



Disputas en torno de la alegoría en la literatura de Juan José Saer

Controversies over allegory in the literature of Juan José Saer

Malena Pastoriza¹

Universidad Nacional de Río Negro
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
malena_pastoriza@yahoo.com.ar

Resumen: La institucionalización de la literatura de Juan José Saer converge con los diagnósticos críticos acerca del giro alegórico de la literatura argentina de fines de los años setenta, en tanto se interpreta *Nadie nada nunca* como una novela de la dictadura. Ha sido ampliamente destacado el rol de las intervenciones de Beatriz Sarlo en este proceso. El propósito del artículo es analizar el conjunto de operaciones críticas que sostienen la noción de alegoría puesta en juego por Sarlo en esos trabajos, que inauguran la lectura en clave alegórica de la obra saeriana. Buscamos demostrar que en ella conviven concepciones heterogéneas y por momentos contradictorias, y que las huellas de esta tensión pueden rastrearse en la tendencia anti-alegórica de la crítica saeriana reciente.

Palabras clave: Alegoría — Lectura alegórica — Saer — Benjamin — Adorno

Abstract: The academic reception of Juan José Saer's literature converged in the late 1970s with critical diagnosis of the allegorical turn in Argentine literature, as *Nadie nada nunca* was interpreted to be a dictatorship novel. The role of Beatriz Sarlo's contributions in this process has been widely highlighted. The purpose of this article is to analyse the set of critical interventions that underlie the notion of allegory at play in these works, which inaugurate the allegorical reading of Saer's literature. We seek to show that there are heterogeneous and at times contradictory conceptions coexisting in it, and that the traces of this tension can be found in the anti-allegorical tendency of recent Saerian criticism.

Keywords: Allegory — Allegorical reading — Saer — Benjamin — Adorno

¹ Malena Pastoriza es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como becaria del CONICET en el Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (UNRN, Sede Andina) y como adscripta de Literatura Argentina II. En su tesis doctoral estudió el problema teórico de la ilegibilidad en/de las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer, en vínculo con su proceso de recepción.

Introducción

La crítica ha señalado tempranamente un giro en la literatura argentina de fines de los setenta y comienzos de los ochenta hacia modos anti-miméticos de narrar. En las obras escritas en esos años se percibe un cuestionamiento de la capacidad de representación de la literatura, factible de ser interpretado como una respuesta crítica a los totalitarismos políticos (la dictadura) y los totalismos poéticos (el realismo). En otras palabras, la literatura de los ochenta se volvió oblicua y alegórica como un modo de sortear la censura y de desmontar la ilusión de representación mimética. A pesar de que la inexactitud de la correspondencia entre abandono del realismo y experiencia dictatorial ya ha sido suficientemente argumentada (De Diego *Quién de nosotros*; Dalmaroni *La palabra justa*),² la vinculación entre la emergencia de poéticas experimentales y terrorismo de Estado no ha perdido vigencia en el discurso crítico. De hecho, se trata de una tesis que marca la culminación del largo proceso de recepción e institucionalización de la literatura de Juan José Saer: con sus primeros libros publicados en los sesenta en un contexto de escasa repercusión, su obra gana reconocimiento a partir de la aparición de sus textos considerados más experimentales, *El limonero real* de 1974, *La mayor* de 1976 y *Nadie nada nunca* de 1980.

Ya ha sido ampliamente destacado el rol que jugaron las intervenciones críticas de Beatriz Sarlo en este proceso. Por caso, en “Literatura y política”,

² De Diego y Dalmaroni han advertido que la tendencia antirrealista en la literatura argentina no fue una consecuencia directa de la dictadura, sino que ya existía una literatura experimentalista o vanguardista hacía décadas. En palabras de De Diego, “por lo menos desde Macedonio Fernández y Borges, lo real es siempre «un núcleo resistente y terrible»” (268), y en este sentido, “los escritores que producen novelas en años de la dictadura militar no escriben sólo contra un *fondo* realista, [sino] que la experimentación vanguardista ya se inicia en los sesentas” (87). En esta misma línea, Dalmaroni afirma que “la narrativa argentina de la dictadura refuncionalizaba así, en un contexto marcado por la censura y por la represión física y cultural, las poéticas experimentalistas o antirrealistas emergentes entre los sesenta y los setenta” (155). De Diego destaca, además, el protagonismo de *Punto de Vista* en esta operación: “la crisis del canon realista de representación es anterior a la irrupción de la dictadura, pero los críticos de *Punto de Vista* quisieron leer en esos textos –en esas novelas– que se resistían a la ilusión mimética, estrategias de posicionamiento ante la omnipresencia del discurso autoritario. La crisis del realismo no es una consecuencia, un efecto o una réplica de la traumática experiencia que implicó la dictadura militar” (153).

publicado en *Punto de vista* en 1983, Sarlo postula a *Nadie nada nunca* como “la novela que más oblicuamente habla de la violencia argentina” (11). Así, para la crítica, en esos años Saer encarna el modelo de escritor reflexivo demandado por la época; la ilegibilidad y la alegoricidad de la escritura saeriana cifran la resistencia de la literatura de los ochenta a los discursos totalitarios.³

