

# IMAGINACIÓN MATERIAL Y TROPISMOS. ACERCA DEL VÍNCULO ENTRE JUAN JOSÉ SAER Y NATHALIE SARRAUTE

Rafael Arce

Universidad Nacional del Litoral – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina  
rafael.arce@gmail.com

## RESUMEN:

El trabajo analiza el vínculo entre la narrativa de Juan José Saer y la de Nathalie Sarraute. Para ello, propone como hipótesis que Saer reelabora la teoría de los “tropismos” y la transforma en una particular imaginación material: la que convierte el espacio de sus ficciones en un mundo fluido, pastoso, gelatinoso. Esta convergencia es posible porque en el origen de ambas ficciones se interroga el mismo elemento: el estatuto sensitivo del mundo para una conciencia todavía naciente y borrosa. Una zona oscura anterior a la constitución racional que separa al sujeto del objeto y a la conciencia cartesiana del mundo.

*PALABRAS CLAVE:* imaginación; materialismo; percepción; conciencia; personaje

## MATERIAL IMAGINATION AND TROPISMS. ON THE CONNECTION BETWEEN JUAN JOSÉ SAER AND NATHALIE SARRAUTE

### ABSTRACT:

This paper analyzes the link between the narrative of Juan José Saer and Nathalie Sarraute. For this, it presents the hypothesis that Saer elaborates the theory of “tropisms” and transforms into a particular material imagination: the one which makes his fiction space into a fluid, pasty, gelatinous world. This convergence is possible because in the source of both fictions the same element is interrogated: the sensitive status of the world for an awareness that is still rising and blurred. A dark area previous to the rational constitution that separates the subject from the object and the Cartesian world’s awareness.

*KEYWORDS:* imagination; materialism; impression; awareness; character

La obra narrativa de Juan José Saer (Serodino, Argentina, 1937 – París, Francia, 2005) ha establecido, prácticamente desde sus inicios, un vínculo fructífero con el llamado *nouveau roman*. Más allá de las lecturas críticas, esta relación ha sido explícita y deliberada en el programa mismo del escritor, como lo constatan sus ensayos, *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2006). Desde sus primeras narraciones, ciertos elementos que serán posteriormente codificados como característicos de esa vanguardia narrativa poseen una

importancia capital: el uso masivo del tiempo presente, la descripción óptica de las superficies, el anti-psicologismo, la temporalidad cíclica, la minuciosa elaboración de la dimensión espacial, la multiplicidad de puntos de vista de la instancia narrativa, el constructivismo, la utilización heterodoxa del género policial (Robbe-Grillet 1986); (Pollman 1971: 140-206); (Janvier 1972); (Barthes 1983); (Ricardou 1990).

El momento de máxima cercanía de la obra de Saer con el *nouveau roman* corresponde a lo que la crítica llama su etapa “experimental”: *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *La mayor* (1976) y *Nadie nada nunca* (1980) (Stern 1984: 828; Raviolo Mascaró 1991: 17-19; Premat 2002: 31-34; Gramuglio 2010: 840-861). La influencia del *nouveau roman*, sin embargo, es notable ya en la segunda novela de Saer, *La vuelta completa*, publicada en 1966 pero escrita en 1961. Después de *El entonado* (1983) esta influencia perderá peso o se asimilará a la poética saeriana ya constituida, aunque el uso heterodoxo del género policial se repetirá con *La pesquisa* (1994). Para Saer, el *nouveau roman* constituía el último gran movimiento de renovación de la narrativa occidental y, a comienzos del siglo XXI, tenía todavía plena vigencia, como lo expresa en un ensayo póstumo, “La doble longevidad del narrador Robbe-Grillet”, publicado en *Trabajos* (2006).

En efecto, de ese fenómeno heteróclito y complejo que la categoría tiende a homogeneizar, Saer ha parecido acusar el impacto sobre todo de la narrativa de Alain Robbe-Grillet, que ha sido, sino el máximo representante de la escuela, por lo menos el más visible y el más activo en la escena cultural francesa de los años cincuenta y sesenta (Kramer 2011: 95). Su libro de ensayos, *Pour un nouveau roman*, publicado en 1961, recoge textos que en parte el autor había ya publicado en revistas. El libro se convirtió en el “manifiesto” del movimiento. Aunque Saer tiene solamente dos ensayos dedicados al tema, la mención del *nouveau roman* es constante y, en especial, la de su representante más célebre. Por lo demás, la crítica ha estudiado la relación de la etapa experimental de Saer con las primeras novelas de Robbe-Grillet (Benítez Pezzolano 2000: 143-159; Solotorevsky 1991: 339-407). Y cuando se describe el vínculo de esta narrativa con el *nouveau roman*, esos rasgos “codificados”, abstractos, corresponden en general a una idea más o menos cristalizada de la obra de Robbe-Grillet y soslaya, como es de esperar, las diferencias al interior del movimiento, reduciendo a una serie de rasgos comunes las narrativas de Nathalie Sarraute, Claude Ollier, Robert Pinget, Michel Butor, Claude Simon y Jean Ricardou. La tesis de Nicholas Kramer es una notable excepción en el panorama de la crítica saeriana, tanto más singular puesto que fue escrita en inglés y defendida en Estados Unidos. Kramer hace un estudio comparativo de la obra de Saer con las de Robbe-Grillet, Ricardou, Sarraute, Butor y Simon. Señala, en la introducción, la llamativa falta de estudios sobre el tema, el

abordaje superficial del vínculo y la reducción de la problemática al vínculo Saer/Robbe-Grillet.

La comparación Saer/Robbe-Grillet es, en cierto modo, más fácil de establecer. Para ello, sin embargo, es necesario operar una reducción de los ensayos de Saer a una teoría del relato homogénea. Lo que comparten los libros de ensayos de Robbe-Grillet y de Sarraute es un cierto carácter programático: eso les otorga una sutil homogeneidad, especialmente Robbe-Grillet, que es bastante sistemático. En cambio, los dos primeros libros de ensayos de Saer, que son los más estudiados y utilizados para establecer el vínculo, son el resultado de una reunión de textos heterogéneos escritos durante varias décadas. No hay, por lo tanto, una teoría uniforme del relato: aquellos textos en los que Saer defiende la autonomía literaria, uno de sus baluartes teóricos, se apoyan masivamente en Robbe-Grillet (y en Theodor Adorno). En cambio, otros textos, menos contundentes, más elípticos, convergen de un modo particular con los de Sarraute: esa coincidencia es extrañamente no solo argumentativa sino también “retórica”. Hay una *imaginación* que se apodera de algunos ensayos de Saer que es evidentemente sarrautiana y que esboza, además, una cierta figuración en la prosa de las ficciones de la etapa experimental, justo después de su momento “robbegrilletiano”. Hipotéticamente, el alejamiento de Saer respecto de la “exploración óptica de la superficies” coincide con un ahondamiento en problemáticas caras a Sarraute en esa “década experimental”. Por fin, cuando Saer critica las ortodoxias de Ricardou y de Robbe-Grillet, asume deliberadamente (aunque de modo implícito) una posición cercana a la escritora.

