vez inequívocos y palpables. *Cuando enciende la luz esa presencia lo atrae, lo chupa, lenta, hacia el dormitorio, y cuando ve al hombre tirado en el suelo, la cabeza destrozada por el balazo, el revólver todavía en la mano, el suelo, las paredes, los muebles, salpicados de sangre, de fragmentos de cerebro, de cabellos, de astillas de hueso.* [las cursivas son mías] (*Glosa 73*)

Además, la primera parte de la cita evidencia cómo la voz descriptiva se apropia tanto de espacios como de movimientos concretos de los personajes en un espacio, espacializándolos, es decir, poniéndolos como parte de esa percepción visual desde la que se sitúa y que delata cuando describe el andar de Leto, Tomatis y el Matemático *desde fuera*: “Desde fuera, el ritmo es tan regular que parece deliberado —desde fuera, ¿no?” (*Glosa* 83).

El espacio se construye evidentemente a partir de la descripción. En la narrativa de Saer, y en esta novela en específico, la descripción no es un mero recurso para añadir una pausa temporal o nombrar los objetos que conforman el mundo narrado, la descripción en sí misma crea la obra, las enumeraciones de características y cosas generan una totalidad a partir de especificaciones. Fragmentar los objetos y los espacios es una forma de percepción, por lo tanto, es una forma de narrar, de construir el mundo a partir de la inmediatez de la visibilidad. Describir es otra manera de visualizar e interpretar, por tanto, otra manera de glosar.

La fragmentación de la narración se produce gracias a las digresiones y descripciones: la voz descriptiva crea la fragmentación debido al límite que le impone la precisión de sus detalladas descripciones, la precisión la obliga a fragmentar su percepción; y la voz narrativa, en cambio se fragmenta por la libertad temporal que construye, en la que pueden estar todos los tiempos a la vez. La fragmentación se refuerza con la entrada de la voz interpretativa que, con afán de aclarar lo que dicen las otras voces, las interrumpe, aludiendo a una segunda persona a quien le aclara y da sus propias interpretaciones o formas de contar lo que ya se ha dicho.

La voz interpretativa reúne a las demás voces en tanto que subjetividad, es gracias a ella que se visualiza a ese *yo* que habla. Las características de su voz son fáciles de distinguir gracias al tono ansioso y el uso constante de muletillas y expresiones repetitivas, tales como

*¿no?*, que expresa, además de la alusión a quien se dirige, su oralidad. Esta muletilla interrumpe a lo largo de toda la narración, desde el comienzo cuando quiere aludir a Leto: *Angel Leto, ¿no?* Así, a lo largo de la historia hará este tipo de aclaraciones, cuando presiente que las digresiones han provocado que se olvide quién es el que habla: “Según Botón, y, desde luego, según el Matemático, ¿no?” (*Glosa 40*), o él, el Matemático, ¿no?” (*Glosa 156*). A sí mismo esta voz suele delatar su frustración y desesperación ante la imposibilidad de darse a entender del todo debido a las limitantes del lenguaje, utilizando expresiones como: “—qué más da” o, “—en una palabra, en fin, o en dos mejor, para ser más exactos, todo eso” o, “—siempre, más o menos”.

La subjetividad en esta voz no solo se delata en tanto que se refiere a sí misma (“decía, ¿no?, o mejor, decíamos”) sino, también en tanto que sobresale por ser el lado pulsional y oral de la voz narrativa y en ello radica que el aglutinamiento de las voces se dé en ella. La perspectiva interpretativa es una voz que interrumpe a las demás y que lleva al lector a no saber en determinados momentos quién está hablando, por ejemplo:

Durante unos segundos, se quedan los tres inmóviles —inmóviles, si se quiere, ¿no?, y si se dejan de lado, y cabe preguntarse por qué, la cohesión, si puede usarse la palabra de, como parece que les dicen, los átomos, la, si no se presentan objeciones, actividad celular o la así llamada circulación de la sangre, el pretendido trabajo muscular, las perturbaciones magnéticas del aire que los rodea, el flujo continuo de la luz, la deriva imperceptible de los continentes, la rotación y translación, como les dicen, terrestres, la, a estar con los diarios, fuerza gravitatoria general, sin olvidar, si se toman en cuenta, las últimas ocurrencias de las revistas especializadas, la expansión o según se mire, la retracción del así llamado universo, en fin, inmóviles, si aceptamos, ya que estamos aquí para eso, la palabra, inaceptable desde luego por

más vueltas que se den, ya que, pensándolo bien, lo inmóvil vendría a ser, más bien, un torbellino, una estampida fija, en su lugar; inmóviles, decíamos, entonces, ¿no?, o decía, mejor un servidor —en una palabra, o en dos más vale, para que quede claro: todo eso. (*Glosa 147*)

Esta extensa cita permite visualizar cómo irrumpe la voz interpretativa. Por principio la descripción de los tres personajes inmóviles en la calle, se interrumpe por esta voz que busca dejar claro a qué se refiere con inmovilidad, para ello formula un concepto que al final termina siendo: *lo inmóvil vendría a ser, más bien, un torbellino, una estampida fija, en su lugar*. Por otra parte, en esta cita se visualiza como la claridad que busca para explicarse se ve limitada por las palabras que nombran cosas o conceptos, palabras que le son insuficientes a esta voz para darse a entender, por ello recurre a la generalización de *todo eso*.

