

Saer. La construcción de una obra fragmentaria

Pénélope Laurent | Université de Paris Sorbonne–Paris IV (CRIMIC)
penelope.laurent@paris-sorbonne.fr

Resumen

La obra del escritor argentino Juan José Saer (1937–2005) se construye en una tensión entre dos estéticas consideradas a menudo antagónicas: la estética, unitaria y aparentemente homogénea de la *Comedia humana* con sus distintas formas de recurrencias, y la estética fragmentaria del Nouveau Roman. Si la crítica saeriana parece asociar generalmente la obra de Saer con la primera, es sin duda porque un dispositivo de lectura, basado en la memoria del lector, le otorga una impresión de totalidad, vinculada con los mecanismos de recurrencia de los personajes en un mismo lugar, la Zona, inspirado de un referente real. No obstante, es preciso no ceder a la tentación de borrar la multiplicidad y la fragmentación de las modalidades narrativas (instancia narrativa, personajes, tiempo, espacio, estilo), y respetar así la diversidad y la riqueza del conjunto de los textos. De un acercamiento a las nociones de «fragmento» y «todo» en la obra saeriana, de la teoría de la lectura y de la reflexión del ensayo de Georges Didi-Huberman *Survivance des lucioles*, podrá emerger la coherencia ideológica y estética de la realización del proyecto poético que constituye la Zona, contemplada como un espacio de resistencia a la tentación totalitaria.

Palabras clave: Juan José Saer, fragmentación, teoría de la lectura

Saer. La construcción de una obra fragmentaria

Saer: the making of a fragmentary work

Páginas 121 a 145 en: *Del prudente saber y el máximo posible de sabor* | N° 9, 2017 | ISSN: 1515-3576

Saer: the making of a fragmentary work

Abstract

Argentinian writer Juan Jose Saer's work (1937-2005) seems to rest on a tension between two aesthetic modalities, often regarded as antagonistic. On the one hand, a quest for homogeneity and unity derived from the paradigm of Balzac's *Comédie humaine* and, on the other hand, the fragmentary aesthetics of the *Nouveau Roman*. The reason why Saer scholars have often linked the author's works to the former category is mainly because its macrostructural strategies, based on memory, grant it some sense of wholeness, on account of the recurrence of characters in the same setting – *La Zona*, based on an actual specific location. However, it would be a mistake to overlook the narrative modalities of multiplicity and fragmentation (voices, time, space, character, style), the variety of which accounts for Saer's works' richness and diversity. This article aims at providing a reflection on the notions of 'fragment' and 'wholeness', based partly on recent theories of reading but also in connection with the possibility of resistance as expounded in Georges Didi-Huberman's *Survivance des lucioles*. By doing so, I intend to demonstrate the ideological and aesthetic consistency of Saer's poetic project, making *La Zona* a site of resistance against the temptation of totalitarianism.

Keywords: Juan José Saer, fragmentation, theory of reading

Saer. La construcción de una obra fragmentaria

Introducción

Cualesquiera que sean los libros de Saer que ha leído, cualquiera que sea su grado de familiaridad imaginaria que mantiene con los amigos de la Zona, el lector que lee un texto de Saer experimenta un doble movimiento de lectura, el de la continuidad (con los textos leídos anteriormente) y el de la discontinuidad (objeto del presente análisis). El conjunto de la obra se compone de 12 novelas, 3 libros de ensayos, 1 ensayo, un poemario que fue ampliándose con varias secciones y 7 libros de relatos (con *Esquina de febrero*, los textos de *Juan José Saer por Juan José Saer* y sin contar los manuscritos publicados de forma póstuma). Cada lector, con su experiencia personal de lecturas, en el momento de la lectura, pero también con sus coordenadas individuales y sociales más allá de la lectura, en una palabra con su idiotopo particular (Ezquerro, 2002), va construyéndose una representación propia de la Zona y de la obra. Si el lector ha leído solamente *La pesquisa* cuando lee *Las nubes* o «Recepción en Baker Street» (cuento de *Lugar*) que siguen diegéticamente *La pesquisa*, va a representarse la obra de una forma muy unitaria, coherente y congruente sin duda. En cambio, si lee *La pesquisa* tras haber leído *El entonado* por ejemplo es poco probable que vea un vínculo evidente entre las dos novelas, a no ser por cierto estilo, el fraseo poético y lento que se demora en las descripciones. Entre estos dos extremos, el lector del conjunto de los textos puede percibir un juego coherente entre unidad y fragmentación de la obra.

Cada texto de Saer puede ser considerado como un fragmento, uno y múltiple, circular y descentrado de un conjunto. Este conjunto varía en función de las lecturas del lector, de su acercamiento al universo saeriano. Los mecanismos de recurrencia y de analogías, siempre distintos de un texto a otro, tienden a unificar la obra o, mejor dicho, la representación que uno puede tener de la obra, del universo saeriano, mediante el dispositivo de lectura que apela a la memoria del lector constantemente por los efectos de repetición, en una dialéctica entre «retención» y «protención» (Iser, 1976).

Los personajes, la zona, los objetos, las situaciones estructuran una memoria en el lector que se activa y reactiva con cada lectura, proporcionándole una impresión de familiaridad con este universo. En este sentido, la totalidad no existe como tal sino bajo forma de una totalización activa y dinámica que se regula con cada situación particular de lectura. Sería sin duda erróneo y anacrónico concebir la obra de Saer como una obra total mientras que tanto sus características narrativas como sus temáticas recurrentes hacen de ella una obra abierta, cuya coherencia no debe ser confundida con una pretendida cohesión. Si analizamos de forma fina las focalizaciones, la cuestión del tiempo, la construcción de los personajes, veremos que no se trata de una comedia humana homogénea, sino que acepta lo heterogéneo.

De hecho, el propio Saer comparó su obra con un móvil en el que cada pieza —vale decir cada texto, cada fragmento— se integra al móvil, configurándolo de una manera siempre renovada. Yo agregaría que la lectura de cada lector viene a configurar la obra y la Zona de una forma siempre renovada y dinámica gracias a la fragmentación, que se trata acá de evidenciar y que relacionaré con cierta actitud ideológica de resistencia de Saer (al poder de la omnisciencia en literatura y al poder totalitario en política). Esta idea de un móvil se asemeja a la noción de sistema (un elemento del conjunto cambia al conjunto) pero de un sistema con una plasticidad que no lo cierra sobre sí mismo. Pero antes de intentar demostrar este aspecto poco estudiado por la crítica saeriana que se centra más a menudo en la unidad del conjunto (Larrañaga-Machalski, 1994; Bermúdez Martínez, 2001; Premat, 2002; Corbatta, 2005, entre otros), se tratará de evidenciar algunas bases teóricas.

