

ESTRATEGIAS DE DES-SIMBOLIZACIÓN LITERARIA EN LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ SAER

Víctor Gustavo Zonana

Introducción

La captación problemática de lo real y la construcción de un objeto artístico capaz de darle forma, constituyen los ejes de la estética saeriana. Del primero, se desprende la voluntad obsesiva de indagación en torno a los modos de manifestación de la realidad y a la significación de estas manifestaciones. Del segundo, la tentativa de superación de formas nacionales de "literatura realista" que conforman el canon narrativo en la década del '60, momento de la incorporación efectiva de Saer en el panorama de las letras argentinas¹. Entre ellas, pueden mencionarse la narrativa "de tesis" o el "costumbrismo regionalista". Estas modalidades, englobadas en el "realismo genético", poseen como características salientes un fuerte componente probatorio y una densa estructuración causal del discurso².

En el presente estudio, se esboza un análisis del proyecto saeriano. Para ello, se recurre a la noción de "des-simbolización" como concepto operativo que permite examinar los caminos por los cuales la narrativa de Juan José Saer tiende al extrañamiento de las formas canónicas del realismo literario. El itinerario crítico supone, en primer lugar, identificar los presupuestos básicos de una teoría de la des-simbolización literaria. Los parámetros que ella ofrece permiten examinar, posteriormente, las estrategias de des-simbolización presentes en la narrativa de Juan José Saer. El sentido de estas estrategias se

interpreta, finalmente, a la luz de la especulación saeriana en torno a lo narrativo.

Presupuestos de una teoría de la des-simbolización literaria

Una teoría de la des-simbolización literaria intenta dar cuenta del modo y de las razones en que se producen las modificaciones en el universo simbólico de un sistema literario determinado. Para ello, parte de la consideración de la obra literaria como construcción simbólica dotada de las siguientes características:

- **Polivalencia o pluralidad significativa**³. Por su naturaleza simbólica, la obra literaria trasciende el carácter bi-polar del signo en su acepción saussuriana, para constituirse en una entidad que genera un campo amplio de significaciones probables. Campo determinado por el juego socio-cultural en el que se inscribe pero, al mismo tiempo, pre-existente a toda posible materialización⁴.
- **Resistencia al tratamiento semiótico o hermenéutico**. Por su sincretismo y su ambigüedad - determinados por las relaciones polivalentes que se establecen entre significante, significado y referente - el discurso literario elude una articulación binaria o sistémica⁵ que facilite su abordaje semiótico. Toda traducción posible de la obra literaria desarticula su efecto unitario sin agotar, por otra parte, su potencial significativo⁶. Su interpretación choca con un umbral a partir del cual el sentido y el valor (estético o significativo) no son explicitables. De allí su intraductibilidad⁷.
- **Carácter opaco de la obra literaria**⁸. Como en el enigma, en la obra literaria se manifiesta cierta voluntad de silencio⁹. Como señala Jean Louis Backés, no es la significación lo que se calla, sino más bien el "conjunto de los rasgos que permitirían recuperarla en el espacio neutro" de la explicitación¹⁰.
- **La noción de efecto unitario del artefacto literario**, anteriormente mencionada, alude a la modalidad de operación cognitiva puesta en práctica por esta entidad. La captación del mundo que se efectúa a través de ella reviste el modo de aprehensión por *intuición*. Se trata de una aprehensión "directa", mediante la cual la conexión entre

signum y *signatum* “se encuentra súbitamente, por medio de un salto, no como una unión de causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad”¹¹.

• La conexión anteriormente destacada no es arbitraria sino que se halla *motivada*¹². En la obra literaria, la relación entre las caras de la significación no es completamente gratuita. Obedece a un principio intrínseco que determina su articulación como tal (forma).