*L'Ère du soupçon* agrupa cuatro ensayos, tres de los cuales fueron antes publicados en revistas, el primero en 1947 en *Temps Modernes*. La reflexión de Sarraute se adelanta, por lo tanto, a la de Robbe-Grillet. Sarraute comparte con su par algunos presupuestos: la idea de autonomía, el valor de la experimentación, la búsqueda de formas nuevas, la filiación de la novela moderna en la “tradición de la vanguardia” de comienzos de siglo. No obstante estas coincidencias, la argumentación de Sarraute es diferente. El título del primer ensayo ya lo plantea: “De Dostoievski a Kafka”. En efecto, ¿de qué genealogía se trata? Dostoievski constituye una omisión deliberada en el mapa que trazan tanto Robbe-Grillet como Ricardou. Esta omisión se explica porque el *nouveau roman* es impugnador del psicologismo en la novela y de su correlato estructural, el personaje. Robbe-Grillet analiza la crisis de la psicología y su correlativa puesta en cuestión del personaje en la novela moderna. Sarraute hace un análisis similar (incluso sus ejemplos coinciden a menudo). Sin embargo, hay una diferencia decisiva: Sarraute no cree que la crisis del personaje implique un rechazo categórico de la psicología.

Para Sarraute, la novela de comienzos de siglo dio un embate decisivo a lo psicológico a partir de la preeminencia subjetiva del narrador. En el uso masivo de

la primera persona, el novelista moderno comenzó a fragmentar la unidad del individuo al examinar la conciencia desde dentro. Esta “analítica de la conciencia” tiene tres momentos: la destrucción de la objetividad del acontecimiento que emprende Proust al absorber la aventura novelesca en la reconstrucción de una memoria subjetiva; la fragmentación y disolución de esa misma subjetividad proustiana en el monólogo interior; la puesta en cuestión de todo *yo* (sea el *je proustiano* o el sujeto del monólogo interior) que lleva adelante el psicoanálisis en su esfuerzo por desentrañar el mecanismo del inconsciente. En este diagnóstico, Sarraute coincide con sus colegas, salvo que ella minimiza el aporte proustiano y le da más importancia al monólogo interior, incluyendo dos referencias propias: Virginia Woolf y Faulkner. Además, al formar una tríada con Freud, plantea también una divergencia. Incluso su consideración de Joyce es distinta: a Robbe-Grillet y a Ricardou les interesa el aspecto constructivo del irlandés (lo mismo que el de Proust: esas “catedrales” que son los sofisticados andamiajes espacio-temporales de la *Recherche* y de *Ulyses*), mientras que Sarraute pone el acento en el monólogo interior, es decir, en lo que la novela moderna propone como movimiento informe de la conciencia (Sarraute 1956: 69-94).

Aunque no vamos a examinarlo en detalle en este trabajo, este interés de Sarraute por el movimiento de la conciencia permea toda su narrativa. El estilo indirecto libre se disuelve en una confusión entre la voz del narrador y las voces de los personajes, a tal punto que la prosa sarrautiana es a menudo una corriente continua en la cual no puede establecerse una separación nítida entre la conciencia de los personajes y la instancia narrativa. Hay una atención de Sarraute por la escucha de las voces, por la confusión entre lo que se dice y lo que se calla, por la relación entre lo que se manifiesta con palabras y lo que, siendo pensamiento, escapa no obstante al lenguaje, que otorga a sus novelas una apariencia de confusión o de falta de forma que la acerca al hermetismo de Faulkner. Este carácter deliberadamente informe de su narrativa tiene poco que ver con la cualidad hiper-constructiva de los dispositivos espacio-temporales de Robbe-Grillet.

Es significativo en este punto que Saer, compartiendo la sofisticación de los dispositivos espacio-temporales (algo que es programático en todos y cada uno de sus textos narrativos, pero especialmente espectacular en su etapa experimental), haya trabajado no obstante con la constitución del sujeto de la memoria proustiano y con el monólogo interior. En el despliegue del programa narrativo saeriano, este trabajo tiene dos momentos bien nítidos que, de algún modo, preparan su reapropiación de los procedimientos objetivistas, en especial la descripción óptica de las superficies. El primero es el relato “Sombras sobre vidrio esmerilado” (*Unidad de lugar*, 1967). La protagonista es la poetisa Adelina Flores que, sentada en un sillón de Viena, va hilando fragmentos de su vida mientras compone un poema

y percibe el entorno material a su alrededor. El monólogo de Adelina alude al de Molly Bloom: su amor de juventud, que termina casándose con su hermana, y que contempla a través del vidrio esmerilado del baño mientras narra, se llama Leopoldo. No es la única pista-clave que permite deducir la alusión. Uno de los recuerdos traumáticos que vuelve una y otra vez, cíclicamente, a su relato, es el de un picnic de verano, en el cual el pretendiente termina haciendo el amor con su hermana: en esa jornada, llevaron riñón para el almuerzo, porque a Leopoldo le gustaba. El nombre del cuñado y el riñón son guiños para el lector del *Ulises*: el monólogo de Adelina es la inversión destructiva de lo que la historia literaria ha consagrado como el origen del procedimiento en la narrativa moderna. Adelina, que ha arrastrado toda su vida un celibato no deseado, y que describe el modo en el que su cuñado se desnuda en el baño, es como el revés de Molly: mientras Adelina niega su cuerpo y su deseo, Molly lo afirma y hace de la historia de esa afirmación el material de su monólogo. La historia de Adelina es la de una castración, de modo que el monólogo interior es utilizado para narrar la historia de una *nada* interior, el vacío de la castración (Arce 2013: 47-64).

El momento proustiano es, por su parte, "La mayor", del libro homónimo. El comienzo del relato en primera persona alude directamente a Proust. Pero esta alusión es realizada para constatar su imposibilidad actual: el gesto del narrador que sopa "la galletita en té" y se la lleva a la boca no puede extraer *nada* de ese sabor. Si en el monólogo de Adelina la "nada" interior era simbólica (la castración), en el monólogo de "La mayor" la nada es literal. A partir de esta constatación, el monólogo descansará en una descripción "objetiva" de las acciones mínimas que el narrador realiza y de las cuales no extrae ningún sentido y ningún afecto: el exterior (nocturno, gélido: se trata de una noche de invierno) es refractario a toda organización significativa, se descompone en manchas y se deshace en formas desconocidas. La subjetividad, vaciada, se llena de esa exterioridad negra, gélida y descompuesta, y no puede extraer, de sí misma, una memoria que permita la reconstrucción de un pasado totalizador: es decir, la pérdida de asidero del mundo exterior no encuentra, tampoco, un sostén interior, como lo había hecho el narrador de la *Recherche*. Al final de "La mayor", de esa zona oscura emerge, trabajoso, un recuerdo, pero es un recuerdo *suelto*, perdido en medio del caos, borroso, inseguro, que incluso el narrador no puede considerar como *propio*: un recuerdo impersonal, un fragmento desprendido del monumento de la memoria (Dalmaroni 2011).