No obstante, la equiparación entre discurso alegórico y función crítica condensada en esta imagen de la literatura saeriana ha comenzado a ser puesta en cuestión. Una serie de trabajos recientes se han detenido en problematizar la lectura alegórica de *Nadie nada nunca*, que guía gran parte de las interpretaciones en clave política de la literatura de Saer hasta la fecha: ¿en qué medida es factible sostener que en la novela la violencia y el terror de los acontecimientos histórico-políticos son alegorizados? En “Lo real sin identidades”, Miguel Dalmaroni sostiene que la fragmentariedad y multiplicidad de puntos de vista en *Nadie nada nunca* serían menos una estrategia de ciframiento contra la censura o un recurso alegórico u oblicuo de aludir sin nombrar, que un modo mimético de recrear la atmósfera de un momento histórico determinado. En este sentido, para Dalmaroni, la novela saeriana se aleja de la alegoría porque, más allá de que se corra constantemente la fiabilidad de los acontecimientos narrados, las matanzas de caballos y el asesinato del despótico comisario “Caballo” Leyva, efectivamente, *literalmente*, ocurren. Por su parte, en “Violencia metonímica”, Rafael Arce argumenta que en las narraciones saerianas lo histórico-político está sometido a un proceso complejo de alegorización y desmantelamiento por medio de un mecanismo metonímico que frustra la propia lectura

³ Realizamos un análisis detenido de las intervenciones de Beatriz Sarlo sobre literatura argentina de los años setenta y ochenta publicadas en *Los Libros* y *Punto de Vista* en el capítulo “La literatura argentina de los setenta en clave de violencia”. Asimismo, en el artículo “El valor de lo ilegible” analizamos puntualmente las operaciones críticas que sostuvieron su apuesta por la literatura saeriana.

alegórica que parecía imponerse. Por otras vías, en “Saer y lo espectral” Silvana Mandolessi también cuestiona la lectura en clave alegórica de la novela, para proponer, en cambio, que el estatus ambiguo de la política en la narración saeriana, ese “no estar ni presente ni ausente” de la violencia dictatorial, da cuenta de su carácter espectral. Por último, en “La inminencia de lo real” Baptiste Gillier sostiene que la lectura inaugurada por Sarlo tendió a reducir *Nadie nada nunca* a una “novela de la dictadura”, al tiempo que no logró articular la dimensión poética del relato (bajo la hipótesis de una “teoría del presente” desarrollada en la reseña “Narrar la percepción” de 1980) con la dimensión política (en clave alegórica, la novela como cifra de la violencia dictatorial). En este sentido, afirma que, si la metáfora subsume lo político al orden de la razón representativa, es necesario atender a los momentos en que la novela exhibe la tensión entre el mundo de las apariencias y la intensidad de lo invisible.

Este breve repaso muestra que el conjunto de intervenciones de Dalmaroni, Arce, Mandolessi y Gillier parten de un diagnóstico común: la interpretación alegórica de *Nadie nada nunca* no alcanza a dar cuenta del modo en que la novela trabaja con los acontecimientos histórico-políticos, en la medida en que la alegoría presupone una recomposición plena de sentido que, por ser esencialmente totalizante, contrasta con la incertidumbre y la intensidad del horror que la novela materializa. Sin embargo, en las lecturas de Beatriz Sarlo sobre la literatura de Saer no es tan evidente que la alegoría se conciba en estos términos; de hecho, el uso de la categoría, lejos de ser sistemático, exhibe por momentos oscilaciones significativas. Es por ello que este trabajo se propone analizar las operaciones críticas que sostienen la noción de alegoría puesta en juego por Sarlo en una serie de trabajos de los años ochenta, a fin de reconsiderar las conclusiones de esta impugnación reciente de la lectura alegórica de *Nadie nada nunca*.

Entre Benjamin y Adorno: la alegoría en cuestión

A fines de marzo de 1986, tres años después de la publicación de “Literatura y política”, Sarlo participó de un congreso en la Universidad de Minnesota a partir de la convocatoria que un grupo de críticos literarios chilenos hiciera a estudiosos argentinos y argentinistas, según explicitan René Jara y Hernán Vidal en la Presentación de las actas *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Su contribución al evento, titulada “Política, ideología y figuración literaria”,⁴ se propuso interrogar “los rasgos de un discurso literario formal e ideológicamente opuesto a los discursos del autoritarismo y que, quizás precisamente por esto, encontró una recepción social en momentos políticos difíciles” (53). Apelando a la idea de “reificación del olvido” de Adorno y Horkheimer, y a la noción de “estructura de sentimiento” de Raymond Williams, Sarlo sugería en esta conferencia que una zona relevante de la literatura producida durante esos años podía leerse como *crítica del presente*:

Enfrentada con una realidad difícil de captar, porque muchos de sus sentidos permanecían ocultos, la literatura buscó las modalidades más oblicuas (y no sólo a causa de la censura) para colocarse en una relación significativa respecto del presente y comenzar a construir un sentido de la masa caótica de experiencias escindidas de sus explicaciones colectivas (57-58).

