

La posición estética en los ensayos tempranos

Florencia Abbate
CONICET - Argentina
florencia.abbate@gmail.com

Resumen

Este artículo explora algunos aspectos de la poética que Juan José Saer bosqueja en una serie de ensayos, poniendo el énfasis en aquello que remite a la noción de autonomía artística. Se recorren sus críticas al concepto de modernidad estética, al valor de cualquier vanguardismo legitimado por el mercado y asimismo a las posiciones formalistas que desvinculan a la literatura de la idea de representación. También se indaga en su recuperación, por un lado, de la inflexión adorniana del concepto de autonomía del arte, y por otro, de creencias que se remontan a postulados del romanticismo alemán que se encuentran en los orígenes de la tradición estética.

Palabras clave

autonomía artística; modernidad estética; vanguardia; romantiismo; formalismo

Abstract

This article explores some aspects of Juan Jose Saer Poetics, as he outlined them in a series of essays. It focuses on the notion of artistic autonomy and goes over Saer's criticism of concepts such as aesthetic modernity, avant-garde as legitimated by the market, and also some formalist positions that disengaged Literature from Representation. Additionally it revises the ways Saer retrieves, on one hand, Adorno's turning of the concept of autonomy of art, and on the other hand, some notions that go back to the principles of German Romanticism, and which can be found in the origins of the aesthetic tradition.

Keywords

Artistic Autonomy; Aesthetic Modernity; Avant-garde; Romanticism; Formalism

1

El objetivo de este artículo es puntualizar algunos aspectos de la poética que Juan José Saer formula en una serie de ensayos publicados entre fines de los años 60 y principios de los 70, poniendo especial atención en aquello que remite a la noción de autonomía artística.

En dos de ellos, “La literatura y los nuevos lenguajes” (1969) y “Narrathon” (1973), Saer parece problematizar, sin explicitarlo, el concepto de “vanguardia”, distinguiendo entre su propia concepción de la renovación formal y, en otra vereda, la idea de lo “nuevo” según él la percibía en la “nueva narrativa” de esos años, signada por el llamado “Boom” latinoamericano. Se podría considerar que ambos ensayos –pero especialmente el primero– polemizan en torno a la idea de “modernidad” estética.

“Muchos escritores modernos de Latinoamérica –y del mundo entero– cantan artefactos eléctricos con la misma destreza poética del industrial que los fabrica y en el mismo lenguaje del aviso publicitario que trata de venderlos” afirma en “La literatura y los nuevos lenguajes” (1997 [1969]: 203). Tres autores son objeto de sus críticas: Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa.

A Cabrera Infante le critica la iniciativa de aplicar al periodismo ciertos procedimientos formales innovadores: “El tedio gana rápidamente al lector, porque la voluntad de vanguardismo no puede imponer formas nuevas a materiales que no lo exigen” (213). A Puig le critica el desfasaje entre la elección de temas “modernos” y la sensibilidad que trasunta el tratamiento del material: “*La traición de Rita Hayworth* es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónica porque el tema de la modernidad está tratado desde afuera, con una sensibilidad costumbrista” (203). Pero es Vargas Llosa quien recibe sus más duras críticas, dirigidas a la novela *La ciudad y los perros*:

La alienación no está en la literatura que la refleja, sino en la que la escamotea, no está en la división vivida como división, sino en la división vivida como integridad. No está en Macedonio Fernández que teoriza, arduamente, la imposibilidad de narrar, sino en Vargas Llosa, que dedica trescientas páginas a describir la vida de un colegio militar, confundiendo la crítica liberal a un aspecto de la superestructura con una crítica de lo real. Es abriendo grietas en la falsa totalidad, la cual no pudiendo ser más que imaginaria no puede ser más que alienación e ideología, que la narración destruirá esa escarcha convencional que se pretenden hacer pasar por una realidad unívoca (Saer, 1997 [1973]: 157)

La perspectiva formalista que Saer adopta para insertarse en los debates de esa época parece llevar la impronta conceptual de Theodor Adorno. Saer toma partido por un tipo de vanguardia ligado al “hermetismo programático”, marcando distancia de aquellas novelas innovadoras capaces de lograr ser celebradas por el público de la cultura de masas, como *Rayuela*. Sostiene en “Narrathon”: “Hay razones para practicar un hermetismo programático: más y más la inautenticidad se vuelve, en nuestro mundo, totalitaria y opresiva. La falsa simplicidad de la alienación que es, en ciertos casos, empobrecimiento planificado y dirigido y, en otros, ersatz que tiende a escamotear, por la instalación de la vida en una esfera de falsedad, la angustia, exige un contraste de hermetismo y complejidad” (157). Estos ensayos de Saer pueden leerse como una impugnación a la creencia de que “el modelo” de vanguardia pudiesen ser las novelas más vendidas de la “nueva narrativa latinoamericana”, planteando una desconfianza

respecto del valor de cualquier vanguardismo que sea inmediatamente legitimado por el mercado y reclamando, adornianamente, un hermetismo y una complejidad que se resistan a la lógica del consumo.

