

POLÍTICAS ESTÉTICAS:  
EL CASO SAER Y LA PERSISTENCIA DE LA AUTONOMÍA

POR

FLORENCIA ABBATE  
UBA-CONICET

*El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja apartar de su destino natural por el poder de las palabras.*

*Esa literalidad es al mismo tiempo la condición y el efecto de los enunciados propiamente literarios. Pero los enunciados se apoderan de los cuerpos y los apartan de su destino.*

J. Rancière

1. AUTONOMÍA Y POSAUTONOMÍA

Ludmer ha acuñado el concepto “literaturas postautónomas” para hacer referencia a un conjunto de textos contemporáneos que tendrían la particularidad de que “se presentan como literatura” pero “no admiten lecturas literarias”, no importaría si son buenos o malos “en tanto literatura” y tampoco “si son realidad o ficción” (Ludmer). Según Ludmer, este tipo de obras deben ser pensadas en el marco de la era del fin de la autonomía del arte”, de la cual serían una suerte de reflejo —o producto— en el sentido de que “no se las puede leer con criterios o con categorías literarias (específicas de la literatura) como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido” (Ludmer). Estas “escrituras o literaturas” que llama “postautónomas” serían constituyentes del presente y a su modo dramatizarían “el proceso del cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la Modernidad. El fin de una era en que la literatura tuvo ‘una lógica interna’ y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida ‘por sus propias leyes’” (Ludmer). Ludmer señala también que existen, sin embargo, obras que se resisten a dicha condición se resisten a la pérdida del valor puramente literario y a la pérdida de poder literario acentuando las marcas de pertenencia a la literatura y “los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma” (Ludmer). En esa última constelación quisiera pensar entonces la obra de Juan José Saer, un autor que se inscribiría en el horizonte de esa resistencia.

Se trata de una obra que pide, enfáticamente, ser leída en términos literarios, es decir, justamente como resultado de una praxis con “el poder de definirse y ser regida por sus propias leyes” (Ludmer). Además de la “autorreferencialidad” que Ludmer menciona, la “marca” de especificidad del formalismo saeriano remite a lo que la crítica solía llamar “literaturidad”, cuyos rasgos fundamentales, según Jonathan Culler, serían tres: “1] los procedimientos del *foregrounding* (puesta de manifiesto) del propio lenguaje; 2] la dependencia del texto respecto de las convenciones y sus vínculos con otros textos de la tradición literaria, y 3] la perspectiva de integración composicional de los elementos y los materiales utilizados en un texto” (39). La defensa de la autonomía ha sido sin dudas un pilar en la poética de Saer; y no sólo salta a la luz como rasgo esencial de sus textos de ficción, sino que también se desprende como noción crucial de la poética –y asimismo de la figura de escritor– que ha dejado esbozadas en sus ensayos, con una insistencia casi programática. Lo que quisiera destacar es que en sus textos la defensa de la autonomía estética asume un valor eminentemente *político*. En sus ensayos remarca y reivindica esa función política que el concepto ha tenido a lo largo de su tradición en la historia del arte:

Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, éste es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse. Esta posición, que puede parecer estetizante o individualista, es por el contrario eminentemente *política*. En nuestra época de reducción ideológica, de planificación represiva, la experiencia estética, que es una de nuestras últimas libertades, es constantemente amenazada. La función principal del artista es entonces la de salvaguardar su especificidad. (Saer, “Entrevista realizada por Gerard de Cortanze” 292)

Si algo ha tenido el concepto de autonomía es, precisamente, un valor político específico del arte, de modo que cualquier literatura que se piense a sí misma como “posautónoma” representaría una posición que acepta activamente la supuesta pérdida actual del poder crítico, emancipador y hasta subversivo que la literatura moderna se asignó como política propia, específica.

## 2. LA POETICIDAD Y SU CARÁCTER POLÍTICO

Las bases de la poética de Saer remiten a los orígenes de la tradición estética, con la definición del concepto de “forma” que la literatura heredó de los filósofos del Romanticismo alemán. Los románticos de Jena no concibieron la forma a la manera de la Ilustración, ni como una regla de “belleza” del arte ni como algo que tuviera que apuntar a producir un efecto placentero o edificante en el receptor. Para los románticos, la forma es la “expresión objetiva de la reflexión propia de la obra, que constituye su

esencia” (Benjamin 111). Dado que es la propia “potencia formativa” de la reflexión la que define la forma de la obra—y en tanto ésta no constituye un medio para la exposición de un contenido— el arte no requiere ninguna justificación por fuera de sí mismo.

