



**HAL**  
open science

## Melancolía de lo sagrado en la obra de Juan José Saer

Pénélope Laurent

► **To cite this version:**

Pénélope Laurent. Melancolía de lo sagrado en la obra de Juan José Saer. *Revista Iberoamericana*, 2018, Configuraciones de lo sagrado en la literatura contemporánea del Cono Sur, LXXXIV (263), pp.439-454. 10.5195/reviberoamer.2018.7609 . hal-03861896

**HAL Id: hal-03861896**

**<https://hal.science/hal-03861896>**

Submitted on 20 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## MELANCOLÍA DE LO SAGRADO EN LA OBRA DE JUAN JOSÉ SAER

POR

PÉNÉLOPE LAURENT

*Université Paris - Sorbonne (Paris IV), CRIMIC*

### INTRODUCCIÓN

La obra del escritor argentino Juan José Saer (1937-2005) se configura en lo que el autor denominó como *la Zona*, un espacio de representación de su propio lugar de origen, pero también, una figuración temática de su praxis poética y de su proyecto estético: de la zona han desaparecido los dioses. La obra se expande como un móvil cuyas piezas son los textos, fragmentos arrancados a un Todo—o a distintos Todos—, en la melancolía del desencanto. Así, lo sagrado es una temática constante en la obra saeriana, pero siempre aparece desvinculada de lo divino. La tematización de la desacralización creciente se puede apreciar a lo largo de la obra, pero evoluciona en función del tiempo diegético: los textos en los cuales la historia principal o secundaria se ubica en un pasado remoto problematizan abundantemente la cuestión de lo sagrado y lo critican con una distancia humorística o sarcástica; mientras que los textos cuya historia es la de la generación de Tomatis (y la siguiente) parecen asumir más frontalmente la desaparición de lo divino —así como la desacralización del Autor— y la diseminación de lo sagrado por ámbitos seculares. Quedarían huellas de lo sagrado en el mundo profano de la Zona, huellas siempre ligadas a lo que se da como un relato. Y a los ritos, organizados, colectivos, se añade lo que podría considerarse revelaciones epifánicas, espontáneas, individuales y poéticas. Son experiencias de sentimientos ambivalentes, que se acercan a lo *numinoso*, al oscilar entre exaltación y terror, armonía y angustia.

“¿La muerte de los Dioses instituidos conlleva la desaparición de la experiencia instituyente de lo sagrado a la búsqueda de nuevas formas en las que encarnarse?” (209), se pregunta Roger Bastide. Sin pretender contestar tal pregunta y utilizando como base teórica aportes tan variados como los de la teoría de la lectura (Wolfgang Iser, Milagros Ezquerro, Pierre Bayard), el psicoanálisis (Sigmund Freud), la antropología y la historia de las religiones (Rudolf Otto, Mircea Eliade, Roger Caillois, Roger Bastide), y la filosofía (Giorgio Agamben, Marcel Gauchet), nos proponemos analizar esta preocupación constante por la desacralización en la obra saeriana interesándonos:

primero, en la desaparición de los dioses y la consiguiente fragmentación estructural; luego, en la presencia paradójica de lo sagrado expuesta en textos que remiten a un pasado remoto o mítico; por último, analizaremos la función propiamente literaria de lo sagrado, o mejor dicho, de sus esquivas en la Zona.

#### CRISIS DE LO SAGRADO Y FRAGMENTACIÓN ESTRUCTURAL

Si hubiera que definir *la zona* de la obra saeriana en términos de creencias, ritos o mitos, a pesar de que semejante empresa pueda sonar a impostura o disparate en un principio, la primera caracterización por parte de la mayoría de sus lectores sería sin duda su vínculo con la literatura. Los personajes saerianos más recurrentes y por lo tanto más cómplices del lector, Tomatis y Pichón a la cabeza, no creen en Dios, descreen de Dios, se burlan de los ingenuos, aquellos que sí creen, o lo intentan, a veces desesperadamente, como Leto cuyo padre acaba de fallecer en *La vuelta completa* (1966) y que casi se justifica al confesar: “[a] veces uno es tan dado vuelta por algo tan inesperado que siente unos deseos terribles por creer en Dios” (*La vuelta completa* 85). Pero los deseos terribles de creer en Dios pocas veces se cumplen en la zona y si en algo creen estos personajes simpáticos es en la literatura, cierta literatura considerada como un valor supremo, con sus ritos y sus mitos. Pero antes de entrar más en detalles en los ritos y mitos literarios de *la zona*, es decir en las trazas de lo sagrado que quedan a pesar de la profanación que aparece como una evidencia en este universo narrativo, habría que recordar que la desaparición de los dioses no es una mera preocupación temática sino que tiene consecuencias estructurantes en la narrativa saeriana.

Un ejemplo de una crisis metafísica escenificada en la obra podría ser el de Leto. Leto es un personaje joven, marcado por un complejo de Edipo fuerte y que, al morir su padre (designado de forma sugerente como “él” en *Glosa* [1986]) indaga por su lugar en la Zona al tiempo que busca modelos para poder volverse un adulto. Al final de *Glosa*, oye los chillidos de unos pájaros, desviados de su trayecto migratorio, y busca el motivo de su revoloteo: se trata de una pelota grande de playa, amarilla, olvidada por algún niño, “concreción amarilla menos consistente que la nada y más misteriosa que la totalidad de lo existente” (238). La pelota es una imagen degradada del sol, metáfora de la Idea del Bien en *La República* de Platón y manifestación de la divinidad en numerosas culturas. Pero se trata de una degradación y en vez de correr el velo para que aparezca lo divino, la verdad desvelada por Leto, personaje que contiene en su apellido lo oculto (*lateo* en latín), el olvido (el Leteo, el río del Hades) y la muerte (letal), es la de la impostura de los dioses que, sin duda, nunca existieron: “Leto, ¿no?, que está empezando a derribar los suyos, presiente cuánto les hace falta de extravío, de espanto y de confusión a las especies perdidas para erigir, en la casa de la coincidencia, que también podría ser otro nombre, ¿no?, el santuario,

superfluo en más de un sentido, de, como parece que los llaman, sus dioses” (238). El destino se vuelve casualidad –o coincidencia– en un instante, el instante en el que Ángel Leto toma la distancia necesaria para observar unos pájaros, extraviados como él en el universo caótico.