Estrategias de des-simbolización

La arquitectura implícita en esta conceptualización se desarticula mediante diferentes estrategias de des-simbolización¹³. En relación con las obras literarias, tales estrategias pueden generar, simultánea o alternativamente, la pérdida de la densidad semántica, el cambio de las valencias semánticas, la disminución de la opacidad o la clausura en la simplicidad de aprehensión.

Por ejemplo, cuando la lectura se apoya en una hermenéutica fuerte se suscita un proceso de des-simbolización mediante la explicitación de aquellos contenidos que la obra organizaba de un modo unitario. Lo simultáneo se dispone ahora en series sucesivas. La explicación “narrativiza”, dispone en un eje sintagmático las asociaciones posibles del eje paradigmático.

También la expansión del simbolismo o hiper-simbolización genera a largo plazo su efecto contrario¹⁴. Cuando la atribución de sentidos simbólicos se convierte en un mecanismo automático, el *valor de suplencia* de la atribución se altera¹⁵. El vínculo entre el signo y lo designado se hace más laxo. Ya no obedece a un principio intrínseco sino que, como subraya Johan Huizinga, se apoya en “un enlace extrínseco entre las ideas”¹⁶.

Un tercer procedimiento de des-simbolización manifiesta la voluntad de otorgar al lenguaje - como medio literario de expresión artística - una mayor transparencia, o un valor más acorde con la comprensión del mundo en un determinado momento del desarrollo histórico. Mediante este tipo, se intenta modificar, invalidar o clausurar un universo imaginario ya establecido por la tradición precedente. Dicho

universo no resulta vinculante porque no responde a las apetencias cognitivas vigentes.

Estrategias de des-simbolización literaria en la narrativa de Saer

Este marco permite interpretar la superación saeriana de las formas canónicas del realismo como una modalidad particular de los procesos de des-simbolización literaria. En efecto, puede observarse que en la construcción de sus relatos, Juan José Saer pone en juego una serie de estrategias que no sólo alteran el estatuto de una forma dominante de narración de estilo realista, sino que al mismo tiempo modifican las normas de lectura vinculadas con dicha forma. Es decir, su intento de superación de esas formas de realismo afecta no sólo al objeto texto sino también a los hábitos que permiten el enfrentamiento del lector con dicho objeto. Por otra parte, tales estrategias influyen en la conformación de la fábula, la historia y el texto¹⁷.

Entre la multiplicidad de mecanismos des-simbolizantes puestos en juego en la narrativa de Saer, se pueden destacar los siguientes:

1) **Vacilación o rectificación de la enunciación propia:** como resultado de un ejercicio permanente de reflexión sobre el acto de escribir y sobre las dificultades del narrar, se observa en el corpus saeriano una voluntad exasperante de rectificación. De este modo se tematiza la desconfianza del narrador sobre los poderes de la palabra. Asimismo, se efectúa una "puesta en escena" de la actitud básica de un narrador que escribe, borra y re-escribe; así manifiesta constantemente sus dudas en torno al grado de certeza de su discurso¹⁸. Esta estrategia se observa, por ejemplo, en el siguiente pasaje de "A medio borrar" (1972):

Contra la pared, del otro lado de la cama, está la valija, lista desde ayer, al lado del bolso azul. La he cerrado bajo la mirada impaciente de Tomatis que, creo, jugaba con sus guantes, alzándolos con los dedos hasta la altura de su cara y dejándolos caer después sobre sus rodillas. O quizás no, quizás se golpeaba con ellos las rodillas, la palma de la mano. Es más seguro

que haya sido la palma de la mano, o quizás el pecho, o incluso la cara, porque estuvo echado bocarriba en la cama del Gato mientras yo preparaba la valija, impaciente por salir a comer, o más exactamente por salir, porque después, mientras comíamos, también estaba impaciente y quería salir para ir no sé bien a dónde¹⁹.