Al mismo tiempo que busca diferenciarse de los éxitos de mercado, Saer también insiste en señalar que descrea de cualquier literatura que se ponga al servicio de causas sociales y políticas. Apartándose de aquellas posiciones que en esos años reivindicaban de algún modo la idea sartreana del compromiso -por ejemplo, el Cortázar de *El libro de Manuel-* vuelve a adoptar una perspectiva adorniana, sugiriendo que lo que es social acerca del arte no sería un aspecto político específico, sino su dinámica inmanente de oposición a la sociedad. Como es sabido, Adorno le dedica al postulado del compromiso una parte del último capítulo de *Teoría Estética*, donde afirma que éste nunca debe ser un instrumento de evaluación, porque así se regresaría al mismo control dominante contra el cual la praxis artística pretendería luchar. En tal sentido, el elogio de Saer a Macedonio Fernández no es nada casual, dado que la figura de Macedonio resulta emblemática de la ausencia de utilidad intrínseca al modelo de vanguardia que Saer defiende, paradigmática de aquella autonomía artística que reivindica la antigua noción de “desinterés estético”: un arte inútil, tanto en términos de las causas establecidas desde la esfera política, como en términos de rédito económico. De acuerdo a Adorno, toda obra de arte que sea estéticamente pura, es decir estructurada según sus leyes inmanentes, implicaría una crítica muda a la sociedad capitalista, basada en el principio de intercambio, ya que el libre espacio que generan el placer y el rigor en la experimentación artística resulta de la emancipación del arte respecto de sus contextos de uso.

Así, a fines de los años 60 y principios de los 70, Saer recupera la inflexión adorniana del concepto de “autonomía del arte”, haciendo valer su vieja eficacia como escudo ante la racionalidad instrumental de la izquierda y al mismo tiempo contra la industria cultural. La lectura de Adorno le permite sentar una posición formalista que sin embargo tiene un fuerte énfasis *político*: “La estructura de la novela ha de ser, a mi parecer, y para mí, en mi praxis, la estructura de esa posición incómoda de la conciencia en que la ha puesto, o la ha venido poniendo, la opresión” (148), afirma en “Narrathon”. Adorno plantea que la historia del arte moderno está imbricada con la historia de la racionalización y la dominación cuyo reverso -la historia del sufrimiento- reconoce y expresa la producción artística en tanto autorreflexión de la historia social sedimentada en los materiales.

De este modo, la autonomía del arte llevaría el estigma de la sociedad antagónica y contradictoria que la posibilita y la neutraliza al mismo tiempo. Si el arte intenta desembarazarse de la distancia frente a la vida social, renunciando a la complejidad técnica alcanzada gracias a su autonomía, perdería, con su adaptación a la conciencia dominante, la oportunidad de actuar críticamente en su medio. Asimismo, si negara su imbricación con las estructuras de dominación social, esto es, si el arte hipostatiza su separación como cualidad esencial del espíritu y no se reconoce como hecho social, serviría de sublimación, compensación o simplemente evasión de dichas estructuras y sus consecuencias. Por ello Adorno insiste en la conservación de la autonomía desenmascarada; dentro de sus propias estructuras, el arte debería sacar a la luz y representar sin concesiones las antinomias sociales que son culpables de su aislamiento, y profundizar si es preciso la grieta entre producción y consumo.