Aunque desde el punto de vista formal estos dos relatos tienen poco que ver con las novelas de Sarraute, lo cierto es que sus planteos son convergentes con las ideas expresadas en sus ensayos. El examen saeriano de la conciencia narrativa como conciencia no iluminadora (como es la proustiana) sino borrosa, como instancia que se constituye en la percepción *oscura* de lo exterior, tiene más en

común con la zona de exploración que interesa a Sarraute que con el vaciamiento radical del que *parten* cada una de las novelas de Robbe-Grillet.

Esta cercanía atañe también al elemento *personaje*. Como categoría narratológica, el personaje llega a su apogeo, según Robbe-Grillet, con el realismo decimonónico: es el triunfo del individuo burgués. La psicología de la conciencia (antes de la revolución psicoanalítica) otorga consistencia y unidad a ese individuo: el personaje balzaciano. Tanto Robbe-Grillet como Sarraute sitúan en *L'Étranger* de Albert Camus el vaciamiento psicológico que engendra el sujeto de la novela moderna. Pero ambos realizan interpretaciones diferentes de este momento clave en la narrativa del siglo XX. Para Robbe-Grillet, Mersault, el protagonista de *L'Étranger*, figura la ruptura del pacto metafísico que establecía una complicidad entre el hombre y el mundo, de modo tal que la realidad podía ser "humana", como en la representación realista de la novela decimonónica. El dominio del mundo consiste en su subordinación a categorías que en última instancia no hacen más que volverlo antropomorfo. La crisis de este "pacto metafísico" constituye la experiencia del pensamiento moderno. Para Robbe-Grillet, Camus acusa recibo de la ruptura del pacto, pero conserva *negativamente* esta complicidad metafísica (lo mismo pasa con Sartre): la extrañeza, el absurdo, la náusea. El existencialismo sería el último avatar del humanismo porque conserva negativamente el pacto entre el hombre y el mundo, bajo la forma de su ruptura (Robbe-Grillet 1986: 45-67)

Sarraute realiza críticas parecidas, pero su argumento va en otra dirección. Al no descartar la psicología, hace jugar juntos, de modo dialéctico, la interpretación de *L'Étranger* como novela pre-objetivista, y las objeciones de Robbe-Grillet, que critica los "restos" metafísicos de Camus. Ese "resto" es, en realidad, explicable porque detrás de la indiferencia exasperante de Mersault hay un interior psicológico difuso, extraño, "reprimido", que aflora en el desenlace de la novela (1956: 26-27). Sarraute recupera al psicoanálisis para hacer funcionar dialécticamente la modernidad "objetivista" de Camus y su psicologismo: solamente este recurso permite considerar esas contradicciones como constitutivas de esa conciencia narradora y por lo tanto de su historia. La neutralidad exasperante del personaje es en realidad consecuencia de una elección deliberada, de una rebeldía contra la falsa conciencia burguesa expresada en la moralidad (que dicta lo que "se debe sentir" ante la muerte de la madre, ante la mujer que lo ama, ante el crimen que comete), mientras que Mersault se esfuerza por no sentir nada, por sustraerse al lugar común sentimental. Esta sustracción, la contradicción del narrador, se capta *gracias a* (y no *a pesar de*) la psicología, más concretamente al psicoanálisis.

Se ha señalado que en el programa narrativo de Saer, el personaje, si bien puesto en cuestión, corroído en su interioridad y en su consistencia, posee sin embargo cierta vigencia (Sarlo 2007: 315; Delgado 2005; Kramer 2009: 91; Abatte

2014: 10). De hecho, Saer rehabilita un procedimiento balzaciano: la reaparición. Esta rehabilitación es, por supuesto, crítica, renovadora: el procedimiento en la saga saeriana funciona de manera diferente que en la *Comedia Humana*. En Balzac, la reaparición tiene como meta producir una ilusión de continuidad lineal, coherente con una concepción de la temporalidad dominada por la historicidad. En Saer, la reaparición subraya por el contrario la discontinuidad y, por lo tanto, la fragmentación, la interrupción de esa linealidad: mientras que en Balzac la reaparición viene a sumar episodios que contribuyen a la unidad de una "vida" (el personaje nace, vive y muere, en una unidad temporal determinada), en Saer solo hay "fragmentos" de vidas múltiples y cruzadas. No obstante, ya la rehabilitación del procedimiento, aunque problematizadora de la organicidad del todo balzaciano, otorga al personaje saeriano una carnadura que tiene más que ver con el borroso personaje sarrautiano que con esos "aparatos de visión" que constituyen los sujetos de Robbe-Grillet.

Para Sarraute, el precursor de la novela moderna ha sido Dostoievski. Con herramientas más primitivas, pero con una asombrosa capacidad de captación de la realidad, ha sido el primero en corroer la unidad psicológica del personaje decimonónico. No casualmente Freud se ha interesado también por el gran novelista ruso. La galería de sus personajes pone de manifiesto, como una corriente subterránea, los movimientos no encasillados de sus conciencias, ese cúmulo de sentimientos, percepciones, ideas y sensaciones, dispersos, fragmentados, instantáneos. La disolución de la conciencia empezaría con el personaje dostoievskiano, un ser *ablondado*, en el que el narrador (todavía "clásico") denuncia su inconsistencia, su impostura, la contradicción entre lo que muestra y lo que bulle en su interior (Sarraute 1956: 32-55).

Por supuesto, ni Robbe-Grillet ni su continuador ortodoxo, Ricardou, mencionan tan siquiera a Dostoievski: el ruso tiene "demasiada psicología" para constituir el precursor decimonónico de la vanguardia. Para Ricardou, ese precursor sería más bien Flaubert (Ricardou y Van Rossum-Guyon 1972a: 21-34). En este sentido, no es un dato menor que Sarraute sea una judía rusa que escribe en francés. La genealogía de la novela moderna que trazan Robbe-Grillet y Ricardou es sobre todo gala. Este predominio subraya también la tentativa enfáticamente constructivista y formalista de los dos novelistas, mientras que Sarraute, por el contrario, restituye la vigencia de lo psicológico incluso al personaje kafkiano (Sarraute 1956: 54-66).

En "Notas sobre el Nouveau Roman", Saer ensaya una crítica bastante ácida sobre lo que considera las ortodoxias teóricas del movimiento, encarnadas en la posiciones de Robbe-Grillet y de Ricardou en el famoso coloquio (el ensayo de Saer está fechado en 1972 y al final del mismo aparece la referencia a las actas compiladas por Ricardou y Van Rossum-Guyon). El centro del cuestionamiento

está en el rechazo absoluto de toda idea de *representación*. Para Saer, esta negativa a representar constituiría una ilusión, ya que la lengua, material del novelista, es inherentemente representativa y, más allá de que el cuestionamiento moderno coloque el acento en lo productivo, lo representativo permanecería como resto. De este rechazo masivo de lo representativo que caracteriza al nuevo novelista, Saer excluye a Pinget, a Sarraute y “quizás” a Butor (1997: 170). Saer opone a la alergia representativa su propia genealogía de la novela moderna:

Si se analiza el desarrollo histórico del personaje en la novela del siglo XIX, se observará que de Rastignac a Molly Bloom hay un deterioro progresivo del carácter, una modificación gradual de la psicología. Del carácter unívoco de Balzac, unificado por la pasión, al firmamento negro de la conciencia joyceana, atravesado por ramalazos fugaces de representación, hay todo un proceso, cuyos momentos más importantes son el Frederic Moreau de Flaubert y los grandes personajes dostoiévskianos (y los pequeños: el narrador de *Memorias del subsuelo*). La introducción del conductismo por la novela norteamericana es un salto cualitativo, del interior al exterior, trabajando caminos abiertos por Henry James. Es de esa exterioridad que desciende, por otra parte, el primer Robbe-Grillet (Saer 1997: 176).