2) **Sobre-atribuciones:** esta modalidad encuentra también su justificación en la desconfianza del narrador sobre los poderes del lenguaje. Desconfianza que genera una voluntad de aplicación de múltiples atributos a los sintagmas nominales que offician en la frase como sujeto o como objeto, y de múltiples complementos a los verbos. A su vez, atribuciones y complementos son modificados por otros que actúan en forma de sobre-determinaciones. Los atributos nominales y los complementos verbales son especificados mediante este procedimiento que manifiesta la obsesión del narrador por precisar la caracterización del sujeto, la descripción del objeto, la modalización de la acción. La enunciación busca insistentemente explicitarse. De allí la construcción de un enunciado complejo, a veces tortuoso. Esta peculiar forma de estructuración del discurso puede observarse en el siguiente pasaje del relato "Los amigos", de *En la zona* (1960):

En el mes de octubre del año mil novecientos cincuenta y ocho, un hombre corpulento aunque ligeramente encorvado, que conservaba la remota apariencia de una antigua fortaleza, como una vieja dama conserva ciertos modos que le fueron peculiares en el esplendor de una exitosa juventud, que no le alcanzan sin embargo en la vejez para ocultar su decadencia, tomó un cuarto con pensión completa, el último de una hilera cuyas puertas desembocaban sobre una larga galería de mosaicos rojos, completamente agrietados y descoloridos, en un antiguo hospedaje situado en el barrio sur de la

ciudad, y al serle preguntado por la dueña su nombre a los efectos de asentarle en un viejo cuaderno que hacía las veces de registro, dijo llamarse Asunción Suárez y provenir del norte del país, declarando asimismo cincuenta y dos años de edad²⁰.

La vacilación y la sobre-atribución ponen de manifiesto el interés del narrador por “agotar el significante” y por dar testimonio, conforme a dicho interés, de una singular percepción del mundo que intenta rescatarse “con todos los errores, las oscuridades, las contradicciones y proyecciones fantasmáticas de todo individuo”²¹.

3) Focalización en la acción narrada: por su parte, el afán por la precisión genera una morosidad del narrador en la especificación de la acción narrada. De este modo la acción en sí misma pasa a un primer plano en la focalización. No interesa ya su resultado o su sentido, sino más bien su modo de desenvolvimiento en el relato²². Acciones como “comer”, “vestirse”, “fumar” pierden su carácter habitual y espontáneo. A los ojos del narrador y desde su propio horizonte de experiencia, estos actos se extrañan y adoptan un carácter problemático. Un ejemplo eminente de esta focalización en el modo de transcurrir de la acción se encuentra en el inicio de *La mayor*, relato que, como ha señalado la crítica²³, re-escribe el célebre motivo proustiano de la *madeleine*:

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar que estaban

lentos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada²⁴.

La focalización en el modo de desenvolvimiento de la acción suscita una suerte de reducción diegética. La fábula se complica en cuanto a su modo de textualización. Por este motivo, que subraya la “dificultad del narrar”, queda reducida a un número mínimo de acciones que la constituyen.

4) Repeticiones: el efecto de reducción diegética se halla determinado además por la presencia, en los distintos planos constitutivos de la narración, de segmentos que se reiteran. Esta modalidad responde también al afán de rectificación del narrador, señalado anteriormente²⁵.

Las repeticiones pueden darse en un mismo relato como recurso estructurante de la fábula. En *El limonero real*, por ejemplo, el lector asiste al *racconto* de lo que sucede irremediablemente los 31 de diciembre en la vida del protagonista, Wenceslao: su despertar; los intentos de convencer a su esposa para que rompa el luto de seis años por la muerte de su hijo y acceda a festejar Año Nuevo con su hermana y su cuñado; la realización de la celebración; la vuelta de Wenceslao al rancho y el reencuentro con su mujer al día siguiente. Esta materia narrativa básica se repite en ocho ciclos, encabezados mediante el *leitmotif* “Amanece/, y ya está con los ojos abiertos”. Cada ciclo supone un avance mínimo en el desarrollo ya sea de los antecedentes de la peripecia, ya de la peripecia misma. Así, el lector construye la peripecia desde distintas perspectivas²⁶.