En teoría

La obra saeriana tiene muchas afinidades con la teoría de la lectura que se está gestionando desde hace décadas bajo la influencia del estructuralismo primero (y la noción de texto, tan valiosa y pertinente en el pensamiento de Barthes), de la semiótica (con la noción de «obra abierta» de Umberto Eco), de las teorías de la estética de la recepción desarrolladas en la Escuela de

Constanza (el acto de lectura de Wolfgang Iser, la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss). Esta teoría de la lectura, en su multiplicidad, reintroduce en parte la dimensión de una subjetividad que opera, que *obra*, en el momento de la lectura. Esta cooperación interpretativa del lector, presente en *Lector in fábula*, se agudiza en el pensamiento teórico de Milagros Ezquerro (2002) y en el de Pierre Bayard (2009). La mediación propia de la comunicación literaria, que no hace coincidir al emisor y al receptor ni en el tiempo ni en el espacio, tiene consecuencias en el acto de lectura. Milagros Ezquerro concibe el texto como un «sistema auto-organizador abierto» y al lector como partícipe activo del proceso de elaboración de los sentidos del texto. La cooperación interpretativa del lector es posibilitada por la presencia de un fondo de indeterminación en el que se imprimen los signos (como en la teoría del acto de lectura de Iser) y por el papel activo del lector. En la teoría de la lectura de Milagros Ezquerro, el sujeto productor, el autor, codifica el texto que funciona como un sistema complejo, articulado en varios niveles, desde la unidad minimal del signo, hasta combinaciones más complejas, productoras de significaciones múltiples, a veces inesperadas y sorprendentes hasta para el propio autor que se convierte en el primer lector de su obra. Mientras no entra en circulación y no encuentra otro receptor, el texto no es un texto todavía, sólo lo es pasando por la alteridad del lector. Cada sujeto receptor asume, según características propias y condiciones del contexto de lectura (su idiotopo), esta función inscrita en el texto. Para ello necesita descodificar e interpretar el texto, actualizando parte de las virtualidades del texto, de forma única. De cierta manera, Milagros Ezquerro nos dice: «nadie lee nunca el mismo texto» como Saer sugiere «Nadie nada nunca en el mismo texto-río» como Heráclito en sus *Fragmentos*.

De la misma manera, parece que los textos saerianos se imprimen en un fondo de indeterminación, el aire por el que las piezas del móvil giran de forma siempre distinta. La lectura siguiente asumirá entonces su carácter parcial, subjetivo incluso, y no pretenderá desentrañar la verdad de la obra saeriana o del escritor Saer. Móvil, archipiélago o constelación, la obra saeriana parece conciliar dos opuestos: la estética unitaria del sistema balzaciano, lleno,

homogéneo, de recurrencia de personajes en un mismo espacio inspirado en un referente real (la Zona) y la estética fragmentaria del Nouveau Roman, con la supremacía de la indeterminación y la fragmentación de las modalidades narrativas (instancia narrativa, tiempo, espacio, personajes, estilo, etc.). Lo que ha sido destacado principalmente de la crítica sobre Saer es el aspecto unitario del proyecto, aspecto pertinente e innegable, pero nos interesa más analizar la dimensión fragmentaria y múltiple de su obra, menos estudiada y más respetuosa de la diversidad y riqueza de los textos. Propongo una reflexión sobre las nociones de «fragmento» y «todo», y sus articulaciones en la obra de Saer. Trataré de ponerla en perspectiva con el ensayo *Survivance des lucioles* (2009) de Georges Didi-Huberman para intentar hacer dialogar, en la distancia, y sin contacto directo, la obra de Saer y el pensamiento del historiador de arte y filósofo francés. Se trata entonces de evidenciar los puntos de contacto que tiene esta mirada con la obra saeriana y su poética.

Georges Didi-Huberman, admirador de Pier Paolo Pasolini, descubre las ocurrencias de luciérnagas en la obra y en los escritos del poeta-cineasta italiano. A partir de 1975, Pasolini declara que ya no ve luciérnagas en la campiña italiana y saca la conclusión, precipitada, que ya no existen las luciérnagas, que han desaparecido para siempre. Pero ¿qué son y qué representan las luciérnagas para Pasolini? Las luciérnagas constituyen la metáfora de la humanidad, la capacidad de resistencia al mundo del fascismo, al mundo sobreexpuesto de los focos de la televisión, al mundo de la indiferencia generalizada y del conformismo, etc., en fin, la resistencia a cualquier forma de totalitarismo —en el sentido de «sistema total»—. Las luciérnagas bailan en la oscuridad sin prometer nada sino un momento de gracia antes de su desaparición inminente. Las luciérnagas atraviesan la noche de forma intermitente, frágil, apareciendo y desapareciendo como las imágenes de una película, como las imágenes de un poema, como las imágenes de un sueño. Concebir la desaparición total de las luciérnagas, como lo hace Pasolini, significa para Didi-Huberman una resignación al poder totalitario de la gran luz, de la luz cegadora, y a su proyección mesiánica, apocalíptica. Pero Didi-Huberman no se resigna y nos convence,

en este libro, de que es necesario seguir teniendo la capacidad de *ver* el brillo de los insectos en la noche más negra, de que es necesario ver lo que sigue estando allí: lo ínfimo que sigue allí *a pesar de todo*. Perder el *deseo* de ver las luciérnagas en la noche es un grave error según Didi-Huberman, equivale a: «ver solamente el *todo*. Significa entonces no ver el espacio —aunque fuese intersticial, intermitente, nómade, improbablemente ubicado— de las aperturas, de los posibles, de los destellos, de los *a pesar de todo*» (2009, p. 35, la traducción es mía).

A través de este resumen de *Survivance des lucioles*, ya se pueden vislumbrar algunas afinidades con la obra saeriana: la desconfianza hacia todo discurso que se presente como detentor de la verdad, la consiguiente resistencia a toda forma de totalitarismo (político o intelectual), la fe en la resistencia por el arte en la línea de Benjamin, lo poético como instante de gracia que irrumpe en lo cotidiano, invade su prosa y estira sus frases digresivas como si dieran un sentido instantáneo y una continuidad momentánea a lo que no los tiene.