Sarlo incluye en esta ponencia su lectura de *Nadie nada nunca*, luego de contemplar una larga lista de novelas de la época –*Respiración artificial* de Piglia, *Cuerpo a cuerpo* de Viñas, *En esta dulce tierra* de Rivera, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Asís, *El beso de la mujer araña* de Puig, *El país de la dama eléctrica* de Cohen, *Fuego a discreción* de Dal Masetto, *Composición de lugar* y *La vida entera* de Martini, *Libro de navíos y borrascas* de Moyano,

⁴Una parte del trabajo de Sarlo es replicada en el artículo publicado en el número 26 de *Punto de Vista*, con el título “El saber del texto” en abril de 1986. A su vez, en este número de *Punto de Vista* se anuncia que los trabajos de Sarlo, María Teresa Gramuglio y Rafael Filippelli allí reunidos habían sido presentados en una mesa redonda sobre estética y política en el Club de Cultura Socialista. Este dato evidencia la tenacidad con la que se difundieron en esos años las hipótesis de Sarlo aquí analizadas.

La casa y el viento de Tizón, *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno* de Soriano, *El vuelo del tigre* de Moyano y *Hay cenizas en el viento* de Martínez-, todas las cuales comparten cierto “grado de resistencia a pensar que la experiencia del último período pueda confiarse a la representación realista” (87). Se trata de textos, continúa Sarlo, que mantienen el realismo a distancia y establecen con la representación un vínculo oblicuo o figurado, “desde la más directa relación metonímica hasta formas más complicadas de la alegoría y la metaforización” (87).

Ahora bien, al definir los alcances de la lectura en clave alegórica de la literatura de una época signada por el monolitismo del discurso autoritario, Sarlo recurre, como es de esperar, a Walter Benjamin:

Menos que nunca era posible recurrir a un Sentido, a un núcleo único de explicación, que pudiera hacerse cargo de esta realidad opaca y desordenada. Para decirlo con Walter Benjamin, las formas de la alegoría, o la intención alegórica, podían tener la capacidad de “extinguir la apariencia” [Benjamin “Central Park” 41]: organizar restos de sentido, fragmentos de certidumbres dispersas por el viento de la historia, atravesar la superficie de lo real precisamente porque esa superficie es incomprensible según los instrumentos intelectuales que hasta el momento se le habían aplicado, reconstruir la experiencia en contra del discurso que sobre esa experiencia circulaba desde el poder militar, éstas serían quizás las formas tentativas para la destrucción de la apariencia. “En realidad, un nivel de la argumentación de Benjamin es que toda literatura, incluso aquella que parece evocar una completitud simbólica de sentido, una ‘presencia’ inmediata de aquello que es significado, puede y quizás deba ser leída alegóricamente” [Spencer 63] (71).

La referencia a Benjamin no sorprende, dado que la misma Sarlo ha confesado que, durante esos años, se encontraba interiorizada en su obra: “Sus libros, desde los años setenta, estuvieron muchas veces sobre mi mesa de trabajo” afirma en el Prólogo a *Siete ensayos* (10). Sin embargo, sí llama la atención otro detalle del pasaje citado. El texto referido de Benjamin es “Central Park”, un ensayo publicado póstumamente por su editor Rolf Tiedemann, que Sarlo retoma de su traducción al inglés a cargo de Lloyd Spencer para el número 34 de la revista *New German Critique* de 1985, es decir, tan solo un año antes

del congreso en Minnesota. Asimismo, este párrafo de su conferencia concluye con el envío a una nota a pie de página, en la que se aclara que la larga cita de Lloyd Spencer pertenece al artículo “Allegory in the World of the Commodity”, publicado junto a la traducción de “Central Park” en 1985. Pero la nota al pie no se limita a esta referencia, sino que a continuación menciona otro texto contemporáneo, un artículo de Hernán Vidal incluido en el libro *Fascismo y experiencia literaria*, publicado en Minneapolis también en 1985. Sarlo remite a este capítulo a quienes se interesen en profundizar “sobre la alegoría y sus funciones” (71), encadenando así tres firmas (Benjamin y Spencer con Vidal) en una serie cuya incongruencia resulta indisimulable, si se repara en que la concepción de alegoría que Vidal adopta en su investigación contrasta radicalmente con la interrupción de la completud simbólica de sentido que evocaba Spencer citado por Sarlo. En la narrativa alegórica, sostiene Vidal en el trabajo aludido, “las voces narradoras (...) desean mantener el control más estricto posible sobre el marco interpretativo que se entrega en el texto. Con ello se produce la sensación de inflexibilidad y dogmatismo característica de la alegoría” (*Fascismo y experiencia* 48).

En otras palabras, es significativo que Sarlo cite una afirmación de Spencer sobre la potencia disruptiva de la lectura alegórica benjaminiana, para, al mismo tiempo, en nota al pie, volver a encorsetar la alegoría dentro de los límites de la concepción clásica-simbólica que Benjamin se proponía cuestionar. El asunto cobra todavía mayor interés si se lo contrasta con el fastidio que la propia Sarlo manifestaría nueve años más tarde en el ensayo “Olvidar a Benjamin” frente a la banalización del léxico benjaminiano y, en especial, frente a la “suma sin problemas, como si se tratara de la neutralidad de una lista bibliográfica, de Benjamin, De Certeau, Williams, Derrida y Foucault, [que] produce un animal medio monstruoso” (*Siete ensayos* 91). En 1986, todavía lejos de la “moda Benjamin” fomentada por los estudios culturales, Sarlo se permite listar bibliografía, reunir la interpretación de

Spencer en torno de la alegoría en Benjamin junto con la perspectiva clásica de Vidal, sin notar ni anotar cómo la mera suma de referencias anulaba toda pretensión de neutralidad sobre el concepto.