Resulta evidente que la poética de Saer se inscribe en esta tradición que responde a la pregunta que se había hecho Hegel acerca de la “especificidad” del arte literario remitiéndose al criterio puramente formal. Un criterio que además de remontarse al Romanticismo de Jena, tuvo luego entre sus grandes representantes a Baudelaire, Mallarmé y Valéry, y que fue asumido más tarde por el formalismo ruso, que supo sintetizarlo en la noción de “lenguaje poético”, que sería distinto del lenguaje prosaico u ordinario por características vinculadas al uso de la lengua, ya no tratada como un medio de comunicación transparente, sino como un material sensible, autónomo y no intercambiable. La siguiente síntesis teórica sería el concepto de “función poética”, definida por Jakobson como la insistencia de un texto en su forma verbal y en cierto modo intransitiva. En tal sentido, uno de los aspectos distintivos de la obra de Saer en el campo de novela argentina es que el tratamiento que les da a los materiales histórico-políticos está subordinado a la procesualidad del trabajo formal, a la construcción y el despliegue de esas formas que son siempre el principal horizonte de su tarea creativa.

Ese criterio ha sido caracterizado por Genette como el origen de lo que él denomina “poéticas *poeticistas*”. Esta tradición tiene el problema de que no puede dar cuenta de numerosos textos que también podrían considerarse (o ser considerados) “literarios”, pero no se propone resolver el problema; más bien, a todo aquello que no puede anexar a esa definición lo arroja “al amorfo limbo de una prosa vulgar, sin imposiciones formales” (Genette 8). Las poéticas *poeticistas* son poéticas “cerradas”: para ellas, no pertenecen a la literatura sino aquellos textos marcados por el sello de la poeticidad.

Casi todas las novelas de Saer transcurren en contextos reconocibles y emblemáticos de la historia argentina: la llegada de los conquistadores españoles al Río de La Plata en *El entenado* (1983), la Revolución de Mayo y las guerras de Independencia en *Las nubes* (1997), la inmigración europea y la instalación de las primeras colonias agrícolas en la región pampeana en *La ocasión* (1987), los años de proscripción del peronismo en *Responso* (1964) y *Cicatrices* (1969), la última dictadura militar en *Nadie nada nunca* (1980), *Glosa* (1986) y *Lo imborrable* (1992). Sin embargo, esos momentos históricos, mirados a través de los prismas de los narradores saerianos, adquieren imágenes singulares, diferentes a aquellas con las que estamos acostumbrados a evocarlos.

Ello debe vincularse con la impronta marcadamente formalista de su proyecto narrativo, que se implica con un modo de trabajo que redundaba en una manera específica de elaborar los materiales. De ahí que la idea de autonomía defina no sólo una “posición” estética sino al mismo tiempo un tipo de búsqueda creativa. Una búsqueda en la cual el sentido debe emerger del juego reflexivo de una experiencia estética que, antes que nada, se entrega a su propio proceso, a la procesualidad del acto creativo. Y donde lo

político no es propiamente una manifestación de la puesta en marcha de lo ideológico a través del arte sino, por el contrario, una condición inherente al arte mismo en su experimentación. Señala Rancière:

La poeticidad es esa propiedad a través de la cual un objeto cualquiera puede desdoblarse, ser tomado no sólo como un conjunto de propiedades sino también como la manifestación de su esencia; no sólo como el efecto de ciertas causas sino como la metáfora o metonimia de la potencia que lo ha producido. Ese paso de un régimen de encadenamiento causal a un régimen de expresividad puede resumirse en la frase aparentemente anodina de Novalis: “El hijo es un amor hecho visible”, que puede generalizarse así: el efecto de una causa es el signo que vuelve visible la potencia de la causa. El paso de una poética causal de la “historia” a una poética expresiva del lenguaje está enteramente contenido en ese desplazamiento. (*La palabra muda* 55)

Si alguien se preguntara, por ejemplo, si *Cicatrices* está escrita desde una perspectiva peronista o antiperonista, seguramente descubriría que la pregunta no tiene sentido, que el texto se “libera” de esas categorías. Esa resistencia que ofrecen las novelas de Saer a ser asimiladas o interpretadas a partir de categorías provenientes de otros campos (esa suerte de hermetismo estético refractario al sentido común así como a otros saberes) parece vinculada a la firmeza con que su obra se abraza al valor político de la autonomía como sustento de aquello que pueden aportar las creaciones literarias.