2

Dada su perspectiva formalista, no sorprende que en aquellos años Saer se haya interesado por el modelo de vanguardia que encarnaban los autores del Nouveau Roman. Cabe recordar que las reflexiones teórico-literarias de Nathalie Sarraute, Michel Butor y Alain Robbe-Grillet, entre otros, estaban todavía marcadas —al igual que la obra de Adorno— por la pérdida de referencias que sacudió a la cultura occidental después de la Segunda Guerra Mundial, así como por el pesimismo y el cuestionamiento del pensamiento europeo hacia todo lo que representaba la cultura burguesa (en el plano de la literatura, el objeto intensamente cuestionado fue por ello la novela). Por otra parte, la principal afinidad entre los autores del llamado Nouveau Roman —nucleados en torno al editor Jérôme Lindon y a la editorial Éditions de Minuit— era precisamente la defensa del formalismo en oposición a la exigencia sartreana del compromiso, el bastión de la autonomía artística. En palabras de Robbe-Grillet: “Crear que el novelista tiene algo que decir y que busca luego cómo decirlo es el más grave contrasentido. Pues precisamente ese *cómo*, esa manera de decir, es lo que constituye su proyecto de escritor” (Robbe-Grillet, 1964 [1961]: 158).

A principios de los años 70, Saer dedica dos ensayos, “Notas sobre el Nouveau Roman” (1972) y “La lingüística-ficción” (1972) a elogiar “los aportes” (teóricos y prácticos) de estos escritores franceses, pero sobre todo a discutir y a diferenciarse de uno de los posibles derroteros de esa concepción formalista, atacando nuevamente la noción de lo moderno. “Notas sobre el Nouveau Roman” comienza de este modo:

El primer supuesto sobre el que se basa la teoría del Nouveau Roman es el de modernidad. Este concepto es puramente subjetivo: la modernidad no se vive más que subjetivamente. Balzac se designaba a sí mismo moderno (...) En arte, las cosas no son ni modernas ni antiguas (Saer, 1997 [1972]: 177).

Oponiéndose con un notable énfasis a las reflexiones de Jean Ricardou, Saer defiende la noción de “representación”, pero siguiendo la tradición de la definición de “mimesis” según Aristóteles. Para Saer, todo lo escrito “representa”, siempre, por definición: “La representación es inherente al lenguaje (...) La música polisémica joyceana es esencialmente un acto de representación. Que no sea la representación balzaciana empobrecida por el uso, es otra cosa” (182).

En el mismo sentido, en “La lingüística-ficción” discute explícitamente con las teorías de la revista *Tel Quel*, desde donde autores como Ricardou, Phillippe Sollers, Jean-Louis Baudry (y en parte también Robbe-Grillet) comienzan a acoger nociones de Jacques Derrida, en un avance posestructuralista en el cual el “yo”, la representación, la historia y toda la batería conceptual humanista se van diluyendo (Sollers et al, 1968). Saer se muestra reticente a aceptar la clausura del lenguaje sobre sí mismo, y vuelve a reivindicar la noción de representación:

Negarse a representar es negarse a admitir que se ha de trabajar con el lenguaje y con ninguna otra cosa (...) Mundo y lenguaje son una y la misma cosa, no por mutua sustitución, según la absurda polémica de realismo y nominalismo, sino por empastamiento. El lenguaje es parte del mundo y el mundo es parte del lenguaje, dentro y fuera de ambos, ambos y al mismo tiempo (Saer, 1997 [1972]: 187).

El blanco de “La lingüística-ficción” serían aquellos escritores que, influenciados por

las teorías lingüísticas que definen el lenguaje como un sistema cerrado, auto-referencial, convertían a esas ideas en boga en una suerte de Super Yo de la praxis narrativa, haciendo que esos presupuestos “teóricos” se transformen “groseramente”, según Saer, “en contenidos” de las obras. Por esos años, Sartre decía: “Robbe-Grillet, el estructuralismo, la lingüística, Lacan, *Tel Quel*, son movilizados uno tras otro para demostrar la imposibilidad de una reflexión histórica. Para mí, la literatura tiene una función de realismo. Y, además, una función crítica” (Sazbón, 2004). Saer, sin ser satreano, diría tal vez, adornianamente, que el arte pierde su esteticidad si se lo separa del mundo: “El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo” (Adorno, 2004 [1973]: 16).