El argumento está muy cerca del ensayo de Sarraute. De hecho, la escritora alude también a la novela *behaviorista* norteamericana, otra referencia ausente de Robbe-Grillet y de Ricardou. Por su parte, James es una omisión que la rusa comparte con sus colegas de movimiento. Es interesante que Saer subraye la línea de continuidad James-behaviorismo-*nouveau roman* a partir de un elemento central: la exploración de la exterioridad, el cuestionamiento a la psicología introspectiva. Aunque Sarraute no omite la referencia al behaviorismo, minimiza su aporte, y no lo establece como mojón entre la interioridad puesta en cuestión por Joyce y la exploración superficial de Robbe-Grillet. En la retórica saeriana, el “firmamento negro de la conciencia”, “atravesado por ramalazos fugaces”, corresponde aproximadamente al experimento narrativo de “La mayor”. Se trata, para Saer, de la pérdida de claridad de la conciencia, no solo por la percepción oscura de las cosas, sino también de sí misma. La mención del ruso es, por lo demás, muy significativa, ya que Saer no suele nombrarlo en sus ensayos. Incluso señala la importancia de *Memorias del subsuelo*, novela en la que Sarraute se detiene especialmente. Nótese, además, que Saer habla de una “modificación gradual de la psicología”: es decir, como Sarraute, no se contenta simplemente con negarla.

Esta coincidencia en la argumentación de los ensayos no es casual. Las narrativas de Saer y de Sarraute interrogan, en su origen, el mismo elemento: la *sensación*. La narración comienza cuando alguien se deja llevar por las impresiones del mundo y esas impresiones provocan determinadas sensaciones. Importa poco que la impresión se ajuste o no al objeto: la sensación es en sí misma verdadera y se desentiende de su correlato objetual. También de su correlato subjetivo: la



sensación es impersonal, le acontece a alguien que, sin embargo, no recibe de ella ninguna constatación de unidad corporal o psicológica. Es anterior a la separación sujeto/objeto. Es, por lo tanto, efímera, instantánea, difícil de asir. Muy pronto tenemos conciencia de ella y de nosotros mismos: la conciencia es la afirmación de un *yo*, de un sujeto, que se constituye a sí mismo en contraposición al mundo. Del caos originario de la sensación pasamos al orden cartesiano del *yo*, el mundo, las cosas, los otros. Ahora bien, la función del escritor es entrever, en ese orden, el caos originario y extraer, de ahí, a partir de la percepción, la sensación que la categorización racional escamotea. Esa sensación corresponde a una *presencia* del mundo que no tiene equivalente en el lenguaje:

Esa materialidad es indescriptible a priori, refractaria a la clasificación discursiva, y es únicamente la narración, a través de su forma, la que puede darle, a ese magma neutro, un sentido.

(...)

Para el narrador, y tal vez para el artista en general, lo material es cualquier objeto o presencia del mundo, físico o no, desembarazado de signo. (...) No es un mero tópico, sino un núcleo inédito y vivaz... (Saer 1997: 167-168).

“Magma” y “núcleo” son palabras del vocabulario sarrautiano. A diferencia de Robbe-Grillet y de Ricardou, que niegan todo punto de partida a la narración que no sea exclusivamente de lenguaje, sosteniendo que el relato moderno parte de una *nada* y produce *algo nuevo* (un *mundo nuevo*), Saer y Sarraute consideran que el origen del relato moderno lo constituye un “núcleo material”, una presencia del mundo que carece de concepto y, por lo tanto, de signo. El novelista, más que inventar un mundo nuevo, *extrae* lo nuevo del mundo dado y clasificado. Esta extracción se realiza no por medio de la palabra o del lenguaje, sino por medio de la *imagen*. Pero la imagen no debe entenderse en un sentido visual sino precisamente la palabra en cuanto no se subordina al sistema lingüístico, sino que se estiliza como la lengua singular del novelista. La estilización es el arte de arrancar imágenes a la materia informe del mundo, una vez que la percepción lo abre sustrayéndolo a las categorías que lo identifican. La imagen, en la novela, articula la sensación, la vuelve experimentable: poco importa que la sensación así expresada sea la misma, sea ella misma. Lo que importa aquí es la supervivencia de la sensación en la imagen, la posibilidad del narrador de arrancar una certeza sensitiva del mundo, transmisible solo en el plano imaginario, en el cual el lector puede asirla.

Se podrá objetar que en el ensayo “Narrathon” (1997: 139-151), Saer parece más cerca de Robbe-Grillet, pues afirma que el narrador debe proponer una estructura siempre nueva para cada historia y que esa estructura debe surgir de la “nada”. Sin embargo, la insistencia de Saer por partir de una tabula rasa hay que entenderla en relación con las formas ya establecidas por otras obras: “desde nada”

significa en Saer “sin ningún molde previo”. De ahí que pueda conciliar lo que, en la discusión entre Sarraute y Ricardou en el Coloquio de Cerisy-la-Salle (Ricardou y Van Rossum-Guyon, 1972b: 41-58), parece incompatible: partir, a la vez, de la nada y de algo. Se parte de nada porque no se cuenta con moldes previos. Pero se parte, también, de algo, porque aquello a lo que apunta esa narración todavía virtual está en el mundo, pero no ha sido formulado:

Si el discurso se presenta a sí mismo como abstracto, unívoco e inteligible, el relato, en cambio, es más bien una simulación de lo empírico... (...) y siempre tendrá tendencia a constituirse como una especie de construcción sensible. (Saer 1999: 19)

Para Saer, la oscuridad de la narración-objeto restituye la experiencia sensible del mundo, que es opaca, contradictoria y borrosa. Mientras que para Ricardou y Robbe-Grillet, el mundo de la ficción es intrínsecamente textual-lingüístico y no existe más que en su auto-producirse, Saer considera que lo verbal en el arte del relato tiende a constituirse como soporte de la sensibilidad. No puede más que llamar la atención que, en este ensayo, sus imágenes evoquen de nuevo la retórica sarrautiana de los tropismos:

Arrancándose de la transparencia y del pragmatismo del lenguaje, esos *grumos* verbales, *esposos* y atípicos, por caminos propios, poniéndose al margen de los conceptos universales, se organizan en concreciones únicas formadas por elementos particulares, que siguen existiendo indefinidamente en tanto que tales. El *fluir* constante del habla se atasca en esas *floraciones* más *densas* que la abstracción utilitaria... (...) el objeto narrativo (...) vivifica el eterno presente del relato con la *sustancia gruesa* de las cosas particulares. (1999: 22, cursiva nuestra)