### 3. LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO

Las novelas de Saer parecen expresar constantemente una tensión entre el tiempo subjetivo y el tiempo histórico. A menudo, en la estructura de sus novelas aparece aludido el transcurrir del tiempo cronológico (por ejemplo, en *Cicatrices* cada parte lleva como título los nombres de los meses en que transcurre); pero, en tensión con la estructura, la escritura en las novelas despliega una temporalidad radicalmente subjetiva, centrada en la descripción del presente fenomenológico y del trabajo de la memoria recordando al pasado, combinando distintas dimensiones temporales, psíquicas y perceptivas. Se trata de una escritura que insiste en procedimientos como la pausa reflexiva, la repetición y las anacronías temporales, con un estilo que se caracteriza por el amplio período durativo de las frases, su ritmo y su musicalidad. Ese tiempo subjetivo tiene poco que ver con el carácter homogéneo y lineal del tiempo histórico, con el cual parecería no poder convivir sino en tensión. Mientras que esas estructuras, que corresponden al tiempo cronológico, indican una duración corta (por ejemplo, *Nadie Nada Nunca* dura sólo tres días, y *Glosa* apenas cincuenta minutos), el discurso narrativo, que corresponde al tiempo subjetivo, se alarga, se ramifica, se expande, y por eso la narración de cincuenta minutos puede llevar 300 páginas. González y Azzollini clasifican las dos principales

distorsiones temporales como “dilataciones” y “contracciones”. En las primeras, el tiempo subjetivo se dilata sobre el tiempo cronológico, y la estimación del tiempo parece transcurrir más lentamente. Esta es la distorsión que predomina en las novelas de Saer, combinada con una contracción temporal en la estructura, ya que suele valerse de “estructuras de tiempo reducido”, como las ha denominado Darío Villanueva en su estudio sobre el Modernismo anglosajón.

Esa tensión entre tiempo subjetivo y tiempo histórico, encarnada de algún modo en la tensión entre estructura y escritura, también puede leerse políticamente. El sometimiento de la naturaleza bajo el capitalismo, como entendieron Adorno y Horkheimer, sería exitoso tan sólo en la medida en que al mismo tiempo se conquistara la naturaleza interna. El despliegue de las fuerzas de producción de la era moderna dependía de la victoria del tiempo histórico como colonizador de la subjetividad. Así, la consolidación del modo de producción capitalista habría estado acompañado por la producción de una temporalidad uniforme y continua. La figura del reloj, como invención moderna, reflejaría el movimiento de esa temporalidad como una suerte de tiempo-máquina, y en las visiones más críticas, como una máquina que se alimenta del jugo de la vida por la vía de la transformación de la multiplicidad de la actividad humana en cantidades despojadas de toda cualidad.

Por otro lado, se podría pensar que la escritura en las novelas de Saer recupera algo de un impulso propio de la poesía. En un ensayo “Sobre la poesía”, sostiene que “la conducta poética quiere replantear el lugar de la naturaleza en el interior de la historia” (229). La poesía implicaría una conducta que tiende a borrar la historicidad del lenguaje para revelar que la naturaleza está todavía en la historia y la sustenta (230): “La historia no coexiste con la naturaleza: la suplanta de un modo abusivo. La poesía, al regresar continuamente a la naturaleza, distinguiéndose por su ahistoricidad peculiar, no quiere negar la historia, sino confirmar la realidad de esa suplantación y verificar sus fundamentos” (229). No me interesa reflexionar aquí sobre el valor teórico que pudieran o no tener estas creencias de Saer, sino leer la productividad de las mismas en relación con sus novelas. Una figuración del tiempo que aparece insistentemente en ellas remite a la imagen de un “tiempo cosmológico”, asociado a lo cíclico y a la naturaleza, como puede observarse en *El entenado*, *El limonero real* (1974), *Las nubes* y *Nadie nada nunca*, entre otras. La presencia de este tiempo cosmológico parecería recordar que el tiempo histórico no es una evidencia objetiva o un dato que se desprende de legalidades físicas inexorables, como el paso de las estaciones, sino que pertenece al orden de las construcciones históricas, en las cuales las sucesivas transformaciones de la pregunta instituyente están ellas mismas informadas por unas estrategias –conscientes o no– de dominio y de producción de hegemonía, que deben operar sobre la configuración heterónoma de la experiencia de los sujetos.