Afirmaba Saer en “Narrathon”: “A la opinión, vulgarizada en la actualidad, de que la novela es lenguaje, el narrador ha de oponer, me parece, una búsqueda de lo concreto, que ejemplifique a su modo, o ponga en tela de juicio, esa generalidad” (Saer, 1997 [1973]: 154). Resulta interesante pensar esa afirmación en relación con las dos novelas -*Cicatrices* (1969) y *El limonero real* (1974)- que publica durante los años en que publica también los ensayos que estoy comentado; en ellas se advierte la exploración de una serie de procedimientos formales que abreva del objetivismo de Robbe-Grillet (entre ellos se pueden destacar: la predominancia del régimen descriptivo y el tiempo presente, la alteración de la función de la descripción –mediante la expansión del detalle- en la economía narrativa, los cortes y las repeticiones, la condensación simbólica). No obstante, las minuciosas descripciones que presentan las novelas de Robbe-Grillet no suponen el afán de dar cuenta de un objeto exterior, sino de un objeto que sólo existe en la conciencia de sus narradores. En *Por una nueva novela*, el escritor francés afirma que sus narradores no son sujetos que describen lo que ven, sino que “inventa las cosas a su alrededor, y ven esas cosas que inventan” (Robbe-Grillet, 1965 [1964]: 182-183).

Ello marca una diferencia fundamental con la poética de Saer en cuanto al estatuto que el referente asume en los relatos. Si comparamos *La celosía* con *Cicatrices* (donde se alude a la primera de modo intertextual) veremos que en la primera el estatuto interno de los hechos es indecible, no se podría afirmar que han tenido efectivamente lugar, mientras que en la segunda para el lector no caben dudas de que se ha cometido un asesinato seguido de un suicidio. Todo lo que ocurre en *La celosía*, en cambio, podría haber sido una fantasía del narrador. Robbe-Grillet afirma: “En mis textos el fenómeno importante es siempre la falta de materia en el corazón mismo de la realidad” (Labarthe y Rivette, 1961: 15). Una afirmación que contrasta con la poética de Saer, quien hablaba de “una búsqueda de lo concreto” y que en su ensayo “La canción material” sostiene:

Lo real es la forma que ha asumido al transformarse la organización significativa de lo material, el modo de volverlo real, de formular, más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser, de cómo el narrador piensa que podría ser, esa cristalización de lo material en el acaecer a la que llamamos, genéricamente, lo real (Saer, 1997 [1973]: 174).

Podemos concluir, entonces, que la poética saeriana de la novela tiene como premisa una aguda preocupación por los materiales: “es únicamente la narración, a través su forma, la que puede darle, a ese magma neutro, un sentido” (175).

Como puede observarse, las creencias estéticas de Saer, que fueron consignadas en sus primeros ensayos, como reflexiones hechas en el momento o intentos de sistematización y discusión de sus lecturas, de modo caótico, intuitivo -y aleatorio, porque muchos de esos ensayos son artículos que le fueron encargados- presentan no obstante una coherencia; esas creencias que conforman una rudimentaria “poética” aparecen formuladas y presentadas de manera insistente en la producción de estos años que he elegido comentar, pero luego no son contradichas sino más bien confirmadas una y otra vez, en textos sobre diversos autores y temas, a lo largo de sus ensayos y reflexiones posteriores, y de algún modo reconfirmadas, también, en todas las reflexiones metaliterarias incorporadas en su obra de ficción.

La posición de Saer parece haber sido de alguna manera irreductible a cualquiera de los polos de las dicotomías que signaron los debates del campo literario en los diferentes contextos en los que sus ensayos intervenían. Y aunque gran parte de la crítica de los años 80 haya tendido a esbozar una imagen de Saer como autor cuyos textos parecerían evidenciar la lógica especular del lenguaje y su carácter de sistema cerrado sobre sí mismo, en retrospectiva, lo que puede observarse sin dificultad desde el contexto actual son más bien los modos en que buscó desmarcarse de ese estereotipo.

Sostenía Saer en 1982:

La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, formas que la atestigüen y la representen (1997 [1982]: 125).

Se podría pensar que uno de sus modos de desmarcarse de los diferentes estereotipos epocales fue apelar a lo antiguo, a lo más clásico de la tradición estética; fue saber volverse, a su manera, arcaizante (después de todo, como planteaba Valery, por ser artesanal, el trabajo del artista es un trabajo “de naturaleza arcaica”) y tal vez por eso siempre haya rechazado el entusiasmo de lo “moderno” y la noción demasiado inespecífica de “modernidad”, definiéndola como una categoría imprecisa, usada casi como una moda. Más recientemente, Ranciere ha introducido 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. La “modernidad” en sus distintas versiones sería, desde esta perspectiva, un nombre que empaña la especificidad del *régimen estético de las artes*, cuyo origen Ranciere ubica en Schiller y sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Ranciere, 2005 y 2014).