Otra modalidad de repetición afecta principalmente los niveles de la historia y del texto. En *Responso*, por ejemplo, el protagonista Barrios evoca, a partir de la contemplación del atardecer en el jardín de

la casa de su esposa, un singular *locus amoenus*. Esta evocación se reitera posteriormente en el relato. Constituye una obsesión de Barrios, una suerte de estereotipo discursivo que caracteriza al personaje y que pone de manifiesto su incapacidad para salir del estado de postración en el que se encuentra²⁷.

Pero además, las repeticiones permiten establecer conexiones de los relatos entre sí. Puede observarse, como una forma de repetición en el plano de la historia, la presencia de una galería básica de personajes transmigrantes²⁸ que aparecen en distintas obras. El lector puede encontrar a Carlos Tomatis en "A medio borrar", en los relatos de *Argumentos*, en los poemas de *El arte de narrar*²⁹ y en *Glosa*, por ejemplo. Algo similar ocurre con los mellizos Garay.

En los niveles de la fábula y de la historia se observa también la recurrencia de episodios transmigrantes. Estos pueden operar en distintos relatos como desencadenantes de la peripecia, como sucede en "Los amigos" de *En la zona*, en *Responso*³⁰ y en el segundo relato de *Cicatrices*³¹ con el episodio del juego. En otras ocasiones, de apéndices del relato principal se transforman en momentos estructurantes de la peripecia. Tal es el caso del episodio del médico que abandona su guardia durante la epidemia de fiebre amarilla en Buenos Aires: en "A medio borrar", constituye sólo un comentario en boca de un personaje (el Gato Garay); en *La ocasión*, el mismo episodio ampliamente extendido señala la muerte del doctor Garay López y de ese modo, acaba con el supuesto triángulo amoroso establecido entre él y Gina, la esposa del protagonista, al iniciarse la novela.

Finalmente, en el nivel textual puede constatarse la presencia de motivos y de símbolos transmigrantes. Así, por ejemplo, el símbolo de la medalla en "Los amigos" y en *Responso*. O el motivo de la escritura de la novela sobre el Litoral, presente en *Responso*, en el relato "Amigos" de *Argumentos*, en *La mayor* y en *El entenado*.

Estas modalidades de la repetición alteran profundamente la configuración del universo narrativo, en especial si dicha configuración se piensa desde los parámetros de las distintas formas del realismo. La repetición desarticula la estructura causal del relato: según la lógica del relato "realista" cada episodio de la fábula posee un carácter singular que

determina su condición de *consecuencia* del episodio que lo antecede y de *causa* del que lo precede. En la narrativa de Saer, la repetición insistente del mismo episodio genera un efecto de inmovilidad. La reiteración rompe con la imagen de sucesión progresiva. Si esta condición se suma a la reducción diegética puede afirmarse que en los relatos la progresión de la fábula es mínima y, en algunos casos inexistente como sucede por ejemplo en *La mayor* o en "El viajero" de *Argumentos*.

Un fenómeno similar ocurre en lo que se refiere a la construcción de los personajes. No se observa en ellos un proceso de "maduración psicológica". Tampoco uno de "degradación". En este sentido, puede afirmarse que los relatos de Saer des-simbolizan el esquema de base de la novela de formación y el de la novela naturalista.

Por las razones expuestas los relatos de Saer diseñan un estado. Estado a la manera de un círculo vicioso del que no es posible salir. Estado a la manera de cada uno de los momentos de un juego de naipes que se define mediante la combinatoria de las mismas cartas, que reitera en otro orden las mismas situaciones y que presupone un conjunto mínimo de reglas³².