Trataré de mostrar a continuación que las luciérnagas saerianas toman la forma y el brillo de los fragmentos. La pequeña luz de la luciérnaga que bailotea en la noche tiene muchísimo que ver con el esplendor intermitente y paradójico del fragmento. Concibo la obra de Saer no como una obra total sino como una obra abierta hecha de fragmentos que pone de manifiesto una tensión entre unidad y multiplicidad. Cada texto sería un fragmento, arrancado al «todo» pero que termina por constituir un «todo» fragmentario, de forma paradójica. El fragmento se define, según Pascal Quignard (2005) por una paradoja, la de oscilar entre una inconclusión esencial y un fuerte deseo autárquico. La fragmentación es un eje estructurante del conjunto de los elementos constitutivos de la narración y nada parece estar a salvo de su radiación. El espacio, el tiempo, los personajes, la visión del mundo son atravesados por la fragmentación, en cada texto (concebido como un fragmento) y de forma transversal (en el «todo» que la obra viene a constituir mediante la lectura); pero podríamos mencionar el descentramiento de la intriga¹ como paradigma de una fragmentación vinculada con la desacralización del mundo.

Estrategias narrativas de fragmentación

Cada texto saeriano parece trazar una línea de fuga narrativa. La reducción de la intriga, la no resolución del enigma, la multiplicación y des-jerarquización de las intrigas son algunos procedimientos que llevan a un descentramiento narrativo. Se aplican y se combinan de forma distinta en cada texto de modo que el descentramiento de la intriga es más o menos considerable en función del texto y de la época de publicación, pero es un rasgo constante de la estética saeriana. Si bien es un factor de unificación del conjunto del corpus narrativo, es un factor de fragmentación a nivel de cada texto que se encuentra de esta manera abierto por la resolución de la intriga proyectada siempre fuera del texto, como el punto de fuga de un cuadro, es decir en la «mente lectora», llamada a desempeñar un papel activo en la elaboración de los sentidos del texto.

Como ejemplos de tal descentramiento podemos citar el caso paradigmático y radical de *Nadie nada nunca*, con la multiplicación de intrigas sin jerarquía aparente, la no resolución del enigma (¿quién es el asesino de caballos?) y la lentitud del tempo narrativo (con sus juegos perceptivos y las numerosas digresiones); *Cicatrices*, con la no resolución del enigma (¿por qué Luis Fiore asesinó a su mujer?) y las cuatro intrigas cuyo punto en común es apenas esbozado; *La ocasión* y el punto de fuga que es el bebé por nacer que resolvería el enigma de la identidad de su padre (¿Gina engañó a Bianco con Garay López?) pero cuyo nacimiento es diferido y proyectado fuera de la novela; *La pesquisa* y su por lo menos doble resolución (el asesino es Morvan o es Lautret) que consagra el poder de análisis y de interpretación de los oyentes-narradores que son alternativamente Pichón y Tomatis en una especie de homenaje a la tradición oral y también a *El astillero* de Onetti; *La grande* y la multiplicidad de historias y la abundancia de las digresiones; etc. Incluso una novela como *Las nubes*, aparentemente más clásica en su factura, juega con la tradición épica, la novela de aventuras y la novela de aprendizaje (cuyo valor común es el de la progresión) para desviarlas, primero con el relato-marco que abre la novela en el siglo XX y da lugar a un segundo relato, enmarcado; luego con la lentitud llena de digresiones con la que el narrador del relato enmarcado empieza el relato de su difícil

y, a veces, absurda travesía de la llanura con los cinco locos (a partir de la segunda mitad de la novela); por último el elemento más relevante para el joven doctor Weiss será su experiencia de un descentramiento esencial y existencial en el desierto. Todos los elementos parecen frenar la progresión de la intriga, sugiriendo de este modo la sensación de no avanzar por la pampa, con cinco locos que, junto con los demás locos de «Las tres acacias» no serán nunca curados y, abandonados en plena pampa, se dispersarán durante un episodio posterior.

Cada texto de Saer se puede concebir entonces como un fragmento en la medida en que su anécdota es reducida al mínimo, se encuentra astillada o, en el caso de ser múltiples, no presentan una jerarquización aparente entre sí. Esta deconstrucción de la anécdota, que Saer reclama como una forma de resistencia a lo épico —y cuyo comienzo se remonta, según él, al *Quijote* (Saer, 1999)—, traza líneas de fuga en cada texto que descentran la atención pedida al lector. Lo fascinante de los textos saerianos es que fragmentan líneas de intriga pero las reanudan en otro momento diegético o con perspectivas narrativas distintas de un texto a otro. El ejemplo más evidente sería *Las nubes*, que sigue diegéticamente *La pesquisa*, pero la multiplicidad de focalizaciones adoptadas en las dos novelas fragmenta la línea trazada entre los dos libros, a la manera de un rizoma (Deleuze y Guattari, 1980). O son los agujeros, los «vacíos» del texto, los que saltan a la vista: entre *El entonado* y *Glosa*, en las que se menciona la *Relación de abandonado*, pasan más de cuatro siglos; entre *La ocasión* y «A medio borrar», relato en el cual está condensada la historia de *La ocasión*, transcurre un siglo. En realidad ningún siglo transcurre en ningún momento, desde luego, pero los «vacíos» así formados, o mejor dicho los «blancos», recuerdan al lector que todo texto se escribe en una indeterminación esencial (la página en blanco) que es también una fuente de potencialidades (Ezquerro, 2002: 13-16). Y le recuerdan al lector que su «lugar» —palabra eminentemente saeriana si las hay— es el intersticio entre dos fragmentos: el lector es quien «rehace» la obra, quien «obra» en su sentido etimológico, es el lector quien «trabaja» en la unidad de un texto múltiple.

Rechazar el centro fuera de la estructura narrativa no es entonces un

acto sin relevancia, porque supone un esfuerzo superior pedido al lector, sin duda más acostumbrado a leer una historia con un principio y un final o que conteste la pregunta que plantea. Saer escribe a partir de una «teoría negativa»², contra lo que él siente como una forma de «totalitarismo» de la novela tradicional (publicada en un contexto contemporáneo), cuyo avatar más detestable según él sería el *best seller* que utiliza una receta de escritura, no apela a la creatividad del lector, es parte del sistema capitalista y que Saer vincula a menudo con la dictadura. Ya podemos vislumbrar que la elección de una estética fragmentaria se relaciona con una postura ideológica que abarca tanto lo literario como lo extra-literario.