Las bases de la poética de Saer remiten a los orígenes románticos de la tradición estética, con la definición del concepto de “forma” que la literatura heredó del romanticismo de Jena, cuyos autores *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, sino como “expresión objetiva de la reflexión propia de la obra, que constituye su esencia” (Benjamin, 1995 [1917]: 111). Dado que sería 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 de ninguna justificación fuera de sí mismo.

Siguiendo estas derivas de la “autonomía estética”, cuando los ensayos de Saer plantean

que la narración debe estar “estructurada con la autonomía opaca de un objeto y no con la transparencia conceptual de un discurso” (Saer, 1999: 22), remiten también a una concepción de la obra de arte que se remonta a la tradición romántica del símbolo. De acuerdo a los primeros románticos, el lenguaje poético sería tanto más simbólico cuanto más perdiese su carácter comunicativo y se aproximara a la autonomía de las estructuras musicales, una creencia que ya está presente en la *Filosofía del Arte* de Schelling. El símbolo es equiparado a la representación sensible de aquello de lo que no tenemos concepto, y por lo tanto el trabajo para significarlo resulta inagotable. Cabe recordar que Adorno, en la misma línea, quiso conservar hasta el final un lugar para la inefabilidad de la obra de arte en su teoría: la negatividad de la obra reposaría en su carácter enigmático, en esa resistencia a dejarse reducir a concepto, en su condición de indescifrable enigma.

Esta perspectiva formalista, en Saer se implica con un modo de trabajo que redundaría en una manera específica de indagar y representar lo histórico, lo social, lo político, es decir: con un tratamiento específicamente estético de los materiales. Por eso, en su poética la noción de autonomía define 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 específica que, antes que nada, se entrega a su propio proceso, a las leyes de la procesualidad del acto creativo. Y donde lo político nunca sería 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.

Si el lector se preguntara si *Cicatrices* está escrita desde una perspectiva peronista o antiperonista, seguramente descubriría que la pregunta no tiene sentido. Esa resistencia que plantean sus novelas a ser asimiladas o interpretadas a partir de categorías provenientes de otros campos (ese hermetismo refractario a los sentidos comunes, como todo símbolo) parece vinculado a la firmeza con que su obra se abraza al valor político de la autonomía como sustento de aquello que puede aportar, específicamente, la literatura.

La cultura, como sistema de valores, tiende a exigir de la literatura una representatividad que sería totalmente paralizante si fuese seguida al pie de la letra ya que, por principio, a partir tal vez del romanticismo, la literatura es una forma de rebelión contra esos valores (Saer, 1997 [1982]: 113).

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. 2004 [1969] (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Madrid: Gredos.
- BENJAMIN, Walter. 1995 [1917]. *El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán*. Barcelona: Península.
- LABARTHE, André y Jacques RIVETTE. 1961. “Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet”. *Cahiers du Cinema*, 123, 1-21.
- RANCIERE Jacques. 2005. *Políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo - Universidad Autónoma de Barcelona.
- , 2014. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1965 [1964]. *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral.
- SAER, Juan José. 1969. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral.
- , 1997. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- , 1974. *El limonero real*. Buenos Aires: Ceal.
- , 2006. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SAZBÓN, José. 2004. “Sartre en la historia intelectual”
<http://foroiberideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/73.pdf>.
- SHELLING, Friedrich. 1999. *Filosofía del Arte*. Madrid: Tecnos.
- SOLLERS, Phillippe ed. 1968. *Théorie d'ensemble*. Paris: Seuil (Collection Tel Quel).

Florencia Abbate

Escritora, poeta e Investigadora de CONICET. Dirige la línea de investigación “Políticas Estéticas”, en el marco del Programa de Estudios Sur Global de la Universidad Nacional de San Martín. Fue becaria de Investigación del DAAD (Alemania) y del Proyecto Entre-sures, orientado al intercambio entre escritores latinoamericanos, Fundación Ford (México) y Fundación Prince Claus (Países Bajos). Realizó actividades en México, Perú, Colombia, Bolivia y El Salvador. Residió en Canadá con una Beca para escritores en el Banff Centre for the Arts, Fundación Antorchas; y en Estados Unidos trabajando como Visiting Professor en Dartmouth College. Su último libro es: *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer* (EDUVIM, 2014). El Salvador. Residió en Canadá con una Beca para escritores en el Banff Centre for the Arts, Fundación Antorchas; y en Estados Unidos trabajando como Visiting Professor en Dartmouth College. Su último libro es: *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer* (EDUVIM, 2014).