“Grumo”, “esposo”, “fluir”, “floraciones”, “densas”, “sustancia gruesa”: estas palabras vienen a agregarse al paradigma sarrautiano que nombra la materia blanda y móvil. La sensación alude a algo fugitivo, a una zona del mundo que escapa a la aprehensión racional-discursiva, a un movimiento del que el “corte” de la imagen quiere dar una sensación aproximada y conjetural. A estos movimientos de la conciencia en los cuales sujeto y objeto, hombre y mundo, se enredan, se confunden, se mezclan, Sarraute los llama tropismos. El concepto viene de la biología: son los movimientos que ciertas plantas realizan como consecuencia de un estímulo exterior. Ese *ablandamiento* de la conciencia que se produce por primera vez en la novela con los personajes de Dostoievski disuelve los compartimentos estancos que separan un ego de otro: la *sustancia psicológica* de la que habla en sus ensayos es algo que se mueve, algo que traspasa la unidad de cada sujeto.

En 1968, Saer viaja a Francia para estudiar el *nouveau roman* y ese mismo año se publica *Tropismos*, cuya traducción realiza (Premat 2010: 462). Sarraute escribe un prólogo especial para esa edición, en el cual menciona la circunstancia de la versión y nombra a su colega argentino. Se trata de un verdadero acontecimiento: en toda su carrera de escritor, solamente serán publicadas tres traducciones de Saer, y solo en este caso escribirá una nota de traductor (Premat 2010: 462 y 464). En el prólogo, Sarraute señala tanto el carácter programático de su primera obra (que es también, subrayemos, la primera del *nouveau roman*), como la extrapolación de su teoría de los tropismos a una poética novelesca de autor:

Estos movimientos, de los cuales apenas tenemos noción, nos atraviesan sutilmente en las fronteras de la conciencia bajo la forma de sensaciones indefinibles, extremadamente rápidas. Se esconden detrás de nuestros gestos, bajo las palabras que decimos, los sentimientos que manifestamos y sabemos que sentimos y somos capaces de definir. Parecían, y todavía me parecen constituir el secreto origen de nuestra existencia, en lo que podría llamarse su estado naciente. (Sarraute 1968: 10)

El tropismo es lo invisible que se manifiesta a través de lo visible, lo indecible que se esconde en lo dicho (en lo trillado, en el lugar común verbal), lo que escapa a la conciencia pero tampoco es absolutamente inconsciente. Ese “estado naciente” alude al *despertar* de la conciencia, al *pasaje* entre lo que es todavía caos sensitivo, indistinción entre el sujeto y el mundo, y lo que es orden inteligible, distinción clara a partir de la cual una conciencia se recorta del mundo. El tropismo se sitúa *entre* la conciencia lúcida (proustiana, joyceana, robbegrilletiana) y la sensación pura, bruta, material, en la cual lo que siente y lo sentido todavía no se han separado.

Es interesante que en este prólogo Sarraute se refiera a sus tropismos de modo muy similar al de Saer cuando describe su idea de narración-objeto y, además, subraye su estatuto de imagen no verbal:

Y, dado que mientras los realizamos no hay palabras que los expresen (...) solo era posible comunicarlos al lector por medio de imágenes equivalentes que lo hicieran experimentar sensaciones análogas. (Sarraute 1968: 11)

Gaston Bachelard propone un concepto de imaginación que podría considerarse operativo para abordar tanto la narrativa de Saer como la de Sarraute. Para Bachelard, la imaginación es la capacidad de deformar las imágenes suministradas por la percepción. Imaginar no es entonces *negar* lo percibido, sino *producir* imágenes a partir de la experiencia perceptiva (Bachelard 1980: 31). La indagación de los tropismos posee, en las novelas de Sarraute, una función crítica: la liberación de esa sustancia “blanda”, vegetal (una “savia”, una “sangre”), tiene

como consecuencia un desenmascaramiento de la personalidad como impostura burguesa. La captación del tropismo implica una crítica de la conciencia, una demostración de su falsedad. Las figuras sarrautianas que mentan lo *blando* quieren ceñir este movimiento de lo que problematiza la identidad de los caracteres y la unicidad de sus morales correlativas.

En Saer, el ablandamiento de lo sólido es una imagen que se generaliza a la concepción material del mundo. Una de las características definitorias del *nouveau roman*, la pulsión descriptiva, no es aplicable a la obra de Sarraute. En Robbe-Grillet, se privilegia la interrogación por la exterioridad de las cosas, tratando de romper ese pacto metafísico que vuelve al mundo un fenómeno antropomorfo: la descripción óptica de las superficies opera en relación con esta tentativa de liberación del objeto respecto del sujeto. Sarraute, en cambio, privilegia la relación sujeto-sujeto (de ahí que lo descriptivo no tenga la importancia que posee en las novelas de sus colegas):

Dans la première hypothèse, l'insupportable renvoie à une question : comment puis-je souffrir «au fond » de cela qui n'est rien, vraiment «ce qui s'appelle rien», qui ne cache et ne révèle rien? Dans la seconde, l'insupportable renvoie à la reconnaissance, autrement douloureuse, d'une séparation irrémédiable entre les uns et les autres (Asso, 2000 : 81).

Saer concilia ambas preocupaciones: sin embargo, ese mundo superficial, refractario a la categorización discursiva, es un mundo blando, fluido, un "magma", una "pasta". Lo que en Sarraute es sustancia psicológica en movimiento o flujo del mundo que atraviesa la conciencia semi-lúcida, en Saer es pasta que se compone y descompone en devenir constante, magma común a lo inorgánico y lo orgánico, lo vegetal y lo animal, lo consciente y lo pulsional.

La crítica ha descrito ya esta imaginación material saeriana:

Sería bastante simple recorrer las obras delimitando un campo léxico de lo líquido (barro, pasta, agua negra, flujo, marea, viscosidad, chapoteo, magma), de la oscuridad cerrada (luces grises, pozo negro, pliegues, penumbra, fondo, ceguera, opacidad, interioridad – interioridad del cuerpo en particular), y en general de la negación de la materia (caos, vacío, nada, indistinto, abismo, torbellino, disolución). (Premat 2002: 166)

En clave psicoanalítica, esta configuración imaginaria es interpretada por Premat como una dramatización del conflicto con una maternidad nefasta y con la muerte como agente disolvente de lo real. Pero la última enumeración puede entenderse también como impugnación de todo orden racional y, en este sentido, no como negación de la materia, sino como afirmación de un materialismo radical. El ablandamiento de lo sólido pondría en imágenes una concepción del mundo en la cual el orden establecido (discursivo, abstracto, racional, claro) va deshaciéndose

en un magma indistinto que constituye una especie de sustancia última u original: la realidad sólida *se descompone* hasta el átomo (“grumo”, “partícula”, “pepita de sustancia”), lo que requiere, como en Sarraute, una percepción *microscópica*.