La unidad de la obra es un efecto creado por el proyecto en sí mismo, ya que la Zona se forma gracias a una memoria en acción, retrospectiva y prospectiva a la vez: cada texto puede remitir a otro texto, solicitando la memoria del lector que va creándose una memoria propia de lo que es la Zona, su Zona. Como Genette lo advierte en *Figures III* (1972: 272), la lectura tiende a borrar la multiplicidad del texto que un análisis detenido debe restituir. Al analizar los planteos narrativos y las focalizaciones adoptadas en todos los textos saerianos en su orden de publicación, descubrí que Saer siempre cambiaba de tipo de narrador o de narradores y de focalizaciones de un texto a otro, como para no caer en la tentación de lo mismo, lejos de la imagen trillada del «narrador saeriano» que, para mí, no existe. Lo que sí tienen en común estos narradores es una forma de ironía romántica que exhibe un fuerte componente subjetivo para diferenciarse definitivamente del narrador omnisciente, tan característico de la literatura decimonónica, como la de Balzac o de Zola. El punto de vista de Dios, la omnisciencia ingenua, está proscrito de la Zona. Las múltiples formas de instancias narrativas del corpus saeriano se combinan con ciclos, hilos narrativos, fragmentados de un texto a otro que ya no proponen una versión unívoca de la realidad sino fragmentos de visiones parciales, a semejanza del río saeriano cuyos reflejos centelleantes son una clara respuesta al famoso espejo del realismo de Stendhal. El mundo lleno, aparentemente homogéneo y lógico, del universo decimonónico, ha dejado lugar a un mundo más fragmentado, más

heterogéneo, más habitado por la incertidumbre. Utilizar narradores variados y focalizaciones múltiples es una manera de fragmentar la visión una de lo real y de descartar toda pretensión a la verdad. El proyecto saeriano es muy ambicioso y riguroso, a la vez que afirma sus limitaciones. La reducción de la intriga y el descentramiento que hemos destacado participan de este movimiento que afirma el carácter eminentemente deceptivo de la literatura a nivel de su significado.

Fragmentación, heterogeneidad e indeterminación recurrentes

La Zona, a pesar de su inspiración más que evidente en el referente santafesino, se va creando de esta manera con una autonomía (respecto del referente) siempre creciente. Saer nunca nombró la «ciudad» de la Zona y parece que va formulando de esta manera un proyecto que dice más o menos: «en una pequeña ciudad de Argentina, de cuyo nombre no quiero acordarme, vivía un tal Tomatis y otros amigos»³. Porque, al igual que Cervantes, y sobre todo Balzac, Saer utiliza como procedimiento (que luego será calificado como balzaciano) la recurrencia de personajes en un mismo lugar, inspirado en un referente preciso. La tentación de hablar de «comedia humana», de «saga» o de «galería de personajes» es entonces muy grande pero prefiero no caer en ella, si bien mi visión de la Zona, de Tomatis, Pichón, Soldi, etc. es sin duda una visión de conjunto, y no podría ser de otra forma. Lo que sucede es que, a mi modo de ver, algunos elementos nos impiden ver el conjunto como una unidad cerrada y total.

Primero, la construcción de los personajes es fragmentaria e impresionista: solamente conocemos de los personajes algunas características, algunos rasgos, que dibujan una estampa imprecisa a partir de manchas. Pensemos en la aparición de la Negra, Josefa y su amiga Amalia en *El limonero real*, aparición que es una imagen, una instantánea en el sentido casi fotográfico de las luciérnagas de Didi-Huberman: «Las manchas —azul, verde, colorada— refulgen. Parecen clavadas contra el horizonte de árboles, suspendidas sobre el camino amarillo, sin siquiera rozarlo, moviéndose sobre él con contorsiones ondulantes y leves, sin avanzar.» (2004a: 85)

Pero más allá de las apariciones de personajes, también podemos pensar en su construcción, esencialmente incompleta e inacabada: de Tomatis, supuestamente el álgter ego de Saer, sabemos muy poco aparte de su sentido del humor cínico y provocador, su inclinación hacia las mujeres y el alcohol, su valoración muy fuerte de la amistad y su condición de intelectual marginado. Tomatis forma parte de los personajes más recurrentes y simpáticos de la obra y es sin duda el personaje más emblemático de la Zona pero también es un personaje muy indeterminado. Aunque aparece en muchísimos textos, tenemos muy pocos elementos que lo describan físicamente. Si admitimos que el personaje no nombrado en «Algo se aproxima» (*En la zona*) es Tomatis, entonces conocemos algunos detalles: mucho pelo, cabeza grande, nariz grande, grandes ojos, labios espesos, cuello corto. Estas características, escasas, son confirmadas en *La vuelta completa* y a ellas se les suman otras dos: cabello oscuro, nariz ganchuda. Lo poco que se puede interpretar de estos elementos es el aspecto algo desmesurado del físico del personaje que no corresponde al tópic del intelectual (flaco, alto, con anteojos). Si pensamos que este personaje aparece en más de la mitad de los textos y que evoluciona, envejece, se transforma a lo largo de los 45 años de carrera del escritor Saer, puede sorprender la escasez de rasgos físicos que tenemos de él. Sin embargo, esta indeterminación del personaje permite una mayor proyección personal por parte del lector. La representación física de los personajes se da mediante toques, manchas, pinceladas, como un cuadro impresionista, lo que deja más espacio a la imaginación del lector.

Evidentemente Saer no es el primero ni el único en crear personajes poco determinados físicamente y esta estética la comparte con los escritores y teóricos del Nouveau Roman aunque él no va tan lejos en la indeterminación como Robbe-Grillet o Sarraute que ni otorgan un nombre a sus personajes. Saer suele dar un nombre, un apellido o un apodo a sus personajes pero sin sistematicidad: solamente conocemos el nombre de ciertos personajes, a menudo femeninos (Elisa, Delicia, Concepción), o su apodo o diminutivo (Miri, Pocha, el Matemático, el entonado, etc.). Otras veces conocemos su apodo y su apellido pero no su nombre, como es el caso del Gato o de Pichón,

personajes recurrentes de la Zona y nada anecdóticos. La identidad más inestable la tiene Bianco, protagonista de *La ocasión* cuyo narrador confiesa irónicamente que desconoce su identidad real, su nombre, su idioma, su procedencia. Cada caso es distinto pero vemos que la manera de nombrar a los personajes es siempre sugerente y revela el aspecto incompleto de los personajes. Los personajes saerianos no caen en el extremo de los personajes del Nouveau Roman pero sí comparten con ellos zonas de sombra, «vacíos» en su construcción, contrarrestados por un juego perceptivo que representa su estado mental (a la manera de la novela del flujo de conciencia). En todo caso se oponen a la construcción del personaje decimonónico cuya descripción era extensa y cuyos atributos entraban en resonancia con otros elementos como la descripción de su entorno doméstico y social por ejemplo.