Esta voz, como se ve en la cita anterior, tiene una visión del mundo como una totalidad, conformada por un tiempo que se crea a partir de experiencias y memoria, es decir, digresiones temporales; un espacio que se da desde la percepción, desde un lugar, gracias a la descripción; y por las posibilidades que el lenguaje tiene para nombrarlo. Sin embargo, esta voz capta la imposibilidad de abstraer esa modalidad con el lenguaje, por ello reconstruye lo real, su percepción, con palabras que ella misma considera insuficientes, pero que sabe que, de alguna manera, la ayudarán a darse a entender. Ante la ansiedad que le produce la imposibilidad de representar con exactitud su percepción, esta voz tiende a abstraer todos los sucesos en un universo en el cual todo es la misma Vez y todo se da en el mismo Lugar al mismo Tiempo:

otra vez, aunque, como decíamos, es siempre la misma, la única Vez y, como dicen de equinoccio en solsticio, en la misma, ¿no?, como decía, la llamamos “una”, porque

nos parece que ha habido muchas, a causa de los cambios que nos parece, a los que damos nombre, percibir. (*Glosa 17-18*)

Las intromisiones de la voz explicativa también tienen la función de explicar algunos conceptos que le parecen difíciles tanto de aprehender como de transmitir, por lo que interrumpe la narración, introduciendo sus propias definiciones de manera que evidencia su concepción y percepción de la realidad narrada. Como sucede en estos casos [—la infancia: construcción interna y errabundeo externo, convalecencia de la nada, verdad corporal contra mentira social, esperanza de goce contra decepción generalizada. (*Glosa 70*)], [—su memoria, ¿no?, o sea, ese espejo un poco cóncavo tal vez, o plano, qué más da, en el que ciertas imágenes familiares, gracias a las cuales el universo entero se acoge a la continuidad, por momentos claras y por momentos confusas, con un ritmo ingobernable que les es propio, fugitivas, se reflejan. (*Glosa 210*)], [—su ser, ¿no?, o sea lo inconcebible hecho presencia continua, grupo sensible atrapado en algo sin nombre, como en un remolino lento del que formase también parte, espiral de energía y sustancia que es al mismo tiempo el vientre que lo engendró y el cuchillo, ni amigo ni enemigo, que lo desgarró. (*Glosa 223*)]

Al igual que las otras dos voces en las que se fragmenta el narrador la voz explicativa además de poder interpretarse a sí misma y a las otras voces, repitiendo o resumiendo lo que ya se ha dicho, también tiene la capacidad de focalizarse en la interioridad de los personajes, de manera que también es capaz de interpretar los gestos o pensamientos de los personajes, como lo hace por ejemplo hacia el final de la narración, al momento de la despedida de Leto y el Matemático:

La [mirada] de Leto dice más o menos lo siguiente: Para ser francos, cuando me chistaste hace un rato, que me cuelguen si tenía cinco de ganas de que alguien venga darme la lata durante 15 cuerdas, máxime que te conocía sobre todo por las referencias

de Tomatis que son de lo más reticentes y que tu aspecto físico y tus hábitos vestimentarios no nos favorecen mucho a los pobres mortales que nos paseamos en tu compañía. Pero después de nuestra caminata debo reconocer que tu persona, aunque no exenta de pedantería, es más bien agradable, y no le hemos pasado del todo mal. Más todavía: en un determinado momento, pensé: que la cosa se echaba a perder, pero no te preocupes: para mí, el incidente del pantalón es como si no hubiese sucedido. (*Glosa 219*)

A partir de la libertad de focalización, que tienen todos los fragmentos del narrador, esta voz construye a los personajes, en tanto que traslada al limitado lenguaje, *siempre más o menos*, los pensamientos con los que los personajes se interpretan el mundo a sí mismos, por ejemplo, el resumen de la fórmula algebraica que crea el Matemático para explicarse que es la realidad.

La voz interpretativa reúne a todas las voces del narrador en una subjetividad, refiriéndose a sí misma y a las otras voces con la primera persona del plural, uniéndolas a todas en ese *un servidor* o *el que suscribe* nombrado en la narración: “como veníamos, o venía, mejor, el que suscribe, ¿no?, diciendo” (*Glosa 65*) o, “como decíamos, ya desde el principio nomás, o decía mejor, un servidor, y más o menos, ¿no?, todo eso” (*Glosa 130*). La pluralización de la persona denota la intención de dejar en claro que, aunque las voces están fragmentadas todas surgen desde una misma subjetividad y que todas como conjunto tienen el mismo propósito, elegir y organizar el acto narrativo:

como se supone que desde el principio estamos de acuerdo en todo, digámoslo por última vez, aunque siga siendo la misma, para que quede claro: todo esto es más o menos y si se quiere —después de todo, ¡qué más da! (201)

Al autonombrarse el narrador, alude también al lector, pues es otro momento constructor de la obra que también forma parte de ese conjunto que debe estar más o menos de acuerdo para dar significación a lo dicho.

De tal manera, ese sujeto que suscribe y desde el que se fragmenta el narrador construye una narración en la que se relata a sí mismo a su propia construcción, por tanto el autor no desaparece, sino que se fragmenta, se desdobra, por principio en el narrador que lo liga al lector a partir de su mediación, y después en nivel de la trama, donde se desdobra nuevamente en su proceso de creación. Esta reformulación fragmentada de la subjetividad es precisamente lo que vuelve necesario repensar el concepto de autorreferencialidad desde la fragmentación del autor, es decir, en los otros momentos en los que se desdobra para encontrarse con el otro, no para desaparecer sino para construirse. De ese modo, la autorreferencialidad no sería un mero recurso artificioso de la ficción que alude al lector mostrando sus procesos constructivos para ponerlo en duda, sino que propone una nueva forma de conocimiento de lo real partiendo en la fragmentación de sí mismo, de su incompletitud, no como acto de sacrificio, sino como única posibilidad de existir.

El narrador de *Glosa* es un narrador fragmentado que construye a partir de distintas percepciones lo real, es decir, intenta captar sin suerte todas las percepciones con las que se construye la llamada realidad. Las voces que construyen al narrador se entrecruzan y se interrumpen por el deseo del narrador de ser lo más claro posible, lo que ocasiona tensión en algunos momentos de la narración donde todas las voces interpretan y reinterpretan lo que las otras dicen. Este constante resumen y reelaboración que hacen cada una de las voces provocan la repetición y variación de los hechos narrados, multiplicando las posibilidades de los hechos que quieren reconstruirse y a su vez evidenciando la imposibilidad de hacerlo.