Si indagamos en las razones que podrían haber motivado esta segunda referencia, que de algún modo desdice la orientación antitotalitaria que Sarlo atribuía al giro alegórico en la literatura argentina de los ochenta, podría interpretarse esta heterogeneidad como una exhibición del manejo de bibliografía actualizada sobre el tema ante los oyentes en Minneapolis, algunos de quienes, podríamos conjeturar, participaron del volumen compilado por Vidal.⁵ Sin embargo, esta respuesta no parece agotar el problema: Sarlo no elige incorporar las tesis del texto de Vidal en su argumentación –lo que, por otra parte, la hubiese obligado a *hacerse cargo* discursivamente de la problemática conjunción–, sino que se limita a anotar su referencia en una zona marginal, que no lee en voz alta. En este sentido, el hecho de que, en la misma nota al pie en que remite a los textos de Benjamin y Spencer, Sarlo decida reenviar al lector a un trabajo sobre “la alegoría y sus funciones” que anula lo que la perspectiva benjaminiana venía a proponer puede leerse como síntoma de cierta resistencia de Sarlo a renunciar a “una completitud simbólica de sentido”, para decirlo con palabras de Spencer a las que ella misma recurre.

Dado que la reconstrucción de las intenciones autorales resulta menos atractiva que la conjetura acerca de los móviles pulsionales, ensayemos un rodeo para explorar esta resistencia. En 1990 Sarlo traduce para su publicación en *Punto de Vista* las cartas que intercambiaron Walter Benjamin

⁵No debe perderse de vista que el dogmatismo de la perspectiva de Vidal encuentra su fundamento en la urgencia del contexto y tiñe el clima del evento de 1986. La breve presentación que hicieron Jara y Vidal para la publicación de las actas concluye: “luego de los traumas culturales experimentados en el período, la institucionalización académica de los estudios literarios [debe atender] (...) a las necesidades de discutir las bases para la reconstrucción de un universo simbólico de congregación democrática de las culturas nacionales afectadas. (...) para generar esos estudios es preciso elaborar totalizaciones críticas de la producción cultural de los períodos implicados, lo cual nos obliga a vencer los tabúes que la represión militar haya podido interiorizar en nuestras mentes” (*Ficción y política* 27-28).

y Theodor Adorno a propósito de un manuscrito sobre Baudelaire enviado por Benjamin para su publicación en el *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1938.⁶ Tal como reconstruye Spencer en la introducción a “Central Park” para la revista *New German Critique*, Leo Löwenthal, el editor del periódico, había aprobado la publicación, pero Adorno habría pedido que se demorara, “mientras intercambiaba una serie de cartas críticas, agudas, con Benjamin” (“Introduction” 29). En la carta fechada el 10 de noviembre de 1938, la principal crítica de Adorno al texto enviado por Benjamin se vincula con su reticencia a involucrar postulados teóricos que guíen la interpretación de sus enunciados:

Pero la “mediación”, que busco en vano, y que sólo encuentro recubierta por la evocación histórico-materialista, es precisamente la teoría de la que usted evita hablar. Evitar esta teoría afecta el plan empírico. De un lado, le confiere un carácter falsamente épico y, del otro, le quita a los fenómenos su peso real desde el punto de vista de la filosofía de la historia, porque se los ve sólo a través de la experiencia subjetiva (...). Para plantearlo drásticamente, podría decirse que su trabajo se sitúa en el cruce de la magia y el positivismo. Este cruce está hechizado. Sólo la teoría podría romper el encantamiento (“Benjamin y Adorno sobre Baudelaire” 6).

Finalmente, el texto “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” no se publicaría en la revista, sino que, del intercambio, resultaría el ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire”, aparecido en el número 8 de 1940 (Tiedemann “Baudelaire” 10). Ahora bien, este episodio con Adorno en torno del primer manuscrito sobre Baudelaire coincide temporalmente con la escritura de los fragmentos conocidos como “Central Park”, y esta simultaneidad habilita la posibilidad de leer en aquellas notas una reflexión inicial en torno de los reparos adornianos (Spencer “Introduction” 29), lo que, a su vez, permite

⁶ Sobre el intercambio entre Benjamin y Adorno existe una copiosa bibliografía crítica. Seguimos la orientación de la lectura que Giorgio Agamben propone en el capítulo “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y en Benjamin” en *Infancia e historia*. Las cartas completas pueden consultarse en el libro *Aesthetics and Politics* compilado por Fredric Jameson.

reorientar la discusión entre Benjamin y Adorno hacia el problema de la alegoría. Sostiene Benjamin en “Central Park”:

Lo tocado por la intención alegórica quedará apartado del contexto de [las interconexiones] de la vida: destruido y conservado a un tiempo. La alegoría se aferra a las ruinas. Ofrece la imagen de la agitación petrificada. El impulso destructivo de Baudelaire no está interesado en la abolición de aquello que está a su merced (*El París de Baudelaire* 256).⁷

En la forma alegórica moderna que Benjamin identifica en la poesía de Baudelaire, la reunión de fragmentos no se encuentra mediada naturalmente. La interrupción que propicia la alegoría baudelairiana no deriva en la recuperación del sentido, sino que instaura la emergencia de una dualidad inestable y desjerarquizada, “la imagen de la agitación petrificada”. Como señala Spencer en el artículo citado por Sarlo, para Benjamin

las alegorías, incluso las que proclaman la estabilidad y la plenitud del sentido en el (jerarquizado) universo, pueden considerarse como una deconstrucción de sí mismas, como revelación de lo contrario de lo que pretenden insinuar (“Allegory in the World” 63).