Los personajes se caracterizan por algunos elementos que van repitiéndose y le dan al lector una impresión de familiaridad: la piel cobriza de Clara Rosemberg, los pequeños ojos húmedos de Alfonso, la corpulencia física de Pancho, los dedos en forma de lágrimas de Barco, etc. Son a la vez un factor de unidad (por la repetición) y de indeterminación (por la escasez de descripción). Notemos que el grado de indeterminación varía de un personaje a otro. Ese carácter inacabado es más obvio aún en el caso de Diana, la Venus de *La grande* a quien le falta una mano. La construcción de este personaje, físicamente inacabado, se puede interpretar como un guiño al lector: la Diana de Saer recuerda a *La belle noiseuse*, el personaje femenino pintado por el personaje pintor de Balzac, Frenhofer, en *Le chef d'œuvre inconnu* (*La obra maestra desconocida*), ya que de ella sólo se alcanza a ver un pie pintado. La Diana de *La grande*, cuyo trabajo consiste precisamente en dibujar, sería así como un contrapunto al personaje de Balzac.

Y la caracterización de la función actancial de los personajes también puede llegar a ser inestable y depender de la interpretación del lector. Por ejemplo, en *Lo imborrable* podemos pensar que Alfonso es un personaje adyuvante, que ayuda a Tomatis a salir de su depresión y a sociabilizarse. Sin embargo, si interpretamos la última frase (Tomatis quiere consumir alcohol) como una recaída de Tomatis en el alcoholismo, la perspectiva se invierte y

Alfonso pasa de personaje adyuvante a personaje opositor. Pasa algo similar con Garay López en *La ocasión*: ¿es el adyuvante de Bianco o el amante de Gina, su mujer? Y en *Nadie nada nunca*, el Gato ¿es solamente ese personaje benévolo que ayuda al Ladeado a esconder su caballo en su casa del asesino de caballos? ¿o es también el asesino de caballos? De forma general, los personajes saerianos, debido a los «blancos» y a las zonas de sombra que revelan, tienden a construirse en contrapunto al personaje de la novela decimonónica. Su inestabilidad eventual favorece en el lector una actitud de cooperación activa, de interpretación, en estas obras abiertas. Y el fondo de indeterminación facilita sin duda la coherencia global que se desprende del conjunto.

Pasemos ahora a la dimensión transversal de los personajes. La recurrencia de los personajes en la Zona y su genealogía son más problemáticas que en una saga o en una «comedia humana». Su recurrencia es heterogénea y no lineal: su reaparición de un texto a otro es más parecida a la formación del rizoma que a la arborescencia. Se atribuye de forma sin duda errónea a Balzac la invención de la recurrencia de personajes en un mismo lugar inspirado en un referente real. La *Comedia humana* adopta una perspectiva orgánica al pretender representar la sociedad entera a través de una cantidad «monstruosa» de novelas. El fresco balzaciano, piramidal, tiene una clara ambición totalizadora. Sus fragmentos, homogéneos, se articulan de una forma relativamente lineal, como un mosaico. En el caso de Zola, la ambición totalizadora se centra en una familia, la de los Rougon-Macquart, y es regida por el eterno retorno y la herencia biológica. En los dos casos, se trata de representar una totalidad (la sociedad, la familia) a través de la totalidad del proyecto. La obra saeriana no tiene este propósito. Retoma esta tradición pero la desvía, en la línea de Faulkner y Onetti.

Todos los tipos de textos escritos por Saer juegan con la recurrencia de personajes, salvo los ensayos obviamente, pero incluso ciertos poemas en los que aparecen Tomatis, Higinio Gómez o Washington Noriega. Los personajes recurrentes son bastante numerosos, unos cuarenta, pero no son excesivamente numerosos. No se trata de la recurrencia parsimoniosa

de un Piglia (con Emilio Renzi) o de un Raymond Chandler (con Philippe Marlowe), tampoco de la desmesura monstruosa de Balzac (de los 2500 personajes de la *Comédie humaine*, 600 reaparecen). La impresión global es la de un universo múltiple y coherente que no agobia al lector con demasiadas informaciones, de modo que el lector reconoce fácilmente un personaje de un texto a otro. Sin embargo, la recurrencia no obedece un programa preestablecido sino que es heterogénea y varía en función de los textos: algunos textos utilizan mucho este procedimiento (como *La mayor*, *Glosa*, *La pesquisa*, *La grande*) mientras que otros lo utilizan poco (*Unidad de lugar*, *Las nubes*) o en absoluto (*Responso*). Evidentemente los textos cuya diégesis se ubica en un pasado remoto solamente pueden utilizarla de forma sesgada, con la mención de personajes luego mitificados (el fundador de la ciudad, el entenado de *Relación de abandonado*). Y los personajes se ven sometidos a un tratamiento de recurrencia diferenciado: Tomatis, Barco, Pichón o Leto aparecen mucho más a menudo que Miri, Pocha, Nula o Pancho. Este aspecto se ve acentuado por el tratamiento recibido por los personajes en cada texto: el papel asignado a los personajes en la diégesis (protagonista o personaje secundario) y su papel narrativo (narrador o no) en un relato o poema (más o menos largo) son factores que diferencian considerablemente la percepción que el lector tiene de ellos. Por ejemplo, el Gato y Elisa son personajes que suelen ir juntos, aparecen casi siempre en los mismos textos. Pero el Gato desempeña un papel más importante en *Nadie nada nunca*, novela de la que también es uno de los dos narradores, de modo que el lector entra en su universo mental mientras que de Elisa sólo tenemos un acercamiento exterior. El criterio de recurrencia de los personajes, a priori factor de unificación de la obra, debe ser matizado por consideraciones que atañen al papel actancial y narrativo de cada personaje. La recurrencia de los personajes le da una unidad innegable al conjunto pero también encierra cierta heterogeneidad. La obra saeriana no se generó a partir de una galería predefinida de personajes. Existen más bien ciclos, que no coinciden necesariamente con etapas de la obra de Saer, aunque la «nueva generación» (Soldi, Gabriela, Nula) no

pudo haber aparecido al principio de la obra por motivos evidentes. Los personajes reaparecen en función de la lógica interna de cada texto.