El entrecruzamiento de las voces crea una narración paranoica en la que el narrador reconoce la imposibilidad de aprehender la totalidad de la realidad, pero a su vez permanece obsesionado con la idea de ser lo más claro posible, produciendo el efecto contrario debido a la multiplicidad de voces, tiempos y perspectivas desde las que se construye, sobre todo porque conforme avanza la narración los entrecruzamientos y el cambio de ritmo en la narración se hacen más evidentes.

### **3.2. Veintiún cuadras de fiesta: configuración del contenido**

Entendido así el nivel autorreferencial en la forma, la autorreferencialidad en el nivel del contenido, tampoco sería un artificio del lenguaje propiamente dicho, sino que funcionaría como otro desdoblamiento del acto de construcción de lo real, es decir, un segundo desdoblamiento en ese otro al que narra: los personajes y su mundo. Esta autorreferencialidad permite no solo exponer el proceso de escritura y creación de una obra, sino que además evidencia los procesos de lectura y recepción estética situando en el mismo nivel la creación y la interpretación de la obra, es decir, autor y lector.

La historia principal de *Glosa* es la caminata de Leto y el Matemático, sin embargo, esta se ve desplazada por una multiplicidad de acontecimientos pasados, presentes y futuros que atraviesan las vidas de los personajes. Así, durante la caminata por veintiún cuadras no solo se relata la historia de la fiesta de cumpleaños de Washington, sino que también se cuenta la infancia de Leto, el suicidio de su padre, su llegada a la ciudad, su trabajo actual (al momento de la caminata), su impresión ante una pintura de Rita Fonseca, su ingreso a los grupos de oposición radicales, y dieciocho años más tarde su propio suicidio. Del Matemático a lo largo de la narración se sabe sobre su viaje a Europa, su situación familiar y social, sus obsesiones como el llamado Episodio o la imposibilidad de deshacerse del poema que le

obsequió Tomatis, de su boda, de su viudez, del incidente de la mancha en los pantalones y de su exilio. De Tomatis se cuenta su aparición durante la caminata, la depresión que lo acecha que él mismo llama La amenaza, y su futuro sumergido en la depresión. De otros personajes se narra su muerte, su desaparición o su exilio.

A su vez cada uno de los personajes que participa del mundo narrado, sea a través del narrador o de las narraciones que cada una de sus voces construye, relatan los acontecimientos de la fiesta de cumpleaños, la discusión sobre el caballo de Noca y los mosquitos de Washington, historias que su vez remiten a otras, como la historia de Washington y los mosquitos, la historia de la vida de Washington, la caminata de Pichón Garay y el Matemático en París. Además de las representaciones que cada uno (Leto y el Matemático) se hacen de la realidad y las lecturas que tienen en el momento presente, como la interpretación de los gestos del otro que los llevan a acelerar y el paso y comenzar a caminar de espaldas en la calle, la despedida al finalizar la caminata juntos y el final, el encuentro de Leto con los pájaros que revolotean sobre una pelota amarilla.

Entendido así el nivel autorreferencial en la forma, en el nivel del contenido no sería un mero recurso que expone el artificio de la ficción, evidenciando el proceso de escritura con la finalidad de exponer los límites entre realidad y ficción. Si la autorreferencialidad desde la conciencia autorial propone un nuevo modo de conocimiento a partir de lo real, este concepto en el contenido alude a esa producción del conocimiento, que consiste en narrar al otro y por ende a sí mismo. De tal manera, a lo que alude la autorreferencialidad del contenido es a una forma de aprehensión del mundo que está dada desde la experiencia y la percepción. Volviendo a la definición de Pimentel del relato como una forma especial de explicación del mundo que reorganiza y resignifica la experiencia, esta autorreferencialidad muestra ese proceso de organización del conocimiento.

La organización del relato, como forma de conocimiento del mundo, esencialmente coincide con el proceso de construcción de una novela en tres aspectos: el proceso de creación, el proceso de recepción y el proceso de representación o interpretación. Estos procesos constituyen la trama de la novela como un segundo desdoblamiento en ese otro que se narra: los personajes y su mundo. Estos tres procesos de generación del conocimiento se formulan a partir de la experiencia y la percepción: *experiencia* entendida como vivencia personal de una situación repetida, que posee quien ha conocido una realidad existencial, no sólo teóricamente (Cuaderno); y *percepción* como la captación sensible de la experiencia (Cuaderno). Bajo estos conceptos que permiten la representación de lo real, se crean los diversos episodios que forman la novela.

Todos estos acontecimientos que se narran en *Glosa* constituyen experiencias pasadas y futuras, individuales y compartidas que atraviesan la vida de los personajes y que les permiten crearse su propia representación del mundo. La diversidad de historias que se entretajan en esta novela representan en alguna medida los diversos procesos de creación, representación y recepción que se desarrollan a la par de la trama y que sugieren la conformación de una concepción de la realidad que pone a estos procesos en movimiento.

La historia sobre la fiesta de cumpleaños de Washington tiene como narrador al Matemático, es él quien, a pesar de no haber asistido, debido a que estaba en Europa, tiene *la versión completa, en tinte color, copia nueva y subtitulada (Glosa 30)*, versión que le fue transmitida por Botón y que ahora tiene como receptáculo a Ángel Leto. La narración del Matemático sobre la fiesta de cumpleaños de Washington está dada no solo desde el relato que le fue transmitido a él por Botón, sino que en su versión ya confluyen todas esas experiencias y percepciones propias que le permitieron en su momento representarse la narración de Botón. El Matemático, quien tiene conocimiento de los lugares y las personas

que formaron parte de la fiesta de Washington, tiene más referentes para su representación y por ello para la transmisión de lo acontecido en la fiesta. Por su parte Leto, que funge como receptor de la historia al desconocer los referentes tiene que imaginárselos, a partir de lo que ya conoce:

Leto [...] debe remendar, por decirlo de algún modo, con recuerdos heterogéneos que no se aplican a los objetos que evoca, o con imágenes vagas que no provienen de ninguna experiencia relacionada con los hechos, la imagen fragmentaria, intermitente, confusa por momentos, que el relato genera en él y que, de modo paradójica, ¿no?, a causa de su fragmentariedad y también de su carácter no empírico semejante al de las historias fabulosas, va dejando rastros profundos y vivos en su memoria: [...] mezclando además, y sin elaboración cuidadosa, las afirmaciones contradictorias de Tomatis y del Matemático. (*Glosa* 192-193)