Pero además, este modo de estructuración del relato hace referencia al ideal saeriano de un texto literario en el que confluyen las modalidades de construcción de la lírica con las de la narrativa. La reiteración de los ciclos en *El limonero real*, por ejemplo, se orienta a la consecución de un efecto análogo al de la lectura de un poema. También la estructuración de *Cicatrices* persigue ese mismo objetivo. El proyecto narrativo de esta "novela" está constituido por cuatro relatos que se interrelacionan según la forma de un espiral. Los tres primeros (narrados por Ángel, Sergio Escalante y Ernesto López Garay) giran en torno al último. En éste se narra el caso de Luis Fiore, obrero metalúrgico que asesina a su esposa un 1º de mayo. Los relatos de Ángel, Sergio y Ernesto poseen una relativa autonomía, semejante a la de las estrofas de un poema. Cada uno de ellos anticipa, en grado creciente de extensión, el "caso Fiore". Sin embargo, en todos ellos esta anticipación es estructuralmente tangencial, si se considera la autonomía de cada relato. Su función, en el diseño total de la novela, consiste en preparar un espacio de lectura que posibilite una captación particular del último

episodio. En esta instancia del texto, el lector no se interesa tanto por el encadenamiento fáctico del episodio, ya que lo conoce en sus aspectos fundamentales. Su atención y su tensión afectiva son movilizadas ahora por un clima patético generado a partir de las connotaciones de los relatos anteriores, que constituyen la genealogía del episodio.

Conclusiones

Corresponde ahora preguntar por el sentido de las estrategias de des-simbolización examinadas. La pregunta implica reconocer el valor del proyecto saeriano. Las reflexiones del propio Juan José Saer en torno al arte narrativo permiten entrever una posible respuesta. En reiteradas oportunidades el escritor ha manifestado su interés por alcanzar un tipo de relato despojado de todo remanente diegético:

Personalmente escucho mucha música, y frecuentemente su perfección formal despierta en mí la nostalgia de un relato que sea forma pura, a lo cual tiende, sin ninguna duda, *El limonero real* que, hacia el final busca desprenderse de los acontecimientos para resolverse poco a poco en forma pura. Se puede decir también que el ritmo de la prosa, las repeticiones, la aparición de los distintos temas, su desarrollo y entrelazamiento son de naturaleza musical. Sin embargo más que esas analogías, son ciertos procedimientos de composición musical los que pueden ser fecundos y en los que se puede reconocer a veces la verdadera naturaleza de la práctica narrativa. (...) En esos procedimientos se verifica la ley estética de la resistencia de los materiales, y creo que un gran escritor trabaja siempre con esta perspectiva, proponiéndose de antemano lo imposible y buscando deliberadamente la dificultad, para tratar de vencerla. Si no existe esta resistencia el interés del

trabajo narrativo desaparece y con él la tensión propia a toda gran literatura³³.

Las estrategias des-simbolizantes tienden a probar la resistencia del material narrativo. Mediante ellas Juan José Saer logra dar a sus relatos la forma, la tensión análogas a las de la poesía lírica y la música.

Sin embargo, esta prueba de resistencia ocasiona una modificación del estatuto de lo narrativo en cuanto género ficcional³⁴. En efecto, la narrativa saeriana no busca primariamente representar al hombre en sus acciones³⁵. Por el contrario, intenta revivir en el lector la *forma* en que ese complejo de acciones, su tiempo y su espacio, son experimentados desde el horizonte de experiencias del fin de siglo. Como en la lírica³⁶, lo que se representa no es “lo real” como objeto de la experiencia, sino la experiencia contemporánea de “lo real”.

Por esta razón, y aunque la pregunta por lo real aparece de manera obsesiva en la obra de Juan José Saer, su narrativa parece eludir el encuadre en los márgenes del realismo. Sin embargo, tal vez sea conveniente no interpretar su proyecto como una impugnación del realismo sino como una ampliación de sus fronteras. Ampliación que tematiza de manera eminente la dificultad contemporánea de aprehender la realidad en el espacio del conocimiento y del lenguaje.