Podríamos mencionar dos casos distintos de recurrencia para ilustrar nuestra idea. Gutiérrez dibuja un puente entre el principio y el final de la producción. Efectivamente Saer retoma en *La grande*, su última novela, inacabada, publicada de forma póstuma, este personaje de «Tango del viudo», un cuento de su primer libro publicado, *En la zona*. Y entre estos dos textos, Gutiérrez nunca volvió a aparecer, ni siquiera fue mencionado en otros textos. Saer parece sacarlo del olvido y le da cierto espesor. Juega con la idea del tiempo, del vacío y de la indeterminación porque su personaje ha envejecido y ha pasado su vida fuera de la Zona, en Europa. La coherencia entre los dos textos es total pero deja entrever la indeterminación esencial del personaje entre estos dos extremos del corpus: de forma irónica, el narrador evita minuciosamente mencionar los países en los que ha vivido el personaje durante 30 años al tiempo que insiste en este hecho. Gutiérrez es un personaje que admite una buena dosis de indeterminación en su caracterización y de heterogeneidad en su recurrencia. El ejemplo opuesto de recurrencia sería el del Gato, Elisa y Leto cuya muerte, anunciada de forma anticipada en *Glosa*, sorprendió a no pocos lectores en el momento de su publicación. Sin embargo, esta decisión del autor de «matar» a sus «criaturas» no le impidió seguir escribiendo a partir de estos personajes, o mencionándolos (como es el caso del Gato y Elisa en *La pesquisa* y en *La grande*) o utilizándolos como personajes (el Gato en «Nochero» de *Lugar*). Vemos que estos dos ejemplos de recurrencia son muy distintos, Saer adapta el procedimiento en función de cada texto pero en ambos casos la recurrencia esconde a la vez que revela la parte de indeterminación de los personajes, sin que la coherencia se vea perjudicada, muy al contrario.

Los saltos temporales entre un texto y otro hacen que el lector descubra fragmentos de «biografía» de los personajes, su genealogía interna es entonces siempre parcial y no es necesariamente cronológica. Este procedimiento de recurrencia, disociado de una genealogía llena y de una cronología lineal, se vincula con la fragmentación de la novela contemporánea y el

desmantelamiento de la epopeya ya que el desenlace, ligado a la suerte del personaje, ya no es esencial como podía serlo en las novelas decimonónicas. Las novelas de Balzac o de Zola le dan mucha importancia al desenlace y a la anécdota. Sugieren que el destino de un personaje encuentra una forma de epopeya, aunque se trata de una epopeya al revés que ilustra la decadencia de una sociedad y de una familia. Pero el árbol genealógico de los Rougon-Macquart, concebido antes de la escritura, revela la dimensión programática de la escritura de Zola. Saer no utiliza una tripartición «hombres, mujeres, cosas» como Balzac, tampoco un árbol genealógico como Zola. La genealogía saeriana en cambio es bastante floja. Algunos apellidos circulan por la Zona sin que sepamos si existe un lazo familiar evidente como es el caso de Lopecito en *Glosa* con los López Garay y Garay López, de los Parra (en *Las nubes* y *En la zona*), de los Salas («Salas el músico» y el «otro Salas» que no son de la misma familia pero que se parecen irónicamente como si fueran hermanos tanto a nivel físico como a nivel moral en *El limonero real*, y en varios cuentos), etc. La recurrencia de apellidos en la Zona produce cierta verosimilitud pero también sugiere la distensión de los lazos familiares.

Tomemos el interesante caso del fundador de la ciudad, interesante porque es el de los orígenes de la Zona. Pichón Garay y su gemelo, el Gato, pretenden que son descendientes del célebre fundador. En *Nadie nada nunca*, el lector descubre que la familia Garay ya no es lo que fue, que perdió su prestigio desde la muerte del padre, que habría sido descendiente del fundador de la ciudad. En «A medio borrar», nos enteramos de que Pichón y el Gato son primos de Ernesto López Garay, el juez depresivo de *Cicatrices*, y el Gato dice que el hermano de su tatarabuela era Antonio Garay López, el personaje de *La ocasión* que pretende ser descendiente del fundador de la ciudad y que, quizás, sea el padre del bebé de Gina por nacer. Este ejemplo es particular en la medida en que es muy desarrollado en comparación con los demás personajes, de cuya familia sabemos muy poco. Pero en «A medio borrar» Héctor duda de la veracidad del linaje. Revela la parte fantaseada, casi mítica, basada en suposiciones poco seguras, de la construcción genealógica y su relación con el origen de la Zona, un origen mitificado e inaccesible.

Y es que la verdadera genealogía en Saer no es asunto de genes sino de afinidades electivas, como nos lo recuerda muy bien el entenado. Este personaje sin ascendencia ni descendencia, el ente-nado, «nacido antes», se descubre un padre afectivo en el Padre Quesada, un padre literario en Cervantes (Quesada es un nombre de don Quijote) y adopta hijos, a quienes encomienda que perpetúen su memoria a través de la imprenta⁴. El entenado es un personaje huérfano y sin hijos, privado de genealogía pero es reconocido paradójicamente como el personaje fundador de la Zona.

En este todo coherente, Saer introdujo de forma deliberada una grieta, una fractura, la de la genealogía incoherente de Ángel, creando dos Ángel o un Ángel doble. Ángel Leto está presente en *La vuelta completa*, «Amigos» y *Glosa*. En *Cicatrices* y «Fresco de mano» un personaje Ángel se le parece mucho pero se diferencia de Ángel Leto precisamente por su genealogía: difieren la identidad de su madre (Elvira, histérica y desvergonzada, y no la Isabel burguesa y formal), la muerte de su padre (de cáncer y no de suicidio), su edad (18 y no 23 cuando llega a la ciudad). Y sin embargo se parecen mucho los dos personajes. Saer juega con esta incoherencia en el sistema que utiliza la memoria del lector. Y no es anodino que este personaje precisamente se llame Ángel Leto: el Lete o Leteo es uno de los 5 ríos de Hades, el infierno, y más allá de la dualidad (ángel/infierno) que caracteriza al personaje, Ángel Leto parece haber bebido metafóricamente de las aguas del Leteo que, en la mitología griega, es el río del olvido que permite a las almas olvidar sus vidas pasadas para reencarnarse.