La historia de la fiesta tanto en su narración como en su recepción, evidencian la autorreferencialidad en cuanto al proceso de representación, por medio del cual se interpreta lo que se cuenta. La representación, al tener como base a la experiencia y a la percepción, es una representación subjetiva, que se modifica según el sujeto que la reciba, así por ejemplo de la misma fiesta, dieciocho años después, cuando el Matemático y Pichón Garay estén recordándola, Pichón se representará la fiesta con el Matemático como partícipe, y esa imagen formará una parte de su recuerdo, que, aunque inventado, le será difícil eliminarla:

Yo, desgraciadamente, no estuve [dice el Matemático]. Pichón no se acordaba muy bien: ... era una historia con tres mosquitos... tres mosquitos que... ¿cómo era?... ¿así que él no había estado? Curioso, porque en sus recuerdos, él lo veía patente cerca del barril de chop discutiendo con Horacio Barco. ¿No había sido él, el Matemático, el que a la madrugada, cuando Pirulo, un poco borracho, había querido pelearse con

Miguel Ángel Podio, por no se acordaba bien qué historia política, había tratado de separarlo? El Matemático sacudía la cabeza a medida que Pichón iba adjudicándole actos que nunca había realizado, sin darse cuenta de que la confusión de Pichón suprimía la desventaja posible de los ausentes, y que después de tantos años, los hechos eran tan ajenos e inaccesibles a los que habían participado de ellos como a los que únicamente los conocían de oídas. Y Pichón que se resistía a sacarlo de sus recuerdos y que a decir verdad nunca lo lograría... (136-137)

Sobre la fiesta habrá diferentes versiones, según el Matemático y, por ende, según Botón, la reunión giró alrededor de la discusión planteada por Cohen a partir del mencionado tropiezo del caballo de Noca. No todas las versiones de la fiesta indican lo mismo. Tomatis que ha estado ahí, al narrar su versión se ha detenido en sucesos que el Matemático no conocía y que pone en duda, ya que, la versión de Tomatis no puede ser tomada totalmente en serio gracias al estado de ánimo en que está instalado, y que no le permite controlar lo que dice. Por su parte, la versión de Pichón tampoco recuerda de qué iba la discusión sobre los mosquitos y el caballo. De tal manera se evidencian distintos modos de representación y transmisión de un evento concreto que cambia dependiendo del sujeto que las reciba y de los referentes, experiencias y percepciones que le permitan reconstruirlo. Como la distinta representación que Leto y el Matemático hacen de Botón:

Los dos se lo representan: el Matemático rubio, crespo, con el bigotito rubio comiendo su tableta de chocolate para compensar el desayuno que no ha podido tomar en razón de haberse levantado demasiado tarde, los ojos casi transparentes a causa del azul tan claro, recién bañado y peinado, disponiéndose a pasar el fin de semana en Diamante, y Leto morocho, impreciso, la piel oscura, picada de viruela, con el pelo bien lacio y un poco rebelde, de una dureza casi metálica, sin que Leto sepa, ni se haya planteado

nunca el problema, ya que no lo ha visto nunca, por qué encadenamiento de asociaciones desconocidas que evoca la palabra Botón, sumadas a las características que atribuyen a su titular, se lo imagina de esa manera. (*Glosa 64*)

Las experiencias y las percepciones de los personajes también contribuyen a modificar la narración del relato, así cada uno de los personajes están a su vez en la caminata y en sus elucubraciones que dirigen al narrador al pasado. Es gracias a esta temporalidad múltiple que podemos acceder a sucesos y experiencias del pasado de los personajes, que los modifican y que por ende modifican sus procesos de creación y representación. Esto se da, por ejemplo, en el encuentro con Tomatis a la mitad de la caminata y su versión modificada de la fiesta por La amenaza en la que ha despertado instalado.

Así mismo, el relato del Matemático atraviesa por modificaciones conscientes e inconscientes de su narrador. En su caso, por ejemplo, la narración y su participación de la caminata lo lleva cada cierto tiempo a tener *relentes* del Episodio que aparecen cuando está por sentirse humillado o inseguro de lo que se dice; Leto, por su parte, durante la caminata, está constantemente pensando en su situación familiar y sobre todo en el suicidio de su padre, lo que provoca que le reste atención al Matemático. Estas experiencias modifican la recepción y creación del relato. Las distracciones de Leto contrastan con las estructuras claras y organizadas con las que el Matemático relata la fiesta:

Leto va siguiendo, no sin dificultad, el relato del Matemático que lo exploya sin concesiones pedagógicas y sin preciosidad, pero que pareciera, va cobrando orden y sentido a medida que es proferido en frases claras y bien construidas, no solamente para el oyente, sino también, e incluso en mayor medida, para el relator, más atento a la coherencia del relato que su oyente, ya que, concentrándose en la formación de sus frases, de sus conceptos, estructurando sus recuerdos, sus interpretaciones, sus

fragmentos de recuerdos y de interpretaciones, el Matemático es menos vulnerable a las interferencias sensoriales que Leto, para quien la historia de la que el Matemático parece tan empapado y satisfecho es un compuesto heterogéneo de palabras vagas y opacas, a las que casi no presta atención, y de tramos transparentes gracias a los cuales su imaginación, que se enciende y se apaga con intermitencias, fabrica visiones expresivas y nítidas: hubo una comilona en lo de un tal Basso, en Colastiné, a fines de agosto, para festejar el cumpleaños de Washington y se pusieron a discutir de un caballo que había tropezado. (*Glosa* 101)

Otro de los episodios de la novela que ponen en contraste los elementos de la creación y recepción, se da cuando casi al final de la caminata, durante las últimas siete cuadras, mientras el Matemático refuta punto por punto las declaraciones de Tomatis sobre sus conocidos que asistieron a la fiesta, se topan con un cuadro de Rita Fonseca quien, según Tomatis “cuando está borracha quiere mostrarle las tetas a todo el mundo” (*Glosa* 115), a lo que el Matemático “no dice que no. [...] ¿Pero no es cierto que tiene derecho?” (*Glosa* 181), dice mostrándole a Leto el cuadro llamado *Drippings* que le produce una reacción estética digna de reproducirse:

[...] Leto se olvida de su presencia y penetra, por decir así, en la superficie cubierta de pintura hasta los bordes, sustrayéndose tanto y de un modo tan súbito, al mundo exterior, que ni si quiera oye las bocinas, [...] Leto nunca ha visto algo así [...] “Le mostrará las tetas a todo el mundo, pero qué bien pinta”, piensa, maravillado, mitigando con una parodia de grosería, que le sirve también para expresar su admiración, la emoción violenta, inequívoca que le produce el cuadro. (*Glosa* 182)

Gracias al narrador podemos situarnos desde la visión que Leto tiene sobre el cuadro, que es necesario reproducir aquí pues permite conocer el papel de receptor como dador de sentido, pese a la extensión de la écfrasis:

[...] un rectángulo de un metro de alto más o menos y de unos ochenta centímetros de ancho, sin ningún tipo de representación, ninguna figura o silueta, ninguna forma ni siquiera vaga o distorsionada, sino una acumulación de gotas, manchas, regueros salpicaduras de pintura fluida de varios colores que se superponen, contrastan, se anulan, se mezclan, se combinan y que, en tanto que conjunto, se equilibran, milagrosos, a pesar del ritmo irregular y frenético y del azar vertiginoso con que la pintura ha chorreado sobre la tela. [...] Ningún color predomina, a no ser por las titilaciones, no periódicas porque su distribución en el conjunto no obedece a ninguna periodicidad, con que sobresalen de tanto en tanto, y siempre en relación estrecha, [...] con los demás, en distintos puntos de la superficie; el chorreo, más bien fino o mediano en general, se adensa por momentos en remolinos, en manchas superpuestas varias veces, en gotas de tamaño diferente que, al estrellarse, cayendo de distinta altura, lanzadas con distinta fuerza o constituidas por distintas cantidades de pintura más o menos diluidas, se estampan por lo tanto de manera distinta cada vez, no únicamente por el tamaño, sino sobre todo por la individuación perfecta que adquieren al desparramarse en la tela. Por otra parte, las manchas y los regueros tortuosos continúan hasta los bordes, los cuatro costados clavados al bastidor de modo tal que como se comprueba que lo que ha quedado detrás del bastidor es la continuación de la superficie visible, puede deducirse con facilidad que esa parte visible no es más que un fragmento, y el ojo, al llegar a los bordes en los que se pliega la superficie, adivina la prolongación indefinida de esa aparición intrincada que va



dejando, en su combinación imprevisible de colores, de densidades, de velocidades, de sobresaltos y de acumulaciones, de giros bruscos y de temperaturas, la materia atormentada. No son formas, sino formaciones —rastros temporariamente fijos de un fluir incesante, ¿no?, aglomeración sensible, podría decirse, en un punto preciso de la sucesión, que relacionando tensa y frágil, sin anularlos, azar y deliberación, le añaden, liberadora, a lo existente, delicia y radiaciones. (*Glosa* 182-183)

La perspectiva de Leto y el cuadro en sí mismo, en su construcción refieren, puesto que todo en la novela significa algo, el proceso de creación de la obra misma. Según Julio Premat en *Notas críticas a Glosa*, “la referencia a este tipo de pintura parece reflejar una acumulación de pasiones que no acceden a la palabra o al sentido” (Premat, *Entenado/Glosa* 200), misma situación que se repite en el tono ansioso del narrador de *Glosa*, ante la imposibilidad de representar lo real a través del lenguaje.

La pintura de Rita Fonseca se encuentra en la novela exponiendo los distintos modelos de creación de un objeto artístico al comparar su técnica con la de Héctor:

[...] Héctor encuentra lo que busca antes de empezar a pintar; ella pinta todo el tiempo y para de pintar cuando encuentra algo, [...] le ha oído decir [a Rita] una vez que ser un buen pintor consiste en saber cuándo dejar de pintar, en saber cuándo pararse [...] Varias veces por día tiene que tirar el resultado de horas de trabajo —varias veces por día, y todo porque la mano, [...] no ha realizado el movimiento exacto destinado a estampar las manchas finales mediante las cuales el conjunto, hasta ese instante contingencia y caos, comience a irradiar, para nuestra exaltación, dice más o menos el Matemático, necesidad y gracia. Y ella, [...] tiene que ser la primera, en descubrir, en ese desorden aparente, la evidencia mágica. (*Glosa* 185-186)

La distinción de las técnicas de creación evidencia la diferencia entre una representación realista que intenta representar algo de la realidad, ejemplificada en Héctor y una técnica que al igual que *Glosa*, pone en evidencia no solo la imposibilidad de la representación, sino la actividad cognitiva y pulsional que se pone en juego en la creación, de manera que se elimina la forma rígida, la estructuración de la realidad, al igual que lo hace el narrador de *Glosa*. Según Guisasola, “la escritura saereana [...] es homóloga a la idea pictórica de que el lienzo es el lugar de la acción, el lugar desde donde emerge el sentido. Desde esta perspectiva, el sentido está en el lenguaje, surge en el proceso de la escritura y no preexiste a la misma: no “existe una verdad extralingüística” (Guisasola 80).

Otro evento de la novela que evidencia el proceso de creación y recepción no completado se da cuando Tomatis lee a Leto y el Matemático el poema que acaba de escribir, y que en un principio de la obra aparece como epígrafe. Ante la lectura de dicho poema, Leto, que a lo largo del texto siempre funge como receptor, pide una relectura a Tomatis, petición ante la que Tomatis se molesta pues “sabe que un pedido de relectura es una forma velada de indicar que el efecto buscado por el lector no ha alcanzado al oyente” (*Glosa* 111).