El concepto de Historia, como “colectivo singular en el que se reúne el conjunto de las historias particulares”, señala una experiencia propiamente moderna: “la conquista

de la mayor separación posible entre la Historia una y la multiplicidad ilimitada de las memorias individuales” (Ricoeur 392). En el siglo XVIII, lo que se declara moderno por excelencia es el carácter omnitemporal de la Historia. La historia articula y despliega su propia representación y su propio discurso (la historiografía) y en ese contexto se reviste de una significación antropológica nueva, ahora se trata de la historia de toda la humanidad: historia universal, hegeliana. Y el carácter lineal del tiempo histórico se impone definitivamente con la noción de “progreso”. En *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Ricoeur señala que la consolidación de las nociones de Historia y tiempo histórico habría implicado una doble exclusión: la de la experiencia viva de la memoria personal, individual; y la de las antiguas especulaciones multimilenarias sobre el orden del tiempo, que eran cronosofías fundadas en la idea de circularidad que se desprende de la naturaleza (208). Esas dos dimensiones (la experiencia viva de la memoria y las antiguas concepciones ligadas al cosmos) serían las que Saer de alguna manera prioriza en sus novelas.

Frente a aquella embestida “pos” que se lanza contra la literatura como si ésta fuera una de las mistificaciones del dispositivo cultural de la dominación, las novelas de Saer resultan, por el contrario, una sólida muestra de la productividad del concepto de autonomía como regente de una indagación que busca abandonar patrones cristalizados de sentido y abrir nuevos espacios de experiencia. Al mismo tiempo, develan que nunca ha existido conflicto entre la “pureza” del arte y su politización. Antes bien, en función de su pureza la materialidad del arte se propondría como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad. “Autónomo” no significa un arte desligado de lo social, sino uno que proclama su autonomía expresiva para evaluar el reparto de lo sensible, o dicho de otra manera: la autonomía de una forma de experiencia sensible. Siguiendo a Jacques Rancière, podría pensarse que el arte es político pero no porque expresa una identidad ya establecida desde la esfera de la política, sino en realidad porque suspende esas significaciones para abrir otros interrogantes; es político porque intenta proponer una nueva distribución de los elementos que conforman el mundo sensible:

Lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo y de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que él transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera en la cual representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que él toma en relación a esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio [...] Lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política. (Ranciere, *Políticas estéticas* 13)

## 4. REGÍMENES DE IDENTIFICACIÓN DE LA LITERATURA

El “credo en la forma” que retoma Saer supone la postulación de una contradicción irreconciliable entre el trabajo artístico y las condiciones sociales de producción dominantes. Desde su origen, la literatura moderna se definió como un trabajo artesanal, que no le tolera el “cálculo planificado” de la producción industrial. Decía Valéry: “A veces se me ocurre que el trabajo del artista es un trabajo de naturaleza *arcaica*” (Adorno). Como es sabido, la permanencia en el nivel de producción artesanal en el seno de una sociedad dominada cada vez más por la lógica de la industria fue, históricamente, una condición efectiva para que el arte fuera concebido una práctica digna de considerarse como una esfera autónoma.

A la luz de esa tradición se advierte que Saer no sólo reivindica la autonomía como política estética que, entre otros efectos, provocó una libertad radical en las distintas ramas de la actividad creativa —y fue el pilar en el cual se basarían las innovaciones—, sino también porque se trata de un valor que contribuyó a la instauración de un *ethos* específico de la literatura: un *ethos* de independencia ante las demandas del mercado. Pese a ser un autor de narrativa, Saer siempre señaló a la poesía como el género que encarna el “núcleo duro” de la literatura. “Núcleo duro”, por un lado, por razones formales, lingüísticas, que hacen de ella un género ligado al predominio radical de la función poética del lenguaje; pero no sólo por razones intrínsecas, también por sus circuitos de difusión y circulación, alternativos al *establishment*. “La poesía moderna se ha liberado”, afirma Saer, “sacrificando a casi todos sus lectores (según los que juzgan la pertinencia de un texto por la superioridad numérica de sus compradores) a esa servidumbre ideológica” (*Narración-objeto* 61). La servidumbre a la cual se refiere en ese ensayo es la servidumbre al mercado. Para Saer, la persistencia de la poesía sería de algún modo una prueba de que hay algo que resiste como estatuto estético no mercantilizable.