Es decir, la alegoría desconstruye cualquier determinación interpretativa, incluso aquella que procura leerla como materialización de la resistencia ante el dogmatismo por medio del ciframiento de sentidos plurales, abiertos, contrahegemónicos. El desacuerdo entre Benjamin y Adorno puede anclarse entonces en el modo prácticamente inverso en que conciben la relación entre alegoría e interpretación, puesta en juego en sus propios discursos teóricos. Así lo propone Juan Ritvo en *La edad de la lectura*: mientras que “en Adorno el punto de partida y de llegada es el concepto, abierto, fragmentado, pero siempre producto de una dialéctica reflexiva” (199), en Benjamin las metáforas se prolongan y “generalmente [se] literalizan, es decir, carnalizan analogías aparentemente destinadas a espiritualizarse” (199-200). En

⁷ Seguimos la traducción de *Zentralpark* incluida en la edición española de *El París de Baudelaire*, Eterna Cadencia, 2012, a la que agregamos entre corchetes una omisión respecto de la traducción inglesa de Spencer que resulta valioso recuperar para nuestra argumentación.

Benjamin, el concepto no es el punto de llegada, sino un efecto parcial y siempre inestable de la intención alegórica.

En este sentido, el hecho de que Sarlo haya sido la traductora de la discusión entre Benjamin y Adorno a propósito de la ausencia de mediación dialéctica posibilita la siguiente interpretación del problema que nos ocupa: en la referencia al trabajo de Vidal que Sarlo introduce en una nota al pie de su conferencia, se trasluce una toma de posición adorniana frente a la versión que Spencer propone de la alegoría benjaminiana.⁸ Esta preferencia asoma también en su libro *Siete ensayos*, donde, por un lado, cuestiona la versión de Benjamin como “precursor de la posmodernidad y *flâneur* él mismo de las ruinas de la totalidad” (86) y, por el otro, reseña el intercambio entre Benjamin y Adorno performando un doble movimiento, de defensa del primero y de conciliación con el segundo. Citamos el fragmento del ensayo “El crítico literario” al que aludimos:

Adorno y Benjamin debatieron, a propósito de estos trabajos sobre París en el siglo XIX, de qué modo podía construirse una mediación dialéctica entre los hechos materiales y los discursos. Para Adorno, Benjamin nunca cumplió del todo con ese programa y siempre tuvo la tendencia a unir, de modo violento, casi *monstruoso*, los datos materiales y los simbólicos. Adorno pensaba que Benjamin era poco dialéctico, que construía iluminaciones críticas uniendo extremos cuya articulación no exploraba suficientemente (46, cursiva en el original).

Sarlo identifica así el núcleo del desacuerdo con el problema de la falta de mediación, para luego, inmediatamente, concluir: “Es irónico que hoy, volviendo a leer *Poesía y capitalismo*, tengamos la impresión completamente opuesta” (46). Es decir, como lectora apasionada de Benjamin, Sarlo vuelve sobre el trabajo que Benjamin dedica a Baudelaire, y en su relectura halla la

⁸ Teniendo en cuenta el rechazo manifiesto de Sarlo hacia el posestructuralismo y la deconstrucción, es relevante considerar que la lectura que Spencer hace de Benjamin, como traductor y comentador de “Central Park”, está influida por la orientación que Paul de Man le diera a la alegoría benjaminiana (Sommer “Allegory and Dialectics” 65). En efecto, desde la deconstrucción norteamericana, De Man enfatiza los momentos en que Benjamin atiende a la fuerza disruptiva del lenguaje figural. Así, los reparos de Sarlo se ven involucrados en su disputa con el posestructuralismo por el modo *preferible* de leer a Benjamin.

significación en las uniones violentas, *monstruosas*, de fragmentos, cuya ausencia Adorno reprochaba. Curiosa argucia conciliadora, que paradójicamente se sostiene en una polarización esquemática de las posturas esbozadas por ambos amigos en su último intercambio epistolar.

Sarlo, lectora de alegorías

Esta operación de *adornización* del funcionamiento de la alegoría en el pensamiento de Benjamin deja su huella en las lecturas críticas que Sarlo realiza de la literatura argentina de los años ochenta –entre las cuales tienen un lugar destacado las intervenciones dedicadas a Saer– en la forma de una resistencia a la indeterminación de la indeterminación del sentido literario. En un trabajo leído en las III Jornadas Nacionales del Comité Internacional de Ciencias Históricas realizadas en octubre de 1990 en Buenos Aires, Sarlo afirmaba: “La literatura sabe lo que se sabe y puede negarlo, re TRABAJARLO, imprimirle formas alegóricas o simbólicas, desplazarlo para ubicar allí otros saberes más o menos prestigiosos, más o menos despreciados” (“Literatura e historia” 30). Lejos de la sensibilidad de la “estructura de sentir” williamsiana, aquí la crítica sostenía que la literatura “sabe lo que se sabe” y, por lo tanto, tiene la capacidad de cifrar sentidos previos y velados, decodificables por medio de una lectura alegórica que asuma el desafío hermenéutico. Se pone en evidencia hasta qué punto la intención alegórica y su experiencia de indeterminación quedan subordinadas a una función crítica, entendida como intervención de la literatura en el orden de los discursos sociales. Así lo explicita Sarlo en la conferencia de 1986:

En los tiempos sombríos de la dictadura, la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia (“Política, ideología y figuración” 59)

En otras palabras, la crítica atribuye a la literatura el rol de desenmascarar los discursos hegemónicos y develar aquello que no es articulable por el discurso social: las novelas de los ochenta “exhibieron las fisuras por donde puede verse, para decirlo con palabras de Adorno, «aquello que la ideología oculta», es decir, también, lo que es posible padecer, pero difícil convertir en discurso” (88).

De este modo, se constata que las intervenciones de Sarlo durante los ochenta anclaron el potencial político de la literatura en un uso de la alegoría como enigma y resistencia. Narrar de manera oblicua, cifrada, es decir, alegórica, respondía a una doble exigencia: sortear la censura y rechazar el realismo; pero también, y sobre todo, era un modo de dotar críticamente de sentidos a una realidad estallada, a “ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real” (“Política, ideología y figuración” 59).

Ahora bien, si focalizamos en el modo en que opera la dinámica entre alegoría, desciframiento y resistencia en la lectura saeriana de Sarlo, una observación de Juan Pablo Luppi en su tesis “Subjetividades dialógicas entre intimidad y política” aporta un dato significativo para orientar el análisis: al repasar las lecturas críticas fundantes de la interpretación alegórica de la obra de Saer, Luppi recupera la distinción entre alegoría y lectura alegórica introducida por Susan Buck-Morss a propósito de las impugnaciones marxistas a los textos benjaminianos. Concretamente, Buck-Morss se detiene en la crítica que le hace H. R. Jauss a Benjamin por su interpretación del poema “Sueño parisino” de Baudelaire; allí evidencia que el cuestionamiento de Jauss en torno del funcionamiento alegórico del poema confunde dos dimensiones, la lectura alegórica y la alegoría como figura literaria. Buck-Morss expone cómo esta confusión lo hace caer

en un círculo vicioso desde el punto de vista ontológico (la “realidad”, de la que el poema es una alegoría –dice Benjamin–, es una lectura alegórica –dice Jauss del poema–), y desde el punto de vista epistemológico un regreso al infinito (¿el poema es alegórico?

¿o la interpretación? ¿o la interpretación de la interpretación...?)
(*La dialéctica de la mirada* 248).

Al volver sobre esta lectura desplegada en *La dialéctica de la mirada*, Luppi destaca la pertinencia de atender a la distinción entre lectura alegórica y alegoría textual, es decir, entre el ejercicio de lectura crítica concebido en sí como una alegoría y la práctica hermenéutica de desciframiento de la alegoría como tropo. En este sentido, subraya el interés que reviste, para la crítica saeriana actual, el primero por sobre el segundo, a la hora de dar cuenta de los alcances políticos de su literatura:

El problema de la lectura alegórica sería más atinado, para la crítica actual sobre Saer (...), que la búsqueda de alegorías en sus escrituras, cuyos sentidos seguirán abiertos, o que la discusión en torno del realismo, cuyos énfasis y límites ya han sido establecidos. Antes que la relación representacional (realista, alegórica, alusiva, elíptica, etc.) con referentes históricos, interesan los modos de reformular los efectos políticos de la crisis de la representación, mediante determinados usos del lenguaje en el cruce entre escrituras y lecturas. Más que una solución estética a las demandas de la política y la cultura, la presunción de sentidos alegóricos en *Nadie nada nunca* (...) implica un problema de lectura (“Subjetividades dialógicas” 108).

Este comentario permite deslindar en la lectura saeriana de Sarlo dos ocurrencias superpuestas: a mediados de los ochenta, Sarlo describía *Nadie nada nunca* como una novela alegórica porque en ella se utilizaba la alegoría como tropo (los asesinatos de caballos alegorizaban la violencia dictatorial), pero también porque su fragmentariedad, su detención obsesiva en la descripción de movimientos mínimos, su recurso a la elipsis, habilitaban un “modo de ver” alegórico, es decir, una lectura no lineal, contraria a la determinación de sentido por medio de la causalidad directa. Años después, con la publicación de *Glosa* y de *Lo imborrable*, Sarlo halla en la desaparición del Gato y Elisa, comunicada en una línea de *Glosa*, la constatación de que esa lectura alegórica que la novela propiciaba era también en sí misma la huella de una alegoría política. Volviendo sobre sus experiencias de lectura