Sea como fuere, los tres campos léxicos son caros a Sarraute. Esta coincidencia se explica porque Saer también busca rehacer el itinerario que va de lo claro a lo oscuro, de lo definido a lo indefinido, de lo separado (conciencia-mundo) a lo empastado: es decir, Saer también explora los *pasajes*. En efecto, pensar la imaginación como deformación de lo perceptivo es considerarla como el trayecto inmanente que va de lo racional (es decir, tanto para Saer como para Sarraute: de lo dicho, verbalizado, categorizado) a lo material (es decir, el caos, lo indistinto, el magma). En relación con esto, hay una palabra que Premat omite en su enumeración pero que de algún modo está tácita en muchos de esos sustantivos que derivan de verbos (como “flujo” o “disolución”): “movimiento”. El pasaje se capta, se aprehende o se captura, en una imagen, es decir, en la detención de un movimiento:

También fue necesario fragmentarlos y desplegarlos en la conciencia del lector como lo hace una película en cámara lenta. El tiempo no era ya el tiempo de la vida real, sino un presente enormemente aumentado. (Sarraute 1968: 11)

Esta ralentización del *tempo* de la novela, la interrogación del instante, está estrechamente vinculada con esta tentativa de ceñir lo fugaz en la imagen. El continuo de la lengua novelesca imita, como en un isomorfismo, el movimiento de lo que, escapando a las redes de palabras que fijan y detienen (identificando, categorizando), se presenta a la conciencia como borroso pero irrefutable, como informe pero incontestable. Esta mimesis es lo que está en la base del trabajo con la sintaxis que Saer señala en su nota de traductor:

La prosa tartajeante de la señora Sarraute, plagada de comas que no señalan el descanso calculado del discurso sino las vacilaciones propias de la conciencia en su lucha por arrancarse de lo indeterminado, gana, con su imprecisión aparente, una precisión más honda, más dialéctica: nuestro corazón es más rico que nuestras gramáticas. (Sarraute 1968: 7)

Es decir: lo que “en apariencia” es imprecisión, esa expansión de la frase como consecuencia de la proliferación de comas, otorga en verdad un equivalente *sensorial* (y no significativo) de la percepción opaca que tenemos del mundo. La crítica ha señalado la proliferación de comas como una característica de la prosa saeriana, que otorga a su sintaxis una musicalidad específica (Sarlo 2007: 312-316). Ahora bien, la preocupación de ambos novelistas por el ritmo de su prosa no tiene que ver con la búsqueda de un estilo, ni con una experimentación que se

desentendiendo del problema del realismo literario y hace de la novela un terreno exclusivamente lírico-poético. La cadencia de la prosa es, por el contrario, una tentativa de mimesis de esos ritmos que son los de lo material: como si la música del novelista fuera una música de las esferas. Así lo entiende la misma Sarraute en uno de los diálogos del coloquio de Cerisy-la-Salle:

¿Por qué me atengo a las cosas dadas? Es que justamente esas cosas dadas no se dejan asir por la definición y por las groseras designaciones del lenguaje ya utilizado. Ellas son tan finas que pasan a través de ese filamento. Es necesario seguirlas tratando de captarlas en alguna cosa que no haya estado ahí antes. Es necesario encontrar las imágenes, es necesario encontrar un ritmo de la frase, es necesario encontrar los cortes para que esa cosa que se desprende de ese modo de pronunciar la vocal pase a través del ritmo a toda la frase. Para mí, es una cuestión sobre todo de ritmo, de respiración de la frase... (Ricardou y Van Rossum-Guyon 1972b: 45, traducción nuestra)

Si nos acotamos a la etapa experimental de la narrativa saeriana y a su momento de "gozne", *El entonado*, podemos describir el despliegue de esta imaginación que figura el ablandamiento del mundo material sólido. Este despliegue es precedido por el momento "óptico" de *Cicatrices*, muy cercano a los procedimientos de Robbe-Grillet. En efecto, el experimento con esta novela consiste en yuxtaponer cuatro relatos en primera persona cuyas historias se "cruzan" entre sí en torno a un centro espacio-temporal que sugiere una espiral. En *Cicatrices*, los cuatro narradores, a pesar de ser protagonistas, omiten toda introspección y se atienen a la descripción óptica de las superficies. Si consideramos la evolución y metamorfosis de la imaginación material en las narraciones posteriores, podemos hipotetizar que *Cicatrices* la prepara operando un vaciamiento de las interioridades y "distanciando" las cosas del mundo a partir de la separación que permite la mirada. En este sentido, y teniendo en cuenta la importancia de la imaginación espacial, hay una conexión estrecha entre este proceso de vaciamiento y la construcción de un cronotopo urbano-moderno: esa superficie límpida y refractaria es la de los objetos artificiales, colocados a distancia en un espacio medido y construido. La *solidez* de la tersura material en las cosas es también la de una racionalidad que se expresa en el dominio material que la civilización estatuye en su forma espacial intrínseca: la ciudad moderna. Hasta *Cicatrices*, las cosas son todavía sólidas, en un universo refractario que evoca al de los ambientes enrarecidos e inquietantes de Robbe-Grillet.

Las tres novelas posteriores sitúan sus historias en espacios no urbanos: la isla, la playa, la costa. Pero, además, constituyen la experiencia de tiempos míticos que interrogan el origen de las cosas y de lo humano. Existe una relación estrecha entre el espacio de estas ficciones y el despliegue de una imaginación material sarrautiana, como si el mundo sólido puesto a distancia por la mirada inhumana

de esos narradores vaciados de interioridad dejara el terreno apto para el asimiento de su disolución. El paisaje salvaje se presenta a la conciencia del narrador saeriano como el verdadero sedimento de la civilización racional y occidental: lo que la ciudad disimula en la organización del espacio, la intemperie lo pone al descubierto como núcleo auténtico.

*El limonero real* está narrada en tercera persona y en tiempo presente. El comienzo parece proponer, tanto por la anécdota como por ese narrador omnisciente, una historia realista: unos pobres pescadores se disponen a celebrar el Fin de Año. Este planteo casi costumbrista está interferido de entrada por el detallismo descriptivo y la historia transcurrirá en un solo día (por supuesto, el modelo es *Ulises* de Joyce). La novela se despliega en una paulatina inverosimilización de esa primera clave realista hasta llegar a su centro "fantástico": la "cosmología criolla" (Gramuglio 2010: 856). Narrado en primera persona por el protagonista, ese relato cuenta el origen del universo como un mito pagano isleño. El sueño cosmogónico de Wenceslao toma su material de la vigilia: el comienzo del mundo es el comienzo de su mundo, filogénesis y ontogénesis coinciden. El elemento primigenio del universo es el agua y la tierra flota sobre ella: las lluvias humedecen la isla, que es solo tierra seca, y aparecen las plantas y flores. Esta interpretación tiene su origen en la observación microscópica de la naturaleza, en la que lo húmedo es habitáculo para el surgimiento de la vida. Después de la vegetal, aparece la vida animal, también desde el agua. En este evolucionismo hay una continuidad entre el origen de las cosas, el de la vida y el del hombre. La existencia de Wenceslao, transformada por el sueño, se presenta en continuidad con la historia del universo, contada en clave mítica.