Y a menudo la afirmación de la muerte de Dios o de los dioses es humorística en la obra saeriana. En *La vuelta completa* (cuya diégesis transcurre en 1961, siete meses antes que la de *Glosa*), cuando Leto le afirma a César Rey que empieza a creer en Dios y que por lo tanto va a dejar de ir a misa, Rey intenta abrirle los ojos: “–Pero viejo–dijo. Dios no existe” (85); y luego se burla de él: “Es lo más cómico e inesperado que he oído en los últimos treinta y tres años” (85). La mención de la edad de Cristo en el momento de su muerte es significativa ya que César Rey, especie de mito o de padre literario para los jóvenes amigos, tiene pensado suicidarse esa misma noche en una habitación de hotel, en la tradición abierta por Lugones o Pavese. La escena, no exenta de cierta gravedad, se vuelve cómica porque Leto parece renovar, a pesar suyo el nihilismo y la transmutación de los valores de Nietzsche de una forma ingenua e inesperada. En *La grande*, Tomatis, ateo entre los ateos, se dirige directamente a Dios/ Zeus durante una tormenta para desafiarlo de forma muy humorística, parodiando una escena de la vida de Flaubert, se golpea el pecho y, entre relámpagos y truenos, le dice: “–¡Si existís, canalla, golpeá aquí! ¡Te estoy desafiando! ¡A vos te hablo, cobarde!” (427). Luego se vuelve hacia sus amigos con los que comparte un asado ritual y afirma: “–¿Vieron? No existe” mientras que Marcos propone: “–No existe, o es sordo” (428). Dios es un canalla o es sordo, pero cuando se habla de él, el sentido del humor es, dentro del círculo de los amigos de la zona, de rigor. La muerte de Dios o de los dioses es generalmente admitida y reivindicada como un criterio de lucidez. Suele ser un motivo de broma e incluso de burla hacia los “ingenuos”.

La muerte de los dioses o desacralización del mundo saeriano también tiene un correlato en la ironía romántica y se manifiesta a través de los distintos elementos constitutivos de la narración. Efectivamente, el nihilismo fragmenta la visión totalizante del universo a través de la instancia narrativa. Por una parte, el lector entra en la esfera de la ilusión de la ficción gracias a la famosa “suspensión voluntaria de la incredulidad” de Coleridge, y por la otra, se le recuerda constantemente el poder de la ficción y su condición de artificio para evitar que caiga en una lectura *ingenua*. Si analizamos la producción saeriana en su conjunto, vemos que Saer, cada vez que publica un libro, elige una modalidad narrativa distinta a la del libro anteriormente publicado. Si la lectura del conjunto de su obra tiende a borrar la multiplicidad de sus textos, un análisis más atento demostraría la riqueza de las modalidades narrativas: las dos isotopías narrativas en *Cicatrices* (1969) (con un narrador borrado y cuatro relatos en primera persona), el relato-marco (en tercera persona) y los dos relatos enmarcados (con dos narradores personales distintos) en *El limonero real* (1974), el narrador personal de *El*

*entonado* (1983), el narrador híbrido de *Glosa* en tercera persona que esconde a medias una primera persona (“su servidor”, “el que suscribe”) y que enmarca el relato oral del Matemático, no son más que algunos ejemplos de la variedad narrativa y, sobre todo, de la voluntad inequívoca de derribar la prepotencia totalizadora del narrador omnisciente, la focalización cero (también llamada “punto de vista de Dios”) del narrador demiurgo que sabe todo de sus criaturas.

La fragmentación es entonces un eje estructurante del conjunto de los elementos constitutivos de la narración y nada parece estar a salvo de su radiación. El espacio, el tiempo, los personajes, la visión del mundo son atravesados por la fragmentación, en cada texto (concebido como un fragmento) y de forma transversal (en el “todo” que la obra viene a constituir mediante la lectura); pero podríamos mencionar el descentramiento de la intriga como paradigma de una fragmentación vinculada con la desacralización del mundo. Cada texto saeriano parece trazar una línea de fuga narrativa. La reducción de la intriga, la no resolución del enigma, la multiplicación y des-jerarquización de las intrigas son algunos procedimientos que llevan a un descentramiento narrativo. Se aplican y se combinan de forma distinta en cada texto de modo que el descentramiento de la intriga es más o menos considerable en función del texto y de la época de publicación, pero es un rasgo constante de la estética saeriana. Si bien es un factor de unificación del conjunto del corpus narrativo, es un factor de fragmentación a nivel de cada texto que se encuentra de esta manera abierto por la resolución de la intriga proyectada siempre fuera del texto, como el punto de fuga de un cuadro, es decir en la “mente lectora”, llamada a desempeñar un papel activo en la elaboración de los sentidos del texto.