de la obra saeriana, en 2007 Sarlo afirma “sé perfectamente cómo me sonaba *Nadie nada nunca* en 1980” (“Lectura sobre lectura” 46), para luego reprochar a Saer por no haber anticipado que la alegoresis de la novela no se agotaba en las matanzas de caballos: “Cuando estaba escribiendo *Nadie nada nunca*, Saer me dijo que era una novela policial sobre misteriosos asesinatos de caballos. No me dijo que el Gato y Elisa eran parte de una alegoría política” (48). Este reproche termina de constatar, además, que la concepción de alegoría de Sarlo involucra en algún punto una determinación del marco interpretativo que le otorgue el control al lector –para decirlo con los términos de la definición de alegoría de Hernán Vidal que citamos hace unas páginas–. Así, el análisis de la conferencia en Minnesota con la que comenzamos nuestro análisis recupera su relevancia en la reconstrucción del argumento en torno de la alegoricidad de *Nadie nada nunca*. En “La condición mortal”, la reseña de *Lo imborrable* publicada en *Punto de Vista*, Sarlo condensa esta cadena de operaciones, al referir a la clausura de la indeterminación que significaba, en su experiencia lectora, enterarse del destino de los protagonistas de la novela de 1980 en una línea de *Glosa*:

Si todo parecía amenazarlos (desde la alegoría de los caballos muertos hasta los sueños de una ciudad asolada por la peste), esa amenaza no había terminado de cerrarse sobre ellos en *Nadie nada nunca*; se cierra, en cambio, con el chasquido seco de un dato (...). Una sola frase de *Glosa* me obliga a releer *Nadie nada nunca* de un modo en que antes no suponía que podía releerlo: para ver qué hubo en ese pasado, en ese mes de febrero durante el que transcurre la novela, que yo no vi, que Saer probablemente no ocultó pero tampoco dijo (“La condición mortal” 30-31).

Al signarse el destino del Gato y Elisa en una línea de *Glosa*, para Sarlo se revelaba en el mismo acto su condición de alegoría, de escritura en clave, que era necesario descifrar en una relectura de *Nadie nada nunca* atenta a aquellos datos que, simulando pertenecer a la construcción de cierta oblicuidad narrativa, ocultaban *en realidad* un sentido alegórico pleno.

Conclusión

El recorrido propuesto hasta aquí por diversas intervenciones de Beatriz Sarlo, dedicadas a la literatura argentina de los años ochenta, a la obra de Juan José Saer y a su experiencia de lectura de Walter Benjamin, buscó demostrar que en el uso reiterado de la noción de alegoría en ellos conviven concepciones heterogéneas y por momentos contradictorias, cuyas fuentes, conjeturamos, provienen de su actualizada biblioteca teórica. Si en la enunciación del giro alegórico de las novelas de la dictadura es posible percibir las huellas de la sensibilidad de un Benjamin lector de Baudelaire, hemos visto cómo, a la hora de definir sus alcances, cierta predilección adorniana motiva la reducción de la potencia alegórica a su función crítica.

Estas conclusiones permiten, a su vez, volver sobre la tendencia anti-alegórica de la crítica saeriana reciente, para reformular el interrogante que la motiva: antes de cuestionar si efectivamente *Nadie nada nunca* es una novela alegórica o no, cabría preguntarnos qué entendemos por alegoría. Es claro que las propuestas de Dalmaroni, Arce, Mandolessi y Gillier refutan la alegoría concebida como un proceso de representación, cuyo desciframiento persigue la restitución de una totalidad de sentido. En contraposición, Dalmaroni demuestra que en la novela la violencia es literal, mientras que Arce argumenta que la diseminación metonímica desmantela la alegoría; Mandolessi, por su parte, sostiene que la violencia tiene un carácter espectral, y Gillier sugiere que lo real de la experiencia irrumpe como intensidad material. Es preciso, no obstante, recordar que literalidad, inestabilidad, espectralidad y materialidad son rasgos de la alegoría tal como la concibe Benjamin en sus trabajos sobre la poesía de Baudelaire.

En efecto, en *Alegorías de la derrota* Idelber Avelar repara en la necesidad de distinguir con claridad entre estas dos definiciones de alegoría coexistentes y en pugna. Por un lado, la definición clásica, que entiende la alegoría como un procedimiento de ciframiento y abstracción de un contenido previo, idéntico a sí mismo, que como tal mantiene una “relación

convencional entre una imagen ilustrativa y un sentido abstracto” (15). Como hemos visto, la noción de alegoría y de lectura alegórica de Sarlo se acerca por momentos a esta perspectiva, aun cuando recurra a Benjamin para definirla; asimismo, es esta concepción de alegoría la que recibe las críticas de Dalmaroni, Mandolessi, Arce y Gillier –y de Avelar, quien agrega enfáticamente: “Nada resume mejor la concepción de alegoría con la que hay que romper” (15)–. Por otro lado, frente a esta noción instrumentalista, Avelar vuelve a Benjamin para sostener que

en tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres (21).

En el pensamiento benjaminiano, entonces, la alegoría se concibe como la interrupción de la síntesis simbólica que petrifica la historia y exhibe su ruina. La alegoría no es antitotalitaria porque desconoce u olvida la totalidad, sino porque la efectúa como experiencia de una pérdida irrecuperable. Esto implica que, antes que un recurso al servicio de la representación, la alegoría se erige como la figura retórica que señala el fracaso del orden representacional.