En *Nadie nada nunca*, el ambiente opresivo, en un verano tórrido, hace emerger un paisaje calcinado, blando y brumoso, para la conciencia embrutecida, abrumada y opaca de los personajes, cuyas acciones son mínimas, pero cuya percepción del entorno amenazante es continua. La intriga, más vislumbrada y aludida que explícita, se sitúa en un espacio cercano al de las islas, semirural, en el que lo precariamente urbano convive con lo salvaje. La morosidad del relato y la predominancia de lo descriptivo (predomina, también, el uso del tiempo presente) sitúan la exploración narrativa en el modo de relación de los cuerpos entre sí y con los objetos, situados ya no a distancia, sino *en contacto*: lo óptico ha retrocedido (sin haber desaparecido) en pos de lo táctil. *Nadie nada nunca* es una novela que concentra todo su sentido elíptico y alusivo en la materialización de un espacio *denso*: el aire es "caliente" y "húmedo", la tierra es "calcinada", la siesta "hirviente", la vegetación "polvorienta", el asfalto es "brumoso", las calles "hierven" y las casas, al sol, "se resecan". Todo lo sólido adquiere una consistencia *pastosa*: los personajes sienten el hundimiento, la "gomosidad" de los objetos, la "rugosidad" de las superficies. El protagonista, no casualmente nombrado en

términos animales (el Gato Garay), percibe pasivamente el “aura” que expele el bayo amarillo: el caballo se le aparece como “acumulación de nervios y carne”, como “masa palpitante”, “densa” y “material”. En la relación sexual con su amante, la mujer es imaginada también en términos puramente materiales: la piel “lustrada por el sol”, los “pliegues y más pliegues” que oculta el sexo, y el coito es como el sumergirse en un “pantano”.

La descomposición del mundo se concentra en una imagen que es casi una ilustración de la tesis materialista: la “visión del bañero” (Sarlo 2007: 282). Este personaje secundario ha tenido, años atrás, una experiencia que ha afectado su percepción para siempre. Después de un ejercicio deportivo extremo, flotando en medio del río, ha contemplado cómo el universo físico se deshacía en partículas atómicas a causa de la refracción de la luz solar en el agua. Esta epifanía, que lo ha dejado durante días sin habla, ha transformado para siempre su visión de las cosas: lo sólido se le aparece ahora como fantasmal, lo claro amenaza todo el tiempo con el espejismo, la luz ardua, lejos de otorgar nitidez a las cosas, las vuelve, con su transparencia, un poco irreales.

Con *El entonado*, se toca un extremo: la pregunta antropológica por el estatuto mismo de una afuera de la civilización. El narrador protagonista es el personaje saeriano más parecido a uno de Sarraute: sin nombre, huérfano, anónimo, sin atributos, es literalmente “nadie”. Elección tanto más significativa puesto que aquí se trata nada menos que de la respuesta de Saer a las crónicas de Indias: la novela transcurre a comienzos del siglo XVI durante el descubrimiento del Río de la Plata. Viniendo de la nada, el narrador viaja al corazón de lo material: la barbarie americana. La irrealidad del viaje sobre el mar anticipa la experiencia desrealizadora de la uniformidad de la llanura. El cielo-mar de la travesía hace perder, por su uniformidad, realidad: ese cielo-mar ya es, de algún modo, la Zona, espacio primigenio que habían abierto, como un claro en el ser, las mitologías de las dos novelas anteriores. Sin embargo, el avistaje de tierra devuelve realidad y la tripulación puede, entonces, “plantar su delirio”. Esta realidad se presenta paisajísticamente como la exuberancia americana, “la selva espesa de lo real” dice Saer en sus ensayos. Pero la firmeza dura poco. El capitán de la expedición intenta apropiarse de esa zona con bautismos y designaciones, pero la materialidad de las cosas, que evoca un mundo pre-adánico, rechaza toda designación. El espacio atravesado por la exploración, primero por agua y después por tierra, permanece refractario a la categorización.

Hay, si se quiere, un descubrimiento, que no es el de América, y que es en la experiencia del narrador lo fundamental, antes incluso de que las flechas envenenadas acaben con la expedición y él quede, una vez más, solo en el mundo. Todo lo que sigue es la comprobación, también muda, también impronunciable, de que esos hombres, los indios colastinés, han dejado, en su existencia, intacta, la



experiencia puramente material que del lugar ha tenido el narrador. La tribu colastiné ha salido del endocanibalismo pero no ha entrado en la cultura (porque practica el exocanibalismo). Está fuera igualmente de la nada y de la Historia. Vive en un tiempo cíclico en el que periódicamente renueva consigo misma y con su Lugar el pacto por el cual, sin convertirse en autoconsciencia, ha podido sin embargo “arrancarse de lo indistinto”. Si la irrealidad se apodera del narrador al principio, es porque lo que parece evaporarse junto con las cosas es antes que nada el propio ego. De ahí que se sienta “liviano, casi inexistente”. A partir de esta experiencia de intemperie absoluta y siendo testigo de un mundo que solo mucho tiempo después intentará comprender mediante la escritura, el narrador comenzará de a poco y con esfuerzo a tratar de dotar con un sentido, provisorio, precario, a ese universo uniforme figurado por un río sin orillas y una llanura sin límites.

Durante la escritura de sus memorias, el narrador recuerda su antigua vida espesa y carnal, pero la recuerda con todo el cuerpo. El ritual de la escritura, acompañado cada noche, cíclicamente, del sabor de las aceitunas y del vino, de la brisa del verano o el viento gélido del invierno, del temblor de las velas y del crujido de pluma y silla, actualiza una y otra vez aquella experiencia. La descripción meticulosa de ese ritual muestra que para el narrador la escritura es un acto corporal-material, un acto que hace intervenir el cuerpo todo. En el final, encuentra en la escritura ese modo de vida barrido por el regreso a la cultura o, mejor, encuentra un modo de vida semejante, algo que permite la experiencia: inscribir lo que la memoria le manda, periódica.

Lo que queda de la mirada antropológica es que para acceder a la metafísica colastiné fue indispensable para el narrador el aprendizaje de su lengua. Lengua pre o anti-filosófica, en la que no existe el verbo “ser”. Lengua imaginaria, esto es, lengua de imágenes, no se une, en ella, un significante a un concepto, sino que la imagen hace imposible no sólo el concepto sino también el objeto, puesto que la cualidad más notoria de las cosas es su inestabilidad. Esta lengua da así cuenta de lo que el narrador llama “esencia pastosa” de los indios: una visión del universo como una sustancia fluyente, moldeable pero precaria, sometida al cambio, amenazada de aniquilación. La nitidez de su Lugar, que el narrador percibe equívocamente la primera mañana en la tribu, esconde, detrás de las cosas, un fondo de negrura. La orgía anual es un acercamiento a eso negro de lo cual provienen y hacia lo cual la materia tiende, retorno preparado por meses de abstinencia y sobriedad, tiempo cíclico que los balancea entre el ser y la nada, entre la cultura y el salvajismo. La lengua colastiné no está del todo despejada de la materia viscosa que es el revés de las cosas, la lengua es ella misma brumosa en su fondo. Por eso lengua de imágenes: en la medida en que hace aparecer la cosa,

poniéndola al mismo tiempo en jaque, la palabra sigue como adherida a ella, está como arrancada pero no completamente separada del universo material.