Como ejemplos de tal descentramiento podemos citar el caso paradigmático y radical de *Nadie nada nunca* (1980), con la multiplicación de intrigas sin jerarquía aparente, la falta de resolución del enigma (¿quién es el asesino de caballos?) y la lentitud del tempo narrativo (con sus juegos perceptivos y las numerosas digresiones); *Cicatrices*, con su enigma nuevamente no resuelto (¿por qué Luis Fiore asesinó a su mujer?) y las cuatro intrigas cuyo asunto común es tratado de forma aparentemente poco rigurosa; *La ocasión* (1987) y el punto de fuga que es el bebé por nacer que resolvería el enigma de la identidad de su padre (¿Gina engañó a Bianco con Garay López?), pero cuyo nacimiento es diferido y proyectado fuera de la novela; *La pesquisa* (1994) y su por lo menos doble resolución (el asesino es Morvan o es Lautret) que consagra el poder de análisis y de interpretación de los lectores-narradores que son alternativamente Pichón y Tomatis en una especie de homenaje a la tradición oral y también a *El astillero* de Onetti; *La grande* (2005) y la multiplicidad de historias y la abundancia de las digresiones. Incluso una novela como *Las nubes* (1997), aparentemente más clásica en su factura, juega con la tradición épica, la novela de aventuras y la novela de aprendizaje (cuyo valor común es el de la progresión) para desviarlas, primero, mediante el relato-marco

que abre la novela en el siglo XX y da lugar a un segundo relato, enmarcado; luego, a través de una lentitud llena de digresiones con la que el narrador secundario empieza el relato de su difícil y, a veces, absurda travesía de la llanura con los cinco locos (a partir de la segunda mitad de la novela); por último, el elemento más relevante para el joven doctor Weiss será su experiencia de un descentramiento esencial y existencial en el desierto. Todos los elementos parecen frenar la progresión de la intriga, sugiriendo de este modo la sensación de no avanzar por la pampa, con cinco locos que, junto con los demás locos de “Las tres acacias” nunca se recuperarán y, abandonados en plena pampa, se dispersarán en un episodio posterior.

Rechazar el centro fuera de la estructura narrativa no es un acto sin relevancia, porque supone un esfuerzo superior pedido al lector, sin duda más acostumbrado a leer una historia con un principio y un final o que conteste la pregunta que plantea. Saer escribe a partir de una “teoría negativa”, esto es, contra lo que él siente como una forma de “totalitarismo” de la novela tradicional (publicada en un contexto contemporáneo), cuyo avatar más detestable según él sería el *best seller* que utiliza una receta de escritura, no apela a la creatividad del lector, es parte del sistema capitalista y que Saer vincula a menudo con la dictadura, forma de totalitarismo que hace de cualquier hombre un “subversivo” en potencia, expuesto al asesinato lícito y no sacrificable, tal como define Agamben al *homo sacer*, figura de la vida humana que se incluye en el orden jurídico solamente bajo la forma de su exclusión. Rechazar el centro narrativo es entonces una postura literaria, sostenida por la idea de una profanación que no está exenta de una dimensión ideológica.

La desacralización de lo real es constante en la obra saeriana y va cobrando más importancia en las novelas ubicadas en un pasado remoto, que anticipa y construye lo que será la nación argentina: *El entonado* (ente-nado, nacido antes del Descubrimiento, antes de la invención de Gutenberg, antes de la construcción nacional), *La ocasión* (en los años de 1870, periodo de inmigración europea e italiana en particular) y *Las nubes* (a principios del siglo XIX, en 1804, antes de la independencia). Podríamos agregar también el relato enmarcado de Barco de *La vuelta completa*, sobre los ocho frailes del convento franciscano. Otra novela, *El limonero real*, cuya diégesis no se fija explícitamente en el tiempo histórico, sino en un contexto más mítico, el del fin de año, retoma el motivo del sacrificio de Isaac por Abraham. Como lo vamos a ver a continuación estas novelas juegan de forma paradójica con la noción de lo sagrado porque si es cierto que la perspectiva adoptada es la de la desacralización, tampoco se puede negar que lo sagrado es una preocupación reiterada a lo largo de la obra y de estos textos en particular.

## PRESENCIA PARADÓJICA DE LO SAGRADO EN LA ZONA

La desacralización del universo significa que la frontera entre lo sagrado y lo profano va desdibujándose, pero se trata de un movimiento que no afirma aún que estas dos esferas han dejado de tener una significación. De hecho la desacralización forma parte a veces de la regulación de las relaciones entre lo sagrado y lo profano, como lo recuerdan Roger Caillois y Giorgio Agamben. Y las prohibiciones, o el tabú, permiten establecer barreras claras entre ellos y evitar el contagio. De modo que en la preocupación por la desacralización en la obra saeriana podemos vislumbrar todavía trazas de una preocupación por lo sagrado, pero por lo sagrado desvinculado de lo divino.

La crisis de lo sagrado está presente en la obra saeriana a través del uso paródico o desviado de los textos sagrados. Es el caso de *El limonero real* cuya principal referencia bíblica es la del sacrificio de Isaac por Abraham. En la novela, el sacrificio bíblico es desviado y su inversión evocada varias veces: Wenceslao, cuyo único hijo murió, experimenta un fuerte sentimiento de culpa. Cuando Wenceslao debe degollar al cordero para la cena de fin de año, el narrador describe todo el proceso de descomposición de su cuerpo (colgando de un gancho, sobre las brasas de la parrilla, servido en pedazos, sus huesos enterrados por los perros) como para recalcar la atomización de la unidad de su ser que supone la muerte inminente del cordero. La fragmentación de la escena se opone obviamente a la escena del sacrificio del carnero por Abraham. Durante la cena, Wenceslao se atraganta con el primer pedazo de carne que sin duda representa su sentimiento de culpa. El hipotexto bíblico es desviado y asociado a otros hipotextos (como las tragedias griegas y el mito de Edipo); el sentido de lo sagrado está minado por la culpa y la muerte.