Notas

1. Para una crítica de éstos y otros aspectos de la obra de Saer remito a: Adolfo Prieto. *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Rosario, Ediciones Biblioteca, 1968; Noé Jitrik. "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica". En: *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. XLIV, N° 102-103, enero-junio, 1978; pp. 99-109; Ana María Amar Sánchez, Mirta E. Stern y Ana María Zubieta. "La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1981. Vol. 126; pp. 649-672; Mirta E. Stern. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. XLIX, N° 125, octubre-diciembre, 1983; pp. 965-981; Graciela Montaldo. *Juan José Saer. El limonero real*. Buenos Aires, Hachette, 1986; Jorgelina Corbatta. "En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Vol. LVII, N° 155-156, abril-setiembre, 1991; pp. 557-567; María Celia Darré. "Proust a través de un cuento de Juan José Saer". *Revista de Literaturas Modernas*. N° 24, 1991; pp. 73-84; Alberto Giordano. *La experiencia literaria. (Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992; Cristina Piña. "La narrativa argentina de los años setenta y ochenta". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Julio-setiembre, 1993; pp. 121-138; Pablo Heredia. "Las referencias del discurso y el texto de la realidad. Un análisis de *El limonero real*, de Juan José Saer". *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1993; pp. 346-350.

2. Se encuadran en el "realismo genético" todas aquellas formas de literatura realista que conciben la obra de ficción como espejo de lo real en sus manifestaciones naturales, sociales y culturales. Para las distintas modalidades del "realismo literario" ver: Darío Villanueva. *Teorías del realismo literario*. Madrid, Instituto de España/ Espasa Calpe, 1992.

3. Paul Ricoeur. "La simbólica del mal". *Finitud y culpabilidad*. (Versión castellana de A. García Suárez y L. Valdéz Villanueva). Madrid, Taurus, 1991; p. 178; Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. (Trad. C. Castro). Madrid, Taurus, 1983; pp. 14-15; Jorge Peña Vial. *Imaginación, símbolo y realidad*. Santiago de Chile, Universidad

Católica de Chile, 1987; pp. 41-48.

4. Ricoeur. *Op. cit.*; p. 180; Katherine Kerbrat Orecchioni. *La connotación*. (Trad. de S. Vallaso y E. Villamil). Buenos Aires, Hachette, 1983; pp. 81-82.

5. Michel Arrivé. "Símbolo". En: Julien Algirdas Greimas; Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. (Versión española de E. Vallón Aguirre). Madrid, Gredos, 1991. Tomo II; pp. 231-232.

6. Eliade. *Loc. cit.*; Ricoeur. *Loc. cit.*; Jean Bessière. *Enigmaticité de la littérature*. Paris, PUF, 1993.

7. Bessière. *Enigmaticité...*; pp. XI-XII.

8. Mario Tomé Dfiez. "La interdiscipliniedad del símbolo". *Contextos*. Universidad de León. III/5, 1985; pp. 141-156.

9. Bessière. *Enigmaticité...*; Jean Louis Backés. "La pratique du symbole". *Littérature*, N° 40, décembre 1980; pp. 3-17.

10. Backés. *Op. cit.*; p. 10. La traducción es mía. Hans Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. (Trad. de M. Argullol). Barcelona/ Buenos Aires/ México, Paidós/ I.S.E./ O.H.B., 1991; p. 86.

11. Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. 5ª ed. (Trad. J. Gaos). Madrid, Alianza, 1984; p. 289; Peña Vial. *Loc. cit.*

12. Ricoeur. *Op. cit.*; p. 178; Tomé Dfiez. *Op. cit.*; p. 143; Arrivé. *Op. cit.*; p. 231; Jean Chevalier. "Introduction". En: Jean Chevalier; Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Lafon/Jupiter, 1982. pp. V-XXXII; p. X; Peña Vial. *Loc. cit.*

13. Bessière. *Enigmaticité...*

14. Bessière. *Enigmaticité...*; Peña Vial. *Op. cit.*; p. 45.

15. Entiendo por *valor de suplencia* la propiedad lógica que determina la adecuación entre la acepción y el uso de los términos en un enunciado determinado. El valor de suplencia se respeta si la suerte de existencia actual, posible o imaginaria, significada en la predicación del término es admisible. Jacques Maritain. *El orden de los conceptos. Lógica menor. (Lógica formal)*. Buenos Aires, Club de Lectores, 1980; pp. 92 y ss.

16. *Op. cit.*; p. 296.

17. Mieke Bal. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 1985; p. 14.

18. Sánchez, Stern, Zubieta. *Op. cit.*; p. 654.

19. Saer. "A medio borrar". *La mayor*. Buenos Aires, CEAL, 1982. pp. 37-77; p. 47. Véase además como ejemplo de esta estrategia: *El limonero real*. Buenos Aires, Alianza, 1987; p. 11; *Glosa*. Buenos Aires, Alianza, 1987; p. 15; *La ocasión*. Barcelona, Destino, 1989; p. 9.

20. Cito por Josefina Delgado y Luis Gregorich. *Los nuevos. Selección de cuentistas y poetas*. Buenos Aires, CEAL, 1968; pp. 61-73. La cita corresponde a la p. 70. Cabe destacar que en este caso, la enunciación adopta además, no sin cierto tono de parodia, el estilo de una declaración policial. Ver también para efectos de sobreatribución las descripciones de la camisa de Wenceslao en *El limonero...*, o las del paisaje de la pampa en *La ocasión*.

21. Juan José Saer. *Una literatura sin atributos*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988; p. 42.

22. Sobre este aspecto de la narrativa saeriana ver Montaldo. *Op. cit.*; p. 40 y ss.

23. Sánchez, Stern, Zubieta. *Op. cit.*; p. 653.

24. Saer. *La mayor*; p. 11.

25. Sánchez, Stern, Zubieta. *Op. cit.*; p. 654.

26. Las repeticiones de un mismo segmento de la fábula pueden, sin embargo no incidir radicalmente sobre la estructuración de la misma, como en el caso mencionado. Ver, por ejemplo, el episodio de Pichón Garay y su amigo Héctor que observan la inundación desde el puente varias veces reiterado en "A medio borrar".

27. Un valor semejante posee la evocación de "la conspiración de los positivistas" que permanentemente efectúa A. Bianco, protagonista de *La ocasión*.

28. Para la noción de *personajes transmigrantes* remito a Pedro Luis Barcia. "Estudio preliminar" a Horacio Quiroga. *Los desterrados*. Buenos Aires, Huemul, 1987; pp. 5-67. Hago extensivo el concepto a los episodios, los motivos y los símbolos.

29. Juan José Saer. *El arte de narrar*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.

30. Juan José Saer. *Responso*. Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964.

31. Juan José Saer. *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994. La primera edición es de 1969.

32. Sánchez, Stern, Zubieta. *Op. cit.*; p. 658. Una muestra fundamental de la importancia del juego de cartas (punta y banca) en el universo imaginario de Saer se encuentra en el segundo relato de *Cicatrices*. Allí se efectúa una dilatada comparación "filosófica" entre el caos y el orden del universo y los probables ordenamientos de las cartas en el sabó. *Cicatrices*; pp. 104-114.

33. Juan José Saer. *Una literatura sin atributos*; pp. 43-44.

34. Para estos deslindes ver: Käte Hamburger. *Logique des genres littéraires*. (Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot). Paris, Éditions Du Seuil, 1986.

35. Característica que define, según Käte Hamburger, a los géneros ficcionales o miméticos como el drama y la narrativa. *Op. cit.*; p. 32.

36. *Ibid.*; p. 243.