Dejemos los personajes para interesarnos en el espacio de la Zona, espacio en expansión y lugar común de los personajes. En «Algo se aproxima», último cuento del primer libro de Saer, titulado de forma ambigua *En la zona*, Barco dice lo siguiente: «Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo. Envidia a la gente que no tiene imaginación: no necesita dar un paseo por el sistema solar para llegar a la esquina de su casa.» (2003: 152) Es, desde luego, muy tentador ver en ello un proyecto de escritura: Barco tiene ínfulas de escritor, el título del cuento sugiere que algo importante va a ocurrir a la manera del hecho

estético de Borges y el título del libro parece coincidir con el proyecto. Y Saer no dejará de escribir sobre la Zona durante los 45 años de su carrera de escritor aunque también escribirá sobre otros lugares (*La pesquisa*, *Lugar*). Y sin embargo Saer no es Barco, personaje que quiere escribir pero que sólo consigue inventar historias incongruentes, digresivas e inverosímiles para llamar la atención de Tomatis. La pregunta que opone a los críticos es: la Zona ¿es la región de Santa Fe o es una representación imaginaria del espacio? ¿referente real o sistema cerrado? En el 2006, cuando empecé la tesis de doctorado, viajé a Santa Fe, Rincón Norte y Colastiné, ya pensaba que la literatura crea un referente autónomo pero me dio la curiosidad de conocer el lugar y comprobé que la Zona se inspira en el referente pero toma sus libertades y se construye con palabras: nada más alejado de las 21 cuadras de *Glosa* que las 21 cuadras que recorrí por ahí por San Martín. En realidad, la Zona de Saer es una invención de papel y tinta que se apoya en las vivencias y en la memoria del sujeto productor (a partir de 1968 Saer se fue a vivir a Francia) pero sobre todo se construye en la memoria del lector que va ampliándose y activándose con cada nueva lectura gracias al mecanismo de la recurrencia. La Zona es una memoria *in absentia*.

De hecho, y de forma muy sugerente, el mecanismo de recurrencia ya está en marcha en los primeros cuentos de *En la zona*: el primer relato cuenta una historia (un crimen que el narrador tarda en confesar), que vuelve a ser contada por su cómplice en el segundo cuento. Este mecanismo no es sistemático en todo el libro pero esta construcción vale en parte para el conjunto de la obra. Y en el segundo libro publicado, *Responso*, se menciona el primero, *En la zona*; se trata entonces de un caso de intertexto interno. Es interesante que sea la bien llamada Concepción, la mujer de Barrios, quien lo compre y lo mencione como si lo diera a luz en el momento en que el libro entra en circulación. Los dos primeros libros *En la zona* y *Responso* ya forman una especie de móvil que abarca las primicias de la obra por venir, tanto desde el punto de vista temático y espacial (la Zona) como del punto de vista de la elaboración de la escritura (intertexto interno y recurrencia). Los textos son creaciones autónomas que elaboran relaciones complejas entre

sí y con lo real. A pesar del uso manifiesto del referente real santafesino en el proceso de escritura, la Zona se va creando de esta manera con una autonomía (respecto del referente) siempre creciente. La Zona, al ser una creación autónoma que se inspira en un referente real, no deja de interrogar las relaciones entre la ficción y lo real.

Y de la misma manera que los personajes se construyen como con esbozos o pinceladas, la propia Zona está hecha de manchas, como si de una perspectivaimpressionista se tratase. La presencia del cuadro de Van Gogh «Campo de trigo con cuervos» en la habitación de Tomatis no es, evidentemente, casual. Al contrario del condado de Yoknapatawpha de Faulkner o de la Santa María de Onetti, la Zona no tiene cartografía sino unas simples indicaciones de la ciudad y de sus alrededores. La cartografía de la Zona que se va construyendo el lector es una red de puntos (el bar de la galería, la calle San Martín, la terraza de Tomatis, la estación, la avenida del puerto, Correos, el puente colgante, el río Paraná, etc.) que configuran una cartografía mental cuyo tejido es muy suelto. Al igual que los textos, que se configuran como una constelación —como la antología de los textos de la Zona que Tomatis titula en «Amigos» de *La mayor*, con el nombre de una constelación que recuerda el nombre del río, Paratellon—, la Zona tiene el aspecto de una nebulosa, con puntos fijos y líneas que se trazan de forma imprecisa sobre la indeterminación esencial del fondo.

Ahora bien, si nos asomamos al problema del origen de la Zona, nos encontramos con un agujero, un vacío. Muchos ven en *El entenado* la novela de los orígenes. Aquello, sin duda, tiene su pertinencia. Sin embargo, es necesario precisar que el personaje-narrador, que cuenta la memoria de su vivencia entre los indios que fueron exterminados por los españoles, va a morir sin descendencia directa (adopta hijos). Lo que va a dejar es un testimonio de un mundo anterior, desaparecido, que va a fundar un mito de origen. Tanto dentro de la Zona como entre los personajes, el relato de los orígenes que se conoce no es el relato de *El entenado* sino el de la *Relación de abandonado* que, en *Glosa*, Washington pide en una edición facsimilar a Marcos y que fue escrita por el padre Quesada a partir de lo poco que se

atrevió a contestarle el entenado. Lo que circula entonces dentro de la Zona no es el testimonio del entenado sino una especie de ficción escrita por un cura benévolo portador de una visión eurocentrista. El origen es inefable, sólo se puede tener versiones parciales, subjetivas y lejanas, como en la tradición oral. Es gracias a esta pérdida del origen que se puede seguir contando. «No hay, al principio, nada. Nada». (Saer, 2004b: 11)

Siguiendo este hilo, si nos atenemos a lo que le dice Barco a Pancho en *La vuelta completa* acerca de la fundación de la Zona, nos enteramos de que no hubo *una* sino *dos* fundaciones, es decir, estrictamente hablando, que la Zona no tiene un origen sino dos, dibujando una línea de fuga, un mundo esencialmente fragmentario ya en su origen, literalmente descentrado. Además se trata de una versión, inspirada en el referente histórico, pero claramente subjetiva. Dice Barco: «Donde habían estado antes [los gallegos], el río roía las playas, y los indios la conciencia. Además, en el sur iban a estar más cerca de la repartija. Me son simpáticos esos gángsters; por lo menos hacían vida al sol y al aire libre». (2001: 195-196) El origen de la Zona, a semejanza de lo que pasa con el fundador de la ciudad, funciona como un mito que los personajes se cuentan entre sí.

Conclusión

Como vemos, la Zona no es tan plena y homogénea como puede parecer a primera vista. La atraviesan «vacíos», «blancos», zonas de sombra, una buena dosis de indeterminación y de heterogeneidad. Recrea una memoria impresionista que se expande a través de líneas de fuga, descentramientos perpetuos, a nivel de la cronología, del manejo del tiempo (dilatado, como en *Glosa*, o mucho más precipitado, como en *El entenado*), de la construcción de los personajes, de la Zona, de las intrigas, etc. Los textos configuran fragmentos que se oponen a diversos «todos»: el «todo» que constituye lo épico y los grandes relatos —y su poder de legitimación de un poder o de un saber, tal como los analizó Jean-François Lyotard en *La condition postmoderne*—, el «todo» que constituye la novela decimonónica y su narrador omnisciente, el «todo» que constituye la empresa totalizadora de

la *Comedia Humana* de Balzac, etc. Los fragmentos tratan de luchar contra esos «todos» y al mismo tiempo tienden a formar un «todo» (algo ilusorio) en la memoria del lector. Pero Saer escribe también en reacción a otros «todos», otras totalidades: el proyecto de «novela total» latinoamericana de García Márquez y Vargas Llosa, el totalitarismo y la dictadura (pensemos en *Lo imborrable*, en *La pesquisa*), el capitalismo y las «autoridades» (Saer escribe ensayos críticos para «no darles el gusto», 1999: 12), etc. Los textos de Saer pueden ser considerados como formas de una resistencia frágil e intermitente a la gran luz cegadora, como luciérnagas en el sentido que les da Didi-Huberman.