En *El entenado*, la descripción de los ritos y prohibiciones por parte del narrador muestra claramente que los indios están habitados por lo sagrado: el rito del asado coincide con un sacrificio, tiene sus reglas (cocción, brebaje), se regula mediante una prohibición (los asadores no comen carne humana y no toman alcohol) para mantener la separación entre lo sagrado y lo profano: “Se los sentía lejanos, inexistentes, como si ellos y el resto de la tribu perteneciesen a dos realidades distintas” (75). La doble prohibición de la vida profana (alimenticia y exogámica, del canibalismo y del incesto) desaparece en la fiesta sagrada, pero se desplaza hacia la organización misma del rito antropofágico. De forma cíclica, los indios dejan el doble tabú que regula su organización social para reforzarla el resto del tiempo, a la vez que instituyen otra prohibición que permite la distinción entre lo sagrado y lo profano: los asadores se van consagrando como guardianes de lo sagrado o sacerdotes mientras que el resto de la tribu se hunde en la experiencia de la fiesta excesiva. Pero en vez de renovar el mito de la creación del mundo, como suele pasar en los ritos descritos por la antropología y la historia de las religiones, lo que parecen renovar los indios es la melancolía si nos fiamos de

lo que dice el narrador, transformado en *def-ghi*, ya que la tribu se consolida como un cuerpo social al hacer una experiencia que linda con la enfermedad y la muerte:

Dos o tres días me habían bastado para comprobar de qué fondo negro tenían que subir esos indios tirando con fuerza hacia el aire transparente para poder mostrar, en lo externo de este mundo, un aspecto humano.

La tribu parecía un enfermo que estuviese reponiéndose, poco a poco, de sus enfermedades. (89)

Al inventar una tribu con sus ritos y al elegir un narrador eternamente exterior a cualquier grupo social, Saer juega con el discurso eurocentrista de la antropología de lo sagrado, aparecido varios siglos después del “Descubrimiento”. La melancolía originaria que el narrador parece atribuirle a la tribu es una marca del universo saeriano al mismo tiempo que una desviación del discurso sobre lo sagrado. La frase “Como sin centro y sin fuerzas derivaban, esperando [...]” (104) describe a los indios y podría definir a los amigos de la zona de la segunda mitad del siglo XX. *El entenado* es una novela que ha sido leída como la novela de los orígenes de la Zona. También podemos pensar que es una novela que, en vez de ser un centro, cava un agujero en la Zona: los indios no le sobrevivirán a la conquista, el entenado no tendrá herederos directos y lo que será luego el centro de la “ciudad” será desplazado. En vez de instituir un centro, como suele pasar con la sacralización del universo, *El entenado* y sus indios sin dioses, observados en la doble distancia –quizás engañosa– del *def-ghi* y de su memoria, parecen confirmar la ausencia de un centro al tiempo que crean un mito que circulará por la zona: el de los orígenes. El Padre Quesada, guiño literario a don Quijote, relata las conversaciones que tiene con el entenado en *Relación de abandonado*, objeto que recorre imaginariamente la Zona ya que Washington, erigido en mítico padre literario por los amigos de la Zona, leerá su facsímil en *Glosa*. Pero se trata de una deformación de la imagen de los indios es decir que la supervivencia de la imagen de los indios es parcial e imaginaria: “debo decir que, en esa época, yo estaba todavía aturrido por los acontecimientos, y que mi respeto por el padre era tan grande que, íntimamente, no me atrevía a hablarle de tantas cosas esenciales que no evocaban sus preguntas” (145). *El entenado* plantea la observación de lo sagrado desde la perspectiva de su desaparición y la mirada distanciada del *def-ghi*, testigo occidental hasta en su designación irónica (la de las letras del alfabeto que los indios no pueden conocer), que produce un relato, escrito con una pluma (cuyo rasguído se recalca a menudo en la novela) y que dará a reproducir a sus hijos adoptivos a la vez que les legará una imprenta. En la zona, la creación no es obra de Dios sino de la escritura, la imprenta y un buen testigo –siendo el *def-ghi* un avatar del sujeto receptor que es el lector.

Esta tensión entre sacralización y profanación es sin duda menos evidente en los otros textos, porque no ponen en escena a una tribu observada por una mirada exterior.

