

HISTORIA DE UNA SUTIL POLÉMICA:  
JUAN JOSÉ SAER, DAVID VIÑAS Y EL ESCRITOR  
COMPROMETIDO

Luciana Pérez

*Universität Bern*

Orcid: <<https://orcid.org/0000-0001-7197-162X>>

En el ensayo «Literatura y crisis argentina», Juan José Saer se refiere a la tesis de David Viñas según la cual la literatura argentina estaría compuesta de «*dos* tradiciones [...], una estetizante y otra comprometida» ([1989] 2020: 101; énfasis en el original).<sup>1</sup> Si bien Saer reconoce a Viñas la virtud de «instaurar la diversidad donde había estado reinando, imperioso, lo único», la dicotomía planteada por el contornista aún le resulta insuficiente: «Si se observa con atención, puede comprobarse que toda literatura está constituida por tradiciones múltiples, que esas tradiciones no son inmutables, dadas de una vez para siempre, sino que se modifican continuamente» (2020: 101-102). A la par de identificar a Viñas con una posición reductiva y anquilosada,<sup>2</sup> Saer forma su propia postura valorizando la multiplicidad y el movimiento.

El objetivo del presente artículo es ahondar en la propuesta de Saer formulada en el ensayo literario *El río sin orillas*, donde revela su modelo

---

DOI: [https://doi.org/10.31819/9783968696393\\_011](https://doi.org/10.31819/9783968696393_011)

<sup>1</sup> El artículo se publicó por primera vez en un volumen colectivo, editado por Karl Kohut y Andrea Pagni (1989), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, fruto de un coloquio celebrado en la Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt en octubre de 1987. Fue incluido luego en *El concepto de ficción* (1997), del cual citamos una edición reciente.

<sup>2</sup> Esta no es la primera vez que Saer discute con David Viñas. Hallamos antecedentes tanto en una de sus intervenciones públicas de los años sesenta (Miguel Dalmaroni 2010: 617, n. 28) como entre sus papeles de trabajo (Saer 2012: 261).

(múltiple, mutable) de escritor comprometido, mientras va articulando una personalísima poética. Para comprender la postura de Saer, caracterizaremos en la primera parte el posicionamiento antagónico de Viñas, aclarando sus orígenes sartreanos. Las obras de Leopoldo Lugones y de Rodolfo Walsh les sirven a los dos para desarrollar sus propuestas, y serán de provecho aquí para examinar sus posiciones respectivas.

#### VIÑAS: EL INTELLECTUAL Y SU CONTORNO

Empecemos, pues, trazando una pequeña genealogía del pensamiento de Viñas, señalando dentro de él la importancia de Sartre, al que Saer evocaba en la anterior cita al utilizar el término *comprometida*. El grupo Contorno, que durante la década de los cincuenta agrupó a Viñas y a sus compañerxs de generación (Ismael Viñas, Adelaida Gigli, Susana Fiorito, Noé Jitrik, León Rozitchner, Ramón Alcalde y Adolfo Prieto fueron algunxs de ellxs), cumplió un rol fundamental en la difusión del pensamiento del intelectual parisino en el marco de la crítica literaria argentina. Es cierto que el existencialismo sartreano ya había comenzado a ser traducido y a circular en el ámbito intelectual argentino durante la década anterior, especialmente en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Schenquer 2007: 1). Sin embargo, fue aquel grupo de jóvenes estudiantes, descontento tanto con la coyuntura nacional como con la manera en que se analizaba desde el ámbito intelectual, el que introdujo los postulados sartreanos agrupados en *Qu'est-ce que la littérature?*, y se apropió de ellos para desarrollar una nueva perspectiva sobre los problemas argentinos (Savignano 2014: 59-60). El origen de este trabajo de difusión fue la traducción castellana del ensayo, ¿Qué es la literatura?, llevada a cabo por Aurora Bernárdez y publicada en Buenos Aires en 1950 a través de la editorial Losada (63), dirigida en aquel entonces por el exiliado español Guillermo de Torre.

Alan Savignano ha rastreado las diversas manifestaciones del impacto de ¿Qué es la literatura? en la generación de Viñas. Sin ir más lejos, el nombre del grupo aludía al término *situación*, empleado por Sartre para describir la contingencia que acompaña a cualquier hecho literario (2014: 64). Más allá de esta referencia nominal, los temas que entre 1953 y 1959 ocuparon las páginas de *Contorno* tenían también una marcada impronta sartreana:

la cuestión de la responsabilidad de lxs escritorxs, la idea de la literatura como testimonio de la realidad, la importancia del género novelesco para ejercer ese papel, en especial de la novela realista, así como la exigencia de construir personajes que busquen trascender su situación (Savignano 2014: 62) son algunos ejemplos de ello. Finalmente, Savignano señala que tal vez sea la figura del intelectual comprometido la que mejor resuma el impacto de Sartre en esta generación. Por una parte, lxs contornistas se reconocieron como tales, de hecho, fue más esta identificación que la de sartreanos la que lxs unió como grupo (61). Por otra, el escritor comprometido, tal como lo entendía Sartre, fue el parámetro a partir del cual evaluaron a sus «antece-sores y padres irresponsables» (70) en la historia de la literatura argentina, examen que les mereció el mote de *parricidas* (70). De acuerdo con Viñas y sus compañerxs, aquellxs autorxs irresponsables habían actuado y escrito «de forma incorrecta», es decir, habían permanecido calladxs frente a su *contorno*, ocultando las injusticias de la situación que lxs rodeaba, desdeñando así el potencial de denuncia de toda actividad literaria (70-71). A partir de estos análisis, la figura del intelectual comprometido sería rescatada, debatida y reformulada por la generación siguiente (agrupada bajo la revista *Punto de Vista*), una vez finalizada la dictadura militar de los años setenta (Schenquer 2007: 4; Fernández Cobo *supra*).