El ejemplo más claro de la recepción está narrado en la historia de Washington interrumpido por los mosquitos. En dicho pasaje se reproduce una escena del proceso de lectura que lleva acabo Washington, de tal manera que esta autorreferencialidad no solo evidencia los procesos de creación de la obra, sino también los procesos de recepción y lectura, poniendo nuevamente en el mismo nivel tanto a lector como al autor, evidenciando que ambos al momento de la creación se disuelven:

Washington, [...] se ha instalado en su estudio para leer [...] el ronroneo interno que atraviesa, monótono, con su tren de apariciones, la parte iluminada de la mente, se ha ido entrecortando, gracias a la punta clara de su atención que, [...] ha venido abriéndose

paso, para relegar, con ajustes sucesivos, los pliegues de lo oscuro. A partir de cierto momento, después de varios intentos trabajosos, los pliegues se retiran y [...] se concentran en la punta transparente que se estabiliza y se fija, para después alcanzar la perfección al desaparecer a su vez, diseminada en su propia transparencia, de modo tal que no únicamente el ronroneo, que es tiempo, carne y barbarie, sino también el libro y el lector desaparecen con ella, despejando un lugar en el que lo intemporal y lo inmaterial, no menos reales que la putrefacción y las horas, victoriosos, se despliegan. [...] El libro [...] no manda más ruido que el que hacen los dedos del lector [...] y, sin embargo, un tumulto silencioso llena la cabeza de Washington. (*Glosa 93*)

En la base de la novela además de la fiesta de cumpleaños está la narración de la vida de Leto que va desde el suicidio de su padre hasta su propio suicidio. Este recorrido está directamente ligado a la relación tiempo/hombre y, por ende, como se decía arriba, a la dedicatoria de la novela que la presenta como comedia. La comedia podría decirse que se refiere a la comedia de la vida acaecida por el irremediable y cíclico paso del tiempo y la fatalidad que trae consigo, la muerte. Así otro de los discursos que construyen la novela es el de la comedia que, según Leto, parece dirige su padre.

La comedia como género literario tiene sus orígenes como forma clásica del drama griego, es un género que surgió como contraparte de la tragedia, se caracteriza, principalmente, porque expone personajes enfrentando a situaciones cotidianas difíciles, de las que salen avante movidos por sus propias debilidades, de manera que es un género que a través de la comicidad hace mofa de los defectos humanos. Por su parte, la novela define la comedia como: “tardanza de lo irremediable, silencio bondadoso sobre la progresión brutal de lo neutro, ilusión pasajera y gentil que celebra el error en lugar de maldecir, hasta gastar la furia inútil y la voz, su confusión nauseabunda” (*Glosa 198*). Así, para la novela la comedia

es la espera silenciosa, ese interludio, que a través de la comicidad lleva al irremediable final, la muerte, la despedida y el nuevo comienzo.

Así, en la novela existen varios momentos donde se puede visualizar esta posible comedia, demostrando la fatalidad de la espera. Por ejemplo, Tomatis es presentado, durante la primera parte de la novela, por Leto y el Matemático, como un amigo valioso e inteligente al cual aprecian y admiran, sin embargo, cuando se topan con él a lo largo de la caminata, Tomatis es un ser malhumorado, ansioso, neurótico, que pone en duda lo que de él se ha dicho y que se contrapone a la expectativa creada, presenta lo contrario a lo esperado. En el mismo tono está la escena del tropezón de Leto quien, pendiente de que el Matemático no caiga es él mismo quien no ve el cordón y tropieza:

Pero se equivoca: en pleno dominio de sus, como las llaman, facultades físicas e intelectuales, el Matemático se adapta a la transición del cordón, y cruza a su lado sin perder el hilo —lo que es también un decir— del relato, el cual, en razón de su alerta innecesaria, es al propio Leto a quien se le escapa. (*Glosa* 198)

Es además significativo que el tropiezo de Leto suceda unos renglones después de que el narrador defina lo que es una comedia. Leto está a la espera de un acto de equivocación del Matemático y es tanta su atención en él que no puede visualizarse a sí mismo, finalmente él es quien comete el error de tropezar. Lo mismo que sucede con la muerte de su padre, es un suceso el cual intenta entender, mientras que ese andar entre *fiebre y geometría* no le permiten visualizar la muerte de sí mismo unos años después.

Leto visualiza su infancia como si hubiera sido el espectador de una comedia dirigida por su padre, esto debido a la relación extraña que tiene con su madre, con Lopecito y su taller, la cual ha creado una convivencia familiar singular, en la que Leto no tiene una verdadera relación con su padre, a quien solo recuerda trabajando en el taller. La comedia

del padre es actuada por él mismo, Isabel, madre de Leto, y Lopecito, el mejor amigo de su padre, que siempre estuvo enamorado de Isabel; su acto final es el suicidio del director (su padre) quien deja sin saber cómo seguir actuando a los demás actores. La comedia del padre, en este sentido, expone la forma de convivencia que ha ido creándose entre esos personajes y que ha dirigido por tanto tiempo sus vidas que les es imposible salir de semejante actuación. Es decir, la comedia es en la novela la apropiación a un modo de vida en el cual los personajes son absorbidos dejando de ser reales y pasando a ser actores.

Esta interpretación de la comedia queda clara cuando se narran los acontecimientos que llevan al propio Leto al suicidio, él ha dejado de formar parte de la recepción de todo lo que acontece a su alrededor (la comedia) para pasar a ser actor de otra comedia, la lucha armada, la guerrilla:

[...] Durante dieciséis o diecisiete años irá hundiéndose en un orden regido por normas tan estrictas, tan especiales, tan organizadas en circuito cerrado que, aunque elaboradas para constituir una asociación de personas cuyo fin es modificar la realidad, lo harán pasar a una irrealidad tan grande que, detrás de la máscara impenetrable, como se dice, en que se ira transformando su cara, o bajo los disfraces diversos que irá adoptando para entrar y salir, como un actor que interpreta varios papeles de segundo orden en una misma comedia, en la vida ordinaria, detrás de la máscara impenetrable, decíamos, ¿no?, o decía mejor, como decía nomas hace un momento, un servidor, no irá quedando, después de la cólera, la fe, la duda. El arrojito, más que la obstinación sardónica, ni siquiera autocompasiva, de quien, ennegrecido por una lluvia torrencial, como se dice, o por una serie ininterrumpida de explosiones, corre en línea recta, sin importarle, y tal vez sin siquiera plantearse el problema, si en la dirección en que corre lo espera un reparo o un precipicio. (224)

Así, la comedia como trasfondo en la novela es otro elemento que evidencia los procesos de creación, representación y recepción de una forma de conocimiento que permite construir una realidad, a partir de las relaciones intersubjetivas que se relacionan y se modifican por las experiencias y percepciones propias de cada individuo, situación que modifica a su vez las relaciones e interacciones sociales. La comedia, en este sentido, parece referir a un mundo construido a partir de un sinnúmero de discursos que se entrecruzan, a partir de los que el ser humano ha creado la llamada realidad.