En estos otros textos, el gesto desacralizador es manifiesto. Por ejemplo, en *La ocasión* varias visiones en torno a lo sagrado se oponen. La novela relata una parte de la alegoría teatral escrita por Garay López en la que los reyes Magos buscan, desesperadamente, al Niño Jesús sin encontrarlo nunca. Se trata de una sátira religiosa que hace de la Anunciación una falsa profecía y de la Epifanía un “no acontecimiento” y que cuestiona de forma provocadora las creencias religiosas de su tiempo. *La ocasión* también construye un personaje enigmático, Bianco, del que el lector no sabe si es un impostor pero cuya identidad es muy inestable. Su teoría de la supremacía del espíritu sobre la materia se opone a la de los positivistas de París y cuando la pone en escena, el espectador –y el lector– no sabe si atribuir lo que ve –o lo que lee– a las manifestaciones de su teoría o a unos efectos de ilusión y de magia. Ahora bien, el sacrificio radica en la fuerza del símbolo: el bien material simboliza el bien espiritual, la ofrenda de aquél atrae la recompensa de éste, y esta virtud que se apoya en la persuasión de que se puede actuar sobre las fuerzas espirituales mediante las fuerzas materiales, es pervertida por la magia. Precisamente es lo que le impide a Bianco tener crédito: al contrario de lo que pasa con el tape Waldo, Bianco erige la fuerza espiritual por encima de la fuerza material sin abrir su teoría a la dimensión colectiva de lo sagrado, a través del sacrificio, que permite producir creencias y de este modo unificar al cuerpo social y político. Bianco es sumamente individualista; si rechaza la cultura europea de los positivistas, también es un producto de ella. Sólo es capaz de magia, aunque es probable que no lo sepa ni él mismo. Su fracaso en lo que atañe a la telepatía parece revelar cierta imposibilidad de comunicarse con los demás, ligada a una ambición personal desmesurada. Su interés por el fenómeno alrededor del tape Waldo deja traslucir cierta ambigüedad; después de haber pagado su ofrenda (en chupa-chupa, caramelos y billetes) y haber escuchado su dístico, Bianco regresa a casa y le dice a Gina que el tape Waldo no parece ser un mistificador: “Carece de la inteligencia necesaria para serlo. Pero de ahí a tomar sus tartajeos por una profecía” (210). Y luego se pregunta si hay “triquiñuela”, y Gina le contesta: “¿Acaso cuando hacemos las experiencias hay alguna triquiñuela?” (211). Gina cree fácilmente, al igual que el pueblo, mientras que Bianco duda. Y el lector no sabe hasta qué punto el propio Bianco, que es inteligente, es o no un mistificador. Pero a diferencia de él, el tape Waldo y la Violadita se inscriben en el marco del “tótem” y del “tabú” para parafrasear a Freud: la hija fue violada por su propio padre, lo que llevó al hermano mayor a matar al padre cuando el tape no era más que una criatura. Cuando Costa intenta abusar de su hermana, Waldo, que hasta ese momento era mudo, empieza a hablar, lo que en adelante es considerado como un milagro por la gente del pueblo que, a través de una ritualización, hace de él un pequeño dios, entre una versión miniatura de Martín Fierro y el gauchito Gil. La Violadita, con sus velas y su distancia perpetua, se transforma por su parte en una pequeña virgen. Con otra hermana, prostituta, casada con un sargento manco, organizan y venden de forma sacrílega los

“milagros” de los dísticos poéticos que tendrían la virtud de predecir el futuro. El pobre calabrés, desafortunadamente, que no sabe si quedarse en Argentina o volver a Italia, sacrificará el poco dinero que le queda para oír nada más que unas palabras del dístico sin entender nada. La novela se cierra con una cita a modo de epitafio, “HIC INCIPIT PESTIS”, es decir en latín, del que derivan el italiano y el castellano, un idioma que tenía la función de asegurar la estabilidad del mundo profano, pero que ya no cumple esta función en el universo de la novela. La peste incipiente no remite solamente a la fiebre amarilla sino también, de forma simbólica, a la construcción de la nación a través de estos distintos tipos de personajes y del bebé de Bianco por nacer, en la encrucijada de varias tradiciones y creencias y en medio de muchas realidades (pobreza, inmigración, importación del alambre para fijar la propiedad privada, lucha contra los indios, supersticiones, explotación laboral). La desacralización en *La ocasión* parece ligada a la construcción de la nación argentina, y el juego de sacralización/profanación alrededor del tape Waldo se desvincula de lo divino para asociarse con la polisemia de la poesía en un contexto de supersticiones.

En *Las nubes* y en el relato enmarcado de *La vuelta completa* sobre los ocho frailes, la desacralización adquiere un tono francamente humorístico y burlón a través del tratamiento paródico de los personajes. La doctrina de Sor Teresita, doble histórico de Santa Teresa de Jesús, aboga por la vuelta a la unidad entre lo humano y lo divino bajo la forma de la unión sexual; su *Manual de amores* empieza como un tratado místico y termina con una serie de obscenidades incoherentes. Detrás de un discurso religioso racional apenas se esconde una tentativa por justificar pulsiones sexuales irreprimibles. La carga paródica y humorística crece con la aparición de otro personaje, con el que Teresita alcanza el séptimo cielo: Agustín, el jardinero, que en tal contexto místico recuerda a San Agustín, pero también, al jardinero lúbrico de *La filosofía en el tocador* de Sade, novela enviada sin duda por Pichón desde París y leída por el Gato en *Nadie nada nunca* (1980). Y cuando el Dr. Real afirma que Sor Teresita, convencida de entrar en relación con Dios durante cada coito, es la persona más verdaderamente religiosa que ha conocido, sugiriendo que solamente una loca puede pensar que entra en contacto con lo Otro, es evidente que se burla de las creencias religiosas y de la religión detrás de cuyo rigor no se esconden más que deseos muy humanos. Si *Las nubes* juega con el desfase entre la religión y la sexualidad en una perspectiva de profanación, la comicidad del relato intercalado de Barco en *La vuelta completa* utiliza el absurdo, pero procede del mismo movimiento de profanación. La historia que cuenta es inverosímil, llena de digresiones y utiliza la alegoría de los siete pecados capitales de la religión católica. Siete de los ocho frailes del convento franciscano representan los siete pecados capitales mientras que el octavo, el héroe de la historia, fray Bonifacio, es un fraile perfecto que intenta pecar para poder experimentar el temor a Dios. Pero no lo consigue. Le tiene tan poco temor a Dios que termina en

la boca de un tigre después de un monólogo absurdo frente a él. La soldadesca mata al tigre: “La piel sirvió de felpudo durante un tiempo en el despacho de fray Felipe” (213). La perfección divina de Bonifacio, el del “buen destino”, recae bajo los pies —y los calzados— de los hombres. La desacralización es un hecho bastante compartido, con comicidad, entre los amigos de la Zona.