Para cerrar, entonces, situándonos en esta perspectiva es posible sugerir que *Nadie nada nunca* resiste una lectura alegórica justamente porque en ella se escenifica el fracaso del significado referencial; los momentos más alegóricos serían aquellos donde el sentido se desplaza tropológicamente solo para evidenciar el vacío de sentido es decir, su ruina. Tomemos por caso el miedo que le produce a Elisa la incertidumbre de lo que el campo oculta, como indicio alegórico del horror:

El campo, dice [Elisa], y sobre todo de día, a la luz del sol, le produce pánico. Siempre tiene la impresión de que entre los yuyos se oculta *algo*, *algo* que no espera otra cosa que la llegada de algún caminante para ponerse en evidencia.

–¿Algo?–digo yo–. ¿Cómo algo? ¿Algo que qué? Algo, sí, dice Elisa: algo que se aparezca, súbito, algo vivo, o muerto, entre los yuyos, o a la distancia, en la luz del sol; y sobre todo, algo en estado de

descomposición; eso abunda en el campo, ¿no?, dice Elisa. En el campo, entre los yuyos, muchas cosas, ¿eh?, ¿no?, víboras incluso, huesos, alimañas de todas clases y, sobre todo, ¿no?, sobre todo, carroñas, cuerpos en descomposición, de los que sube, de golpe, un rumor. Como si *algo*, no sé, *algo* hubiese subido a la superficie desde las profundidades de la tierra (*Nadie nada nunca* 84, resaltado en el original).

El pánico de Elisa proviene de la intuición, fugaz e irrenunciable, de que la irrupción de aquello innominado no se realizará sino como latencia; y en este sentido, la alegoricidad del acontecimiento reside en la inminencia siempre pospuesta de su descubrimiento, como evidencia de su fracaso referencial.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y en Benjamin”. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007. 157-186. Traducido por Silvio Mattoni.

Arce, Rafael. “Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer”. *HeLix*. 5 (2012): 44-61. En línea.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Benjamin, Walter. “Central Park”. *New German Critique*. 34 (1985): 32-58. En línea. Traducido por Llyod Spencer.

---. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012. Traducido por Mariana Dimópulos.

---. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012. Traducido por Carola Pivetta.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Machado Libros, 2001. Traducido por Nora Rabotnikof.

Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina, 2004.

---. “Lo real sin identidades: violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca*, Glosa y *Lo imborrable* de Juan José Saer”. *Literatura, política y sociedad: construcciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*. Eds. Sosnowski, Bolaños y Nochols. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008. 125-141.

De Diego, José Luis. “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?”. *Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen, 2003.

Gillier, Baptiste. “La inminencia de lo real. Política de la metonimia en *Nadie nada nunca* de Juan José Saer”. *Zama* 6 (2014): 67-80. En línea.

Jameson, Fredric. Ed. *Aesthetics and Politics*. London: Verso Editions, 1980.

Jara, René y Hernán Vidal. “Presentación”. Balderston, Daniel et. al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 27-28.

Luppi, Juan Pablo. “Subjetividades dialógicas entre intimidad y política. Autores, lectores y personajes de la tradición literaria argentina en los proyectos de Walsh y Saer”. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires, 2013. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1510?show=full>. Fecha de acceso: 27-07-2023.

Mandolessi, Silvana. “*Nadie nada nunca*: Saer y lo espectral”. Coord. Ilse Logie. *Juan José Saer. La construcción de una obra*. Universidad de Sevilla, 2013. 139-152.

Mirabile, Andrea. “Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man”. *German Studies Review*. 35. 2 (2012): 319-333. En línea.

Pastoriza, Malena. “La literatura argentina de los setenta en clave de violencia: el recorrido crítico de Beatriz Sarlo”. *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria. Una mirada pluridisciplinar a la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Ed. Chihaiia, Matei. Gunter Narr Verlag Tübingen. 2019. 65-81.

---. “El valor de lo ilegible: la apuesta de Sarlo y Gramuglio por la obra de Saer”. *Estudios de Teoría Literaria*. 10. 23 (2021): 69-81. En línea.

Ritvo, Juan Bautista. *La edad de la lectura*. Rosario, Nube Negra Ediciones. 2017.

Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994 [1980].

Sarlo, Beatriz. "Narrar la percepción". *Punto de Vista*. 3. 10 (1980): 34-37. En línea.

---. "Literatura y política". *Punto de Vista*. 4. 19 (1983): 8-11. En línea.

---. "El saber del texto". *Punto de Vista*. 9. 26 (1986): 6-7. En línea.

---. Trad. "Benjamin y Adorno sobre Baudelaire". *Punto de Vista*. 13. 38 (1990): 3-9. En línea.

---. "Literatura e historia". *Boletín de Historia Social Europea*. 3 (1991): 25-34. En línea.

---. "La condición mortal", reseña de *Lo imborrable*. *Punto de Vista*. 46 (1993): 28-30. En línea.

---. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

---. "Lectura sobre lectura". *Punto de Vista*. 89 (2007): 46-48. En línea.

---. "Política, ideología y figuración literaria". Balderston, Daniel et. al. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 53-90.

Spencer, Lloyd. "Introduction to Central Park". *New German Critique*. 34 (1985): 28-31. En línea

---. "Allegory in the World of the Commodity". *New German Critique*. 34 (1985): 59-77. En línea.

Tiedemann, Rolf. "Baudelaire, un testigo en contra de la clase burguesa". Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012. Traducido por Mariana Dimópulos.

Vidal, Hernán. "Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el fascismo". Ed. Hernán Vidal. *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Minneapolis: Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1985. 1-63.