El final de la novela, el encuentro de Leto con los pájaros, pareciera hacer igualmente referencia a los mecanismos de construcción de discursos y por ende del mundo, es decir, de los relatos que construyen la realidad y que están dados a partir de la coincidencia y divergencia de experiencias comunes e individuales que permiten interpretar los sucesos y objetos que tienen lugar en el mundo y que no pueden ser abstraídos en su totalidad, de manera que al ser nombrados son interpretados y por ende modificados, situación con la que no deben enfrentarse las otras especies:

Ahora, desde donde está parado, puede ver bien el objeto: es una pelota grande de playa, de plástico amarillo, que algún chico ha debido olvidarse el día anterior y que, abandonada en la orilla del lago, enredada entre plantas acuáticas, se mece, despacio, con cada olita imperceptible que llega, periódica, a sacudirla [...] Leto contempla la esfera amarilla que concentra o expande radiaciones intensas, presencia incontrovertible y al mismo tiempo problemática, concreción amarilla menos consistente que la nada y más misteriosa que la totalidad de lo existente, y después, no sin compasión, viendo el revoloteo enloquecido de los pájaros acrecentarse a su alrededor, él, Leto, ¿no?, que está empezando a derribar los suyos, presiente cuánto les hace falta de extravío, de espanto y de confusión a las especies perdidas para erigir,

en la casa de la coincidencia, que también podría ser otro nombre, ¿no?, el santuario, superfluo en más de un sentido, de, como parece que los llaman, sus dioses. (*Glosa* 238)

Así, si la obra artística es un lugar de encuentro de intersubjetividades, y el relato, una forma de organización que permite el conocimiento del mundo, el relato narrativo de *Glosa* evidencia esa relación de intersubjetividades en la creación, representación y recepción, considerándolos como procesos cíclicos dados de la experiencia y que son del todo inseparables pues constantemente uno lleva al otro, tal como la glosa.

La creación del relato, es decir de un modo de conocimiento, se da a partir primeramente de un proceso de recepción que al ser atravesado por las experiencias concibe una representación, para posteriormente ser transmitida, dando paso nuevamente a la narración. El recuso autorreferencial del contenido, entonces, no es un proceso que evidencia las costuras que conforman un discurso ficcional y que únicamente alude al lector mientras el autor desaparece, sino que es un recurso que expone la propuesta de una literatura que conforma en sí misma un modo de conocimiento singular, en el que es necesario que todos los *yo* que interactúan y tienen su lugar de encuentro en la forma, se desdoblen, se visualicen en el otro, como una forma de existencia.

## Conclusiones

*Glosa* es la novela de Juan José Saer que une y da sentido al proyecto narrativo del autor. Como centro del mundo narrado, lleva el recurso autorreferencial a todos los niveles que lo constituyen, y si bien se trabaja en todos los momentos, es decir, en todas las otras novelas y cuentos del autor que conforman el corpus de la producción del escritor santafesino, encuentra en *Glosa* su expresión más depurada.

*Glosa*, como su propio nombre lo indica, expone el objetivo fundamental del proyecto narrativo saereano: pone en movimiento la relación del autor con el universo narrado y a su vez con el lector, a partir de la experiencia, la memoria y el conocimiento; moviliza también las bases de su tradición y dialoga con ella a partir de la reescritura y la reinterpretación, que consiste en la intertextualidad que dan sentido y forma al mundo narrado; por último, y por consecuencia, se establece el nivel autorreferencial en la trama y en la forma en que se reproducen una y otra vez los cuestionamientos y reflexiones sobre el proceso creativo y el quehacer literario.

En la novela se pueden identificar ideas y cuestionamientos en torno a los géneros literarios, la misma obra se presenta desde el principio como una comedia. Por igual, inicia con un fragmento de una narración que posibilita seguir narrando con el afán de no ser catalogado como novela. El lirismo que caracteriza a la voz narrativa pone nuevamente en duda al género novelístico, pues se vale de una voz poética para construir su mundo y terminar de construirse a sí misma.

Otro de los temas sobre los que reflexiona *Glosa* y, como siempre, todas las obras de Saer, tiene que ver con la construcción y la recepción de lo que se cuenta, dejando de lado las preguntas ¿quién habla? y ¿para quién habla?, que eran el centro de las discusiones



literarias; pasa de ellas y da mayor importancia al cómo: ¿cómo se narra?, ¿cómo se empieza narrar?, etc. Esto se visualiza principalmente en la trama, en todos los personajes que se enfrentan a un objeto estético, ya sea como creadores o como receptores, y que entre divagaciones, percepciones, conocimientos e interpretaciones intentan llenar de sentido el objeto estético al que se enfrentan. Mismo aspecto que a su vez hace referencia al proceso de escritura y lectura que llevan a cabo autor y lector al momento de experimentar dicha obra.

Los distintos niveles de la narración que a través de la autorreferencialidad generan un diálogo constante y necesario entre autor, héroes y lector permiten utilizar el proyecto narrativo de Saer para repensar la muerte del autor, planteada por Barthes en la década de los sesenta. La producción saeriana y sobre todo *Glosa*, como glosa misma del proyecto narrativo, forma parte de las obras y autores hispanoamericanos que, debido a la vuelta a la subjetividad a partir del recurso autorreferencial, permiten visualizar la figura del autor como un momento vivo, necesario para dar sentido, no desaparecido, sino descentralizado, con el que todos los momentos de la obra co-existen, conviven y dialogan.