#### EXPERIENCIA LITERARIA DE LO SAGRADO Y EPIFANÍAS POÉTICAS

La presencia paradójica de la cuestión de lo sagrado, sobre todo en su aspecto de desacralización, nos invita a pensar en las huellas de ritos, mitos, sacrificios, prohibiciones y en la preocupación por lo otro, lo absoluto, lo heterológico en la Zona. Como ya lo hemos vislumbrado, tales trazas de lo sagrado doméstico se vinculan con la literatura porque la literatura en la Zona es el valor compartido, que cimenta y consolida las amistades de los personajes simpáticos (con los que se puede identificar el lector, a pesar de que son casi exclusivamente varones); la literatura en la Zona es el medio para salir de lo cotidiano, de lo ordinario, de forma colectiva. El arte puede pensarse como un sustituto, o por lo menos un análogo, a los objetos sagrados, con los que se confundió durante muchos siglos. Para Marcel Gauchet, el momento en el que el arte se desvincula claramente de lo sagrado remonta a finales del XIX principios del XX, y se sitúa entre las producciones de Rimbaud y de Mondrian. La desacralización del arte no impide la dimensión colectiva del arte, al contrario, es sin duda lo que hace del arte un sustituto o un análogo de lo sagrado. La ruptura entre arte y religión es innegable pero no impide alguna herencia, que sería la dimensión colectiva del arte. Como lo hemos esbozado en la primera parte, la asignación al lector de un papel importante en la obra saeriana supone una desacralización de la figura del autor, que deja de verse como un profeta o un vidente. La “Carta a la vidente”, último relato de *La mayor* (1976), sugiere que el autor es un miope en la negrura: “En la gran tradición de iluminados ocupó, continuo, el último lugar. Y no hablo en sentido cronológico sino jerárquico: el sopor, la somnolencia, la miopía, llenan mi carta de presentación” (217). Pero a diferencia del ciego, el miope no puede concebir “la alteridad, el conjunto, el todo” (219) sino que debe trabajar “con unos pocos fragmentos”, “una hilera de fragmentos, espesos, en bruto. Que el mundo resplandezca en ellos, si uno de los modos del mundo es el resplandor” (219). El título reenvía a la “Lettre à la voyante” de Antonin Artaud, reescritura de las dos “Lettres du voyant” de Rimbaud que constituyen el hipotexto evidente del relato. De forma cómica y grave a la vez, el desarreglo de todos los sentidos ha dejado lugar al desarreglo de la vista, produciendo así una nueva estética, miope y fragmentaria, que afirma la incertidumbre y la imposibilidad de creer en lo otro y en el Todo. Pero no se niega el resplandor, que puede centellear en los fragmentos, para el deleite de los lectores.

La literatura, o cierta literatura exigente con su lector, es el valor supremo de la Zona. O bajo la forma de la lectura, ese encuentro diferido entre dos sujetos que coinciden temporal y parcialmente, comparten una serie de signos y desafían las leyes del tiempo y de la identidad. O bajo la forma del diálogo o del comentario sobre un texto leído o sobre una historia que uno le cuenta al otro. En la Zona, los ritos son literarios y toman varias formas: las fiestas, los asados, los paseos por el puente. En ellos, los personajes no hacen más que hablar de literatura o contarse historias de invención propia y comentárselas. También existen “padres literarios” que evolucionan con el tiempo, como los jefes de una tribu: Washington sería el heredero del cervantino Padre Quesada; le seguirían, en una menor medida, César Rey e Higinio Gómez; y Tomatis encarnará a su manera esta figura para la “nueva generación” de Leto, Soldi y Gabriela. El asado cobra una dimensión especial porque el sacrificio ritual de *El entenado* se puede entender *a posteriori* como un guiño humorístico: el asado “literario” de los amigos del siglo XX desciende del ritual antropofágico (o *textofágico*, valga el neologismo) de la zona a la vez que es, según Saer, el único rasgo de la argentinidad en *El río sin orillas*, es decir el único momento “sagrado” que reúne a los argentinos. Y los ritos iniciáticos no son, como podría esperarse, la escritura literaria: en la Zona casi no se escribe, o se ha dejado de escribir, o no se sabe qué escriben los personajes con pretensión literaria como es el caso de Tomatis. Los ritos iniciáticos se vinculan más bien con la lectura, con las historias contadas y sobre todo comentadas, y con los relatos que circulan. Los ejemplos no faltan, tomemos solamente dos de ellos. En *Lo imborrable* (1992), Tomatis critica con vehemencia el *best seller* regionalista del antipático Walter Bueno (vinculado con la dictadura), lo que excluye la posibilidad de que entre en el círculo de los amigos (vale decir de los personajes simpáticos de la zona); sin embargo, Alfonso, que critica el *best seller* le es algo simpático a Tomatis, sin llegar a integrar el círculo porque su lectura se basa no en una estética compartida sino en motivos personales (Walter Bueno relata de forma apenas disimulada que la mujer de Alfonso lo engañó con él). En *La pesquisa* (1994), es Soldi quien intenta entrar en el círculo, facilitando el acceso a la casa de Washington a Tomatis y Pichón para evaluar un manuscrito. La historia contada a Tomatis por Pichón va a posibilitar que los dos amigos se acerquen más después de la ausencia de Pichón en la Zona; Tomatis es el oyente perfecto del cuento de Pichón porque termina la historia con el final que éste había previsto para él y le permite agregarle otro. Contarse historias de forma cómplice y activa permite reforzar los lazos de amistad en la zona.