En la misma línea puede interpretarse que haya reivindicado como su ejemplo y maestro al poeta entrerriano Juan L. Ortiz, declarándose así admirador de un tipo particular de figura de escritor, “marginal” en términos del mercado. En el ensayo dedicado a su maestro, se destaca la palabra “autonomía”:

La autonomía de Juan no ha sido únicamente un hecho artístico, sino también un estilo de vida, una preparación interna al trabajo poético, una moral. Retrospectivamente también es posible percibir una estrategia cultural en su independencia que no solo lo mantenía aislado de los grupos políticos y de los círculos literarios, de los pasillos aterciopelados de la cultura oficial, sino también del circuito comercial de la literatura [...]. (Saer, “Juan” 83)

Como señala Rancière, no existiría arte sino existiese la definición de un determinado *régimen de identificación del arte*:

No hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. (*Políticas estéticas* 18)

Por ello, nociones como “posautonomía” no designan ninguna época objetivamente diferente, sino que son en todo caso un cuestionamiento (endeble, por cierto) al régimen *estético* de identificación del arte. La perspectiva de Rancière permite develar lo débil que es el cronologismo que sustenta la noción de “posautonomía”.<sup>1</sup> Rancière introduce la conciencia de que la noción de Modernidad no ha sido demasiado clarificadora para pensar ni las formas nuevas del arte del siglo pasado ni las relaciones de la estética con lo político. El concepto de “modernidad estética” tendería a encubrir la singularidad de un régimen particular de las artes: un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de conceptualización de unos y otros (*El reparto de lo sensible*). La Modernidad en sus distintas versiones sería, desde esta perspectiva, un nombre que empaña la especificidad del régimen estético de las artes, y el sentido mismo de la especificidad de los regímenes del arte.<sup>2</sup> Así, dar por cierto que ya estamos en la “era de la posautonomía” podría interferir en la comprensión de la relación entre el régimen estético de las artes y las actuales transformaciones de la literatura y de sus vínculos con otras experiencias de la vida colectiva. Criticar el paradigma modernista simple no significa tener que propiciar una disolución de sus valores frente al supuesto triunfo del mercado. La posición en favor de la autonomía no es un discurso que pueda considerarse “del siglo pasado”, sino un siempre renovado y cambiante pacto con cierto régimen de identificación. La propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la adopción de una cierta forma de aprehensión sensible. A la luz de la propuesta de Rancière, lo que podríamos llamar “ideología estética” se caracteriza porque define las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación.

<sup>1</sup> Un artículo de M. Dalmaroni sobre el libro de Ludmer alude al cronologismo cuando afirma “la tesis de las ‘literaturas posautónomas’ de Ludmer es una mezcla de apetito por la novedad, generalizaciones conjeturales (con poca ‘base real’) y cronologismo” (Dalmaroni sp).

<sup>2</sup> Según Rancière, “modernidad” y “vanguardia” tienden a confundir porque mezclan dos cosas distintas: “una es la historicidad propia de un régimen de las artes en general; la otra es la de las decisiones de ruptura o de anticipación que se producen en el interior de dicho régimen” (*El reparto de lo sensible* 20). Por otra parte, señala que “la temporalidad propia del régimen estético de las artes es la de una copresencia de temporalidades heterogéneas” (*El reparto de lo sensible* 29).



## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. "El artista como lugarteniente". *Crítica Cultural y Sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1988.
- Culler, Jonathan. "La literaturidad". *Teoría literaria*. M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema y E. Kushner, eds. México: Siglo XXI, 1993. 36-50.
- Dalmaroni, Miguel. "A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)". *Bazar Americano*. oct/nov (2010). <<http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=19&pdf=si>>.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. 1991. Barcelona: Lumen, 1993.
- Jakobson, Román. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas posautónomas". *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y Cultura* 17 (2007). <<http://revistazcultural.pacc.ufrij.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE, 2004.
- Saer, Juan José. "Juan". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- \_\_\_\_\_. "La selva espesa de lo real". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista realizada por Gerard de Cortanze". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la poesía". *El concepto de ficción. El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Antrophos, 1994.