A su vez y siguiendo la idea de Saer sobre la narración como “relación del mundo con el hombre”, *Glosa* expone de forma magistral gracias a la autorreferencialidad, no el repensar la figura del autor, sino también la de repensar la posibilidad de la ficción como parte del discurso verdadero y no como oposición al mismo, pues la ficción permite al hombre no una representación del mundo, sino otra de forma de conocimiento del mundo.

## **Bibliografía.**

- Abbate, Florencia. “La historia en las ficciones de Juan José Saer”. *Glosa - El entenado: edición crítica*. Comp. Julio Premat. Argentina: Alción Editora, 2010. 667-683. Impreso.
- Arán, Olga. “La pregunta por el autor en Bajtín”. *Bakhtiniana, Revista do Estudos do Discurso*. Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. Enero 2014. Web 19-Jun-2017  
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/17700/14622>>
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: TAURUS, 1989. Impreso.
- - -. *Yo también soy*; Trad. Tatiana Bubnova. México: Alfaguara, 2000. Impreso.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987. 65-71. Impreso.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995. Impreso.
- Bubnova, Tatiana. “Los recursos de la significación de la autorreferencialidad en ‘El tañido de una flauta’ de Sergio Pitól”. *Literatura Mexicana*. Nov. 2011: 455-467. Impreso.
- Campillo, Antonio. “El autor, la ficción, la verdad”. *Daimón, Revista de Filosofía*. 1992: 25-46. Impreso.
- Cañón, Mila. “Juan José Saer. La construcción de una poética propia”. *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Jul. 2002. Web. 30 may. 2016  
<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html>>
- Castaño, Ana. “Glosas: ¿lenguas del texto o malas lenguas? Lexicógrafos, *trasladadores* y

- declaradores de textos en el Siglo de Oro*". *Acta poética*. Mar-may. 2014: 117-129. Impreso.
- Castillo, María Esther. "La autorreferencialidad: muerte o subversión del autor". *Signos Literarios*. Jul-dic. 2006: 103-111. Impreso.
- Claesson, Christian. "La conexión Onetti-Saer: La arbitrariedad del narrador en *Los adioses y Glosa*". *Revista Crítica Cultural*. Jul. 2010: 443-454. Impreso.
- Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Argentina: Ediciones Corregidor, 2005. Impreso.
- Coutaz de Mascotti, Mirta y Marta Zaoboli. "Juan José Saer - Ricardo Supisiche: cruce de lenguajes para la creación de un espacio". *Piedra y canto: cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. 2003-2004: 53-62. Impreso.
- Cuaderno de Materiales*. Glosario de conceptos filosóficos, n.d. Web. 16 de mayo 2015.
- Dalmaroni, Miguel. "El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". *Glosa - El entenado: edición crítica*. Comp. Julio Premat. Argentina: Alción Editora, 2010. 607-663. Impreso.
- De Diego, José Luis. "Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)". Tesis. Universidad Nacional de La Plata, 2000.
- Delgado, Sergio, ed., trad., *Diálogo. Ricardo Piglia / Juan José Saer*. España: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1990. Impreso.
- Eco, Umberto. *La obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Planeta, 1992. Impreso.
- Epstein Jannai, Milly. "Aproximaciones a Glosa, de Juan José Saer". *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Mar. 2008. Web. 1 jun. 2016 < <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/josesaer.html> >
- Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires,

1998. Impreso.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. *Saber. ula. ve*. Universidad de los Andes Venezuela. 1999. Web. 19 jun. 2017  
<<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf>>
- Fuente, José Luis de la. “La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 1999: 239-266. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Editorial FCE, 2009. Impreso.
- Genett, Gérard. *Palimpsesto. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández. España: Taurus, 1989. Impreso.
- Guisasola, Dana. “Una posible glosa de *Glosa*, de Juan José Saer”. *AnMal electrónica*. Universidad de Málaga. Jun. 2014. Web. 2 jun. 2016  
<<http://www.anmal.uma.es/numero36/Glosa.pdf>>
- Lucero, Nicolás y Daniel Balderston. “Diálogos, risas y tropiezos en *Glosa*”. *Glosa - El entendado: edición crítica*. Comp. Julio Premat. Argentina: Alción Editora, 2010. 683-696. Impreso.
- Marx, Karl. “Tercer Manuscrito”. Marxist Internet Archive. Web. 25 jun. 2017 <<https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/man3.htm>>
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratrustra. Un libro para todos y para nadie*. Trad. Andrés Sánchez. 1883. .epub.
- Piglia, Ricardo. *Saer: La tradición del escritor argentino*. Trapalanda Biblioteca Digital, 2006. .mp3.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Universidad Nacional Autónoma de México. 2009. Web. 19 jun. 2017 <

- <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/relato-perspectiva>>
- - -. *Teoría narrativa*. Universidad Nacional Autónoma de México. 2007. Web. 25 jun. 2017  
< <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/textos/teoria-narrativa.pdf>>
- - -. *Sobre el relato*. Universidad Nacional Autónoma de México. 2007. Web. 25 jun. 2017  
< <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/textos/sobre-el-relato.pdf>>
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno: Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2002. Impreso.
- - -, Comp. *Glosa - El entenado: edición crítica*. Argentina: Alción Editora, 2010. Impreso.
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”. *Signos Literarios*. Ene.-jun. 2005: 161-208. Impreso.
- - -. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha: 1964-1980*. México: Marcha Editores, 1981. Impreso.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Argentina: Seix Barral, 2012. Impreso.
- - -. *Glosa*. Argentina: Seix Barral, 2016. Impreso.
- Stern, Mirta. “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”. *Revista Iberoamericana*. Oct.-nov. 1983: 965-981. Impreso.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Jacobo Muñoz e Isidro Reguera. España: Alianza Editorial, 2010. Impreso.