Y a esas trazas de ritos, colectivos, se añade lo que podría considerarse revelaciones epifánicas, espontáneas, e individuales. A las trazas de lo sagrado doméstico, revelador de una sociedad homogénea (la de los amigos de la Zona), se agregan huellas de lo sagrado salvaje, revelador de una sociedad heterogénea (la Zona) según R. Bastide. Son experiencias de sentimientos ambivalentes, que se parecen a lo *numinoso* descrito

por Otto, y oscilan entre exaltación y terror, armonía y angustia. Los personajes se encuentran en una situación-límite de la representación en la que interviene, de forma sistemática y por lo tanto sugerente, la luz como elemento metafísico. Los pasajes en los que ocurren tales experiencias-límites de la representación son particularmente líricos, dándose como cristalizaciones poéticas para el lector.

La representación se basa en cuatro oposiciones de alteridad entre objetos y sujetos, que pueden suscitar el deseo metafísico (es decir el deseo de romper la distancia esencial de la alteridad, el corte semiótico de la representación). La obra de Saer proporciona muchos casos de experiencias-límites de la representación, pasajes en los que se describen los sentimientos o sensaciones que los personajes experimentan, siempre desde un registro realista. Podemos sintetizar estas situaciones de la siguiente manera:

<i>Relación del sujeto con la representación</i>	<i>Abreviación de los casos</i>	<i>Percepción de los estados de la representación</i>	<i>Relación del sujeto con lo real</i>
Interioridad	A	Armonía (unidad)	Acercamiento
	B	Angustia (dispersión)	Alejamiento
Exterioridad	C	Exaltación (creación)	Fusión
	D	Terror (muerte)	Exclusión

Obviamente este cuadro no debería hacernos olvidar la diversidad de los tonos afectivos que se desprenden de los textos saerianos y muchas veces las situaciones evolucionan de un caso a otro (de A hacia B, del sentimiento de armonía al de angustia, por ejemplo), formando combinaciones más complejas. La representación literaria supone un tipo particular de acceso al lenguaje, de modo que los casos A y B, desde la interioridad de la representación, son los más evidentes; con los casos C y D, de la exterioridad de la representación, franqueamos el límite imaginario de la representación, imaginario porque se describen desde el lenguaje. Estos dos casos son propiamente heterológicos porque suponen un acceso a lo otro, aunque sea sólo durante un instante. Naturalmente, los que suelen experimentar estos sentimientos de exaltación o de terror son los locos, es decir los personajes “psicóticos” pero ya que no se trata de sentimientos estables sino pasajeros, los personajes “neuróticos” también pueden vivir tales experiencias. Los cuatro tipos de sentimientos de nuestro esquema se parecen a los efectos antinómicos producidos por el *mysterium tremendum* y el *mysterium fascinans* según Otto y el cuarto caso parece relacionarse con el aniquilamiento del sujeto que percibe la *majestas* de lo numinoso. Saer escribió un texto breve sobre Georges Bataille en el cual critica la acumulación tremendista del horror en las novelas del escritor francés, horror que Saer atribuye a un moralismo cristiano. Para Saer no es tremendista

el arte “cuya modestia generosa equilibra y relativiza el *horror* y la *exaltación* y cuya percepción clara del mundo los encuentra, no en los supuestos límites de la carne y el gusano, sino en todas partes, hasta en la jarra en apariencia apacible y transparente que yace, *misteriosa*, sobre la mesa.” (193, las cursivas son mías.) El horror (D) y la exaltación (C) son precisamente emociones que los personajes saerianos experimentan a veces, de forma involuntaria, en momentos de tiempo suspendido. El misterio de una jarra se vincula con el ojo que lo ve, la focalización, y no es difícil pensar en *Nadie nada nunca* para convencernos de que se trata de un problema de percepción y de representación de la alteridad.

El misterio de lo otro, tan indescriptible e inenarrable, por encontrarse en el exterior de la representación, provoca efectos a veces extremos, como es el caso de la afasia en algunos relatos: Morvan en *La pesquisa*, el bañero de *Nadie nada nunca*, o Wenceslao, cuya crisis, en *El limonero real*, es transcripta por un espacio en negro en la página, precedido por la letra Z y onomatopeyas que retoman la Z, y es seguido por la letra A y combinaciones de letras que utilizan la A, como para recalcar el estado de regresión psíquica del personaje. La descripción de la luz acompaña casi siempre los cuatro casos límites de la representación, desde su color hasta su modo de brillar (continuo o centelleante) o su naturaleza (ondulatoria y/o corpuscular). Esto nos resulta sugerente porque esta imagen metafísica parece indicar que estos casos límites de la representación corresponden a epifanías poéticas (en el sentido de emoción estética intensa de revelación instantánea y verbalizable). Pero como lo hemos analizado anteriormente, no anuncian ninguna aparición trascendental, sino que se viven como un momento de presente puro, de inmanencia que acepta lo otro. Los personajes pueden percibir esos momentos como epifanías poéticas (cuando de una experiencia agradable se trata, como es el caso de A y C) llamadas “golpes de gracia” por Barco en *En la zona* (1960) y por Tomatis en *Lo imborrable* de forma muy ambigua, porque “gracia” puede referirse tanto a un estado placentero y atractivo, como a la muerte (un golpe de gracia termina con alguien), o al favor sobrenatural que Dios le concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación.