Volvamos al planteo inicial de este trabajo para agregar una consideración suplementaria. Una de las relaciones que establece Nicholas Kramer entre Saer y Sarraute, en contraste con Robbe-Grillet, implica la figuración de la prosa. En sus ensayos, Robbe-Grillet propone una prosa lo más “blanca” posible, de modo de evitar la adjetivación analógica, que humaniza una “cosa” del mundo que de modo esencial no tiene por qué atañer a lo humano (1986: 51-53). Por supuesto, esta normativa, propia de la retórica vanguardista, ni siquiera ha sido obedecida a rajatabla por el mismo escritor: obedece a un programa que después “decanta” sin ortodoxias. Saer, muy por el contrario, es un narrador que multiplica la adjetivación y la figuración. Para Kramer, este “nivel poético” de la prosa novelesca es algo en lo que convergen Sarraute y Saer: ambos tratarían de borrar las fronteras entre prosa y poesía (2009: 88-89).

Nuestra interpretación es diferente: creemos que la cercanía entre ambos escritores, su común alejamiento de la “prosa blanca” sin figuración, no tiene que ver con una necesidad de ir hacia la poesía, sino más bien con esta extracción de imágenes que presentifica sensaciones y estados innominados. Sarraute defiende con tenacidad la especificidad del género novelesco: “Como el de la poesía, el lenguaje de la novela es un lenguaje esencial” (Ricardou, Rossum-Guyon, 1972b: 27, traducción nuestra). Por lo demás, y a pesar de su tentativa explícita de borrar los límites de los géneros, las opiniones de Saer tampoco son homogéneas: su idea de narración-objeto suscribe una reivindicación de la especificidad de la novela. En “La cuestión de la prosa” (*La narración-objeto*) defiende su uso artístico como una lucha contra los discursos comunicativos que pretenden monopolizar su instrumentalización. La figuración de la prosa es entonces una consecuencia de este retorcimiento mimético de la lengua novelesca. Incluso podría hipotetizarse que Saer invierte el razonamiento de Robbe-Grillet y lo hace sirviéndose de Sarraute. El francés afirma en sus ensayos que la ruptura del pacto metafísico, la restitución de la “cosidad de la cosa”, reclama el rechazo del adjetivo analógico, que traslada al objeto un atributo humano, adjetivo que en consecuencia no describe sino que “suprime” la cosa. Pero esta tesis presupone la injerencia que da Robbe-Grillet a lo óptico como el sentido que posibilita la restitución de esa distancia originaria entre el hombre y el mundo. Es decir, Robbe-Grillet, huyendo de la analogía como procedimiento lingüístico metafísico, parece caer en la trampa de la “metáfora óptica”, tal cual la desconstruye Jacques Derrida en su ensayo “La mitología blanca” (1989). Saer, en cambio, en sus relatos, parece entender que la “cosidad” se libera en el objeto (es decir: en la apropiación humana del mundo, que separa sujeto/objeto y permite la categorización y el conocimiento) no suprimiendo la figuración sino, por el contrario, *multiplicándola*.

La crítica ha medido esta inversión en la prosa de Sarraute:

La souffrance alors est telle que le texte, pour la dire, a recours aux mots, ceux que d'ordinaire il évite si naturellement : les métaphores ne suffisent pas, il faut en passer par «répulsion», « dégoût», « répugnant», il faut multiplier les adjectifs et recourir à un autre excès de la langue pour dire le seul véritable indicible de l'œuvre (Asso, 2000 : 79).

La imaginación es la que, como quiere Bachelard, “libera la materia”, disuelve el esquema perceptivo-verbal que construye objetos sólidos y sujetos cognoscentes. Solo las imágenes del novelista hacen posible esta disolución del sujeto cartesiano, su inmersión en un mundo material fluyente y denso, la liberación de las cosas de las categorías que las convierten en objetos. En esta confianza en la capacidad de la imaginación novelesca, Saer converge una vez más con Sarraute.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABATTE, F. (2014), *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*, Córdoba, Eduvium.
- ARCE. R. (2013), “La destrucción del estatuto antropomorfo del narrador novelesco en la obra de Juan José Saer”, en *Revista Iberoamericana* N° 52, Madrid/Frankfurt am Main Iberocamericana/Vervuert, 47-64.
- ASSO, F. (2000), “L'insupportable”, en *Littérature*, N°118, 78-86.
- BACHELARD, G. (1978), *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, H. (2000), “Encrucijadas de la objetividad”, en Jitrik, N. (ed.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 11: *La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.), Buenos Aires, Emecé, 143-159.
- DALMARONI, M. (2011), “Los aros de acero de la sortija”, en Ricci, P. (ed.), *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 83-106.
- DELGADO, S. (2005), “El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual”, en *Boletín / 12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario.
- DERRIDA, J. (1989), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- GRAMUGLIO, M.T. (2010), “El lugar de Saer”, en Premat, Julio (ed.), *Glosa-El entenado. Edición Crítica*, Córdoba: Alción, 840-861.
- KRAMER, N. M. (2009), *Writing from the Riverbank: Juan José Saer and the nouveau roman*, Dissertation for the degree Doctor of Philosophy in Comparative Literature, California: ProQuest LLC.
- PREMAT, J. (ed.) (2010), *Glosa-El entenado. Edición Crítica*, Córdoba, Alción.

- RAVIOLO MASCARÓ, M. (1992), "La zona fundante. Una elección estético-ideológica en Juan José Saer", en VV.AA. *Crítica Literaria*, Córdoba: Editorial de la Municipalidad de Córdoba.
- RICARDOU, J. y VAN ROSSUM GUYON, F. (dir.) (1972a), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux*, Paris, Hermann.
- RICARDOU, J. y VAN ROSSUM GUYON, F. (dir.) (1972b), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. II. Pratiques*, Paris, Hermann.
- ROBBE-GRILLET, A. (1986), *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.
- SAER, J. J. (1997), *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, J. J. (1999), *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, J. J. (2000), *El limonero real*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, J. J. (2000), *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, J. J. (2001), "Sombras sobre vidrio esmerilado" y "La mayor", en *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, J. J. (2002), *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, J. J. (2006), *El entenado*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SAER, J. J. (2006), *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- SARLO, B. (2007), "Juan José Saer", *Escritos sobre Literatura Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SARRAUTE, N. (1956), *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- SARRAUTE, N. (1968), *Tropismos*, Trad. Juan José Saer, Buenos Aires, Galerna.
- SOLOTOREVSKY, M. (1991), "La mayor de Juan José Saer y el efecto modalizador del *nouveau roman*", en *Neophilologus*, vol. 75, n° 3, Boston/Londres, 339-407.
- STERN, M. (1984), "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa", *Hispanamérica*, año XIII, n° 37, Maryland, 15-30.