Y lo que nos depara esta pequeña luz fragmentaria es un placer del instante que es, como tal, un placer y un destello propiamente poéticos. La paradoja de la prosa de Saer es que consigue ofrecer al lector imágenes fragmentarias, instantáneas casi fotográficas, en frases particularmente digresivas, largas, pausadas, rítmicas que juegan con las posibilidades de dislocaciones sintácticas, «fracturando» el lenguaje. Y otra vez se puede constatar la afinidad del texto saeriano con el pensamiento de Didi-Huberman, para quien «la poesía [...] es el arte de fracturar el lenguaje, de romper las apariencias, de desensamblar la unidad del tiempo» (2009: 59). Hay entonces una especie de adecuación entre el fraseo poético, fragmentado, de la prosa saeriana y su poética de la fragmentación, que oscila entre una inconclusión fundamental y la utopía de un mundo cerrado sobre sí mismo. Pero la obra saeriana es una obra abierta, que no para de moverse, como las piezas de un móvil. El instante, que coincide con el presente de lectura y de la memoria (la memoria del pasado es un acto en presente) llega a veces a surgir de forma poética. Pienso por ejemplo cuando los narradores describen los reflejos de la luz en el río: luz cabrilleante, centelleante, intermitente, que destella en el río transformándolo en una especie de serpiente multifacética, que envía sus reflejos fragmentarios a los personajes, como si éstos se movieran en un mundo caótico y fragmentario por esos reflejos de luz, luz que tiene más de luciérnaga que de gran luz. Si es cierto que la obra de Saer configura, *ahora*, un «todo», este «todo» evita el escollo del poder totalitario (de lo Uno, de la omnisciencia), porque quien

tiene que reconstruir ese «todo» es el *lector*, ubicado en el intersticio entre dos fragmentos, lugar desde donde potencialmente se puede *ver* el destello de las luciérnagas, las que nos sobreviven.

Notas

1. Al analizar el desmantelamiento de la epopeya y sus presupuestos en la obra de escritores como Cervantes, Sterne, Flaubert, Kafka o Joyce, en «Líneas del *Quijote*» (*La narración-objeto*, 1999) Saer también describe sus preferencias y habla de modo indirecto de su propio proyecto.
2. Escribe Saer, en «La selva espesa de lo real»: «Al comienzo, el narrador no posee más que una teoría negativa [...] Antes de escribir uno sabe lo que no se debe hacer». (2004c: 262)
3. En *Trabajos*, el propio Saer comenta el íncipit del *Quijote*, dándole varias interpretaciones y concluye a favor de la autonomía de la ficción: «el no querer acordarse sugiere que poco importa cuál es ese lugar, puesto que la ficción debe preservar siempre su autonomía respecto de su referente, creando un mundo propio que no se limita a ser la copia del que supuestamente existe fuera del texto» (2006: 81).
4. Al asumir la doble función actancial y narrativa, el entenado es un caso de auto-engendramiento, similar al que Milagros Ezquerro estudia en *Pedro Páramo* con Juan Preciado, hijo sin padre: «Este fantasma de auto-engendramiento supone que la primera persona sola, genera una instancia doble. Hay que señalar que se trata de la inversión del nacimiento, donde un ser único nace de un ser doble» (2006: 103). En el caso del entenado, «el que nació antes», la imprenta juega un papel simbólico importante en este auto-engendramiento en el que el personaje-narrador es hijo de su obra (mediante el papel de sus propios hijos adoptivos que heredan de él la imprenta), ya que el lector tiene entre sus manos un libro cuya lectura actualiza dicho proceso.

Bibliografía

- BAYARD, P. (2009). *Le plagiat par anticipation*. París: Les Éditions de Minuit.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, M. (2001). *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Servicio de Publicaciones y Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo.
- CORBATTA, J. (2005). *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor.

- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1980). «1. Introduction : rhizome». (pp. 9-37). *Mille plateaux*. París: Les Éditions de minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de minuit.
- EZQUERRO, M. (2002). *Fragments sur le texte*. París: L'Harmattan.
- (2006). *Lecturas rulfianas*. México: Universidad de Guadalajara.
- (2010). Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique post-moderne. En BESSE M.G. (Coord.). *Les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains*. París: INDIGO & Côté-femmes.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*, París: Seuil.
- ISER, W. (1976). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruselas, Pierre Mardaga.
- LARRAÑAGA-MACHALSKI, S. (1994). *Littérature, réel et imaginaire dans l'œuvre de Juan José Saer*. París: Tesis de doctorado, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (microfichas).
- LYOTARD, J-F. (1979). *La condition postmoderne*. París: Les Éditions de Minuit.
- PREMAT, J. (2002). *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- QUIGNARD, P. (2005). *Une gêne technique à l'égard des fragments*. París: Éditions Galilée.
- SAER, J.J. (1999). *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2001). *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral [Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966].
- (2003). *En la zona*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [Santa Fe, Castellví, 1960].
- . (2004a). *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral. [Barcelona, Planeta, 1974].
- (2004b). *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral. [México, Siglo XXI Editores, 1980].
- (2004c). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. [Buenos Aires: Ariel, 1997].
- (2006). *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral. [2005].

Datos de la autora

Pénélope Laurent | Francia

Doctora en Literatura Hispanoamericana (Université de Paris Sorbonne-Paris IV). Profesora universitaria de literatura hispanoamericana en la Université de Paris Sorbonne-Paris IV, CRIMIC, Francia.

Correo electrónico: penelope.laurent@paris-sorbonne.fr

Acerca del artículo

Este artículo recupera la conferencia dictada en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Entre Ríos (Paraná, Argentina), el 05/08/2015, en el marco de la Beca del Erasmus Mundus Master «Crossways in Cultural Narratives», Doctorado en Ciencias Sociales de la UNER y Secretaría de Investigación y Posgrado de la FCEdu-UNER.

Fecha de recepción: 16/05/2016

Fecha de aceptación: 18/4/2017