En cuanto a los lectores, si no experimentamos esos momentos extremos de la representación (que son representados), sí tenemos la posibilidad de leer textos sumamente poéticos. La irrepresentabilidad es imaginaria, Saer escribe y representa esas escenas irrepresentables, sacando provecho de la paradoja. Los narradores utilizan medios desviados y poéticos: el poder evocador de la palabra se sustituye a la explicitación, la polisemia de las palabras permite la multiplicidad de las interpretaciones, la continuidad poética teje redes suplementarias en el texto. Las alusiones, las evocaciones, el silencio, la polisemia, las metáforas son procedimientos poéticos que actúan de forma oblicua y condensando los sentidos del texto. Si el deseo metafísico no se puede cumplir, en cambio el juego poético con la representación surge del texto (siempre muy trabajado

liricamente) en momentos determinados. Lo sagrado no existe de forma evidente en el universo saeriano, pero sí quedan huellas de ello. Los momentos epifánicos nos acercan, transitoriamente, a lo otro.

Podemos afirmar entonces que existen relaciones entre las experiencias-límites vividas por los personajes y la experiencia poética del lector. La función poética de lo sagrado en Saer se vincula con la comunicación literaria, entre identificación del lector y distanciamiento (alteridad) respecto del texto, experiencia a medio camino entre lo racional y lo sensible. Si el universo saeriano asume de forma melancólica el desencanto, lo sagrado parece desvincularse de lo divino en su obra para diseminarse en fragmentos de ritos modernos y experiencias estéticas inesperadas. La lectura, como el *ludus* o el *jocus*, propone restituir al uso común lo que había sido separado en la esfera de lo sagrado, para retomar la definición de Giorgio Agamben. Y si seguimos el pensamiento del filósofo italiano, en la zona y en la experiencia transtextual, la lectura –activa y no ingenua– se da como la profanación deseable de la nueva religión del consumo que es el capitalismo y cuya imposibilidad absoluta sería, precisamente, la profanación.

#### CONCLUSIÓN

Si los amigos de la Zona asumen generalmente, entre burlones y serios, la desaparición de los dioses, no es el caso de todos los personajes saerianos. La tematización de la profanación evoluciona con el tiempo diegético de los textos, como para recalcar ese movimiento que parece inevitable. Sin embargo, su omnipresencia, aun con una intensidad cambiante, parece revelar una preocupación constante en la obra. Y a pesar de su postura atea, la generación de Tomatis y la siguiente no pueden esconder que la progresiva profanación ha dejado huellas de lo sagrado en su concepción de la amistad y de la literatura: con asados literarios como ritos, padres literarios a los que se admira como a guías iniciáticos, ritos de iniciación, prohibiciones (cierta forma de totalitarismo, en su versión política con la dictadura, y capitalista con el *best seller*). Lo que queda de lo sagrado se desvincula entonces de lo divino, sin llegar a formar un sistema cerrado (que sería percibido como “totalitario”), para vincularse con la literatura como si ésta fuera el valor supremo que rige la vida, no de todos los personajes, pero sí de los personajes simpáticos de la Zona, cómplices del lector. Y las experiencias-límites de la representación cristalizan por instantes rasgos de lo numinoso, acercando líricamente al lector a lo heterológico, a lo propiamente irrepresentable, a lo absolutamente otro. A través de ellos los personajes y el lector se aproximan aunque no viven la misma experiencia, con su otredad esencial. La de una nueva tribu, la tribu lectora.

## BIBLIOGRAFÍA

- Saer, Juan José. *La vuelta completa*. 1966. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cicatrices*. 1969. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El limonero real*. 1974. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La mayor*. 1976. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/Seix Barral, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Nadie nada nunca*. 1980. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El entenado*. 1983. Buenos Aires: Booket, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Glosa*. 1986. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La ocasión*. 1987. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/Seix Barral, 1997.
- \_\_\_\_\_. *El río sin orillas*. 1991. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Lo imborrable*. 1992. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La pesquisa*. 1994. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Las nubes*. 1997. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- \_\_\_\_\_. *El concepto de ficción*. 1997. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La narración-objeto*. 1999. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La grande*. 2005. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA Y CRÍTICA

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Marilène Raiola, trad. Seuil: Paris, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Éloge de la profanation”. *Profanations*. Martin Rueff, trad. Paris: Payot & Rivages, 2006.
- Bastide, Roger. *Le Sacré sauvage*. Paris: Stock, 1997.
- Bayard, Pierre. *Le Plagiat par anticipation*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- Caillois, Roger. *L’homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950.
- Chevalier Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982.
- Champeau, Serge. *Borges et la métaphysique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.
- Díaz Quiñones, Arcadio. “El entenado: Las palabras de la tribu”. *Hispanérica* 63 (1992): 3-14.
- Eliade, Mircea. *Le Sacré et le profane*. Paris: Gallimard, Folio Essais, 1965.
- Ezquerro, Milagros. *Fragments sur le texte*. Paris: L’Harmattan, 2002.
- Fabry, Geneviève. “Las aporías de la exterioridad en dos novelas de Juan José Saer”. *Río de la Plata* 23-24, *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*, Actas del VII Congreso internacional del CELCIRP, 20-22/06/2000. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2001. 405-417.
- Freud, Sigmund. *Totem et tabou*. Samuel Jankélévitch, trad. Paris: Payot, 1965.

- Gauchet, Marcel. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard, 1985.
- Groupe H<sup>3</sup>. *Hétérologies. Pour une dé-neutralisation de la critique littéraire et artistique*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2006.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Evelyne Sznycer, trad. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1976.
- Laurent, Pénélope. *Unité, Cohérence et fragmentation dans l'oeuvre de Juan José Saer*. Thèse de Doctorat en études romanes, Université de Paris IV Sorbonne, 2009.
- Otto, Rudolf. *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. André Jundt, trad. Paris: Éditions Payot et Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2001.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Paris: Gallimard, 1984.