Concuerdo con Claudia Torre, quien señala una línea de continuidad entre las páginas de *Contorno* y el primer libro de ensayos que David Viñas publicó en 1964, *Literatura argentina y realidad política*. La crítica recuerda que en la edición de 1982, que sirvió para reintroducir el libro en las aulas universitarias tras la recuperación de la democracia, se establecía esta relación de forma explícita. En su contratapa no solamente se vinculaba a Viñas con el grupo, sino que también se enunciaba la propuesta del libro, «la revisión crítica de la cultura argentina»,<sup>3</sup> la cual remitía a los *parricidios* llevados a cabo durante los años cincuenta (2010: 178). Si bien, como señala Juan Pablo Canala, no se incluye a Sartre entre los epígrafes que dan una suerte

---

<sup>3</sup> En la contratapa de la primera edición también se hace alusión a la labor llevada a cabo dentro de *Contorno*, aunque sin realizar una referencia explícita al grupo: «Viñas propone una perspectiva que sin desconocer los aportes de una crítica inmanente se integra en su contexto en una relación de permanente interdependencia» (1964).

de marco teórico a los análisis efectuados en el libro (2023: 25),<sup>4</sup> la impronta del intelectual parisino seguía vigente en Viñas. Basta con advertir el título y adentrarse en los párrafos que le dan comienzo para verificarlo: «La literatura argentina es la historia de la *voluntad nacional*» (1964: 3; énfasis mío),<sup>5</sup> nos informa la primera oración, reafirmando el vínculo inextricable entre literatura y política. Poco después, Viñas plantea que «el tránsito de los escritores que interpretan a la literatura como tautología y la realizan como conducta mágica a los que se sienten sujetos de la historia» (4), es decir, el de lxs escritorxs irresponsables a lxs comprometidxs, es un signo fundamental de dicha historia. En su reseña del volumen, Nicolás Rosa señalaba, en este sentido, la insistencia en «personalidades de escritores como base para la interpretación del momento histórico» (1965: 9).<sup>6</sup> Tanto las informaciones paratextuales como los postulados iniciales del volumen evidencian que el concepto de *escritor comprometido* seguía siendo central para Viñas. Lxs escritorxs en torno a lxs cuales el crítico organizaba esta historia de la literatura argentina serían examinados a partir de esa figura.

Durante la década que sucedió a la publicación de *Literatura argentina y realidad política*, Viñas amplió el proyecto a través de una serie de colecciones de ensayos que buscaban «organizar una verdadera historia de la literatura argentina» (Canala 2023: 34). Así, publicó *De Sarmiento a Cortázar* (1971), *La crisis de la ciudad liberal* (1973) y *Apogeo de la oligarquía* (1975).<sup>7</sup> En las décadas posteriores, el contenido de los tomos fue reorganizado, condensado y ampliado en varias ocasiones. La última edición supervisada por David Viñas se publicó en 2005 en Santiago Arcos, y contaba con dos volúmenes. De este modo, *Literatura argentina y política* (el término *realidad* quedó excluido) pasó a ser el nombre que reunía a ambos tomos, y esta estructuración se estableció como canónica.

---

<sup>4</sup> Sí es parte de ellos Robert Escarpit, quien en *Sociología de la literatura* (1978) retoma nociones desarrolladas por Sartre en *¿Qué es la literatura?*, concretamente su concepción de la literatura como un acto comunicativo (Sapiro 2016: 29).

<sup>5</sup> En la edición revisada de 2005, Viñas utiliza el sintagma *proyecto nacional* (2005a: 12).

<sup>6</sup> Vale aclarar que, en lo formal, Viñas organiza su texto en torno a grupos.

<sup>7</sup> Se suma a estos tomos la publicación de *Laferrère. Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal* (1965), tesis doctoral de Viñas cuyo contenido también pasa a formar parte de aquel proyecto mayor.

El primero de estos volúmenes, *De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista* (2005a), se basa en gran parte en la estructura del libro de 1964. Parte, pues, del rosismo —catalizador, de acuerdo con Viñas, del origen de la literatura argentina, ya que su carácter opresivo impulsa a los escritores románticos a tomar posición— y va hasta el fin del siglo XIX, explorado por Viñas a partir de las vinculaciones entre los escritores bohemios y la burguesía liberal dominante.

El segundo tomo, *De Lugones a Walsh* (2005b), está compuesto por textos que no formaban parte de los tomos de los años setenta.<sup>8</sup> Retoma la historia de la literatura argentina donde el anterior acaba, y recorre el siglo XX hasta finales de la década del setenta. Como afirma Canala, Lugones y Walsh representan dos extremos de las posibles relaciones entre los intelectuales y el Estado en este período, con trayectorias a la vez opuestas y complementarias (2023: 67-68). Como es evidente, este volumen hace más explícito aún, desde el título, el enfoque a partir de figuras de escritorxs señalado por Rosa. Veamos, pues, cómo examina Viñas a uno y otro autor.

En «Lugones: hidalgo rimbaldiano», despliega el contradictorio recorrido político y vital del poeta cordobés. Su crítica se refleja ya en el título y profundiza en ella con la fórmula que elige para sintetizar los cambios ideológicos de Lugones: «Rimbaud a los veinte, Goethe a los treinta», es decir «un momento de rebeldía juvenil, espectacular casi siempre, tolerada al principio con cierta alarma por el grupo gobernante y luego favorecida con toda la condescendencia que va gestando la anexión» (2005b: 34). Mediante la ironía, entonces, Viñas critica la oscilación ideológica que caracteriza al poeta: desde sus inicios como militante antiliberal que pasa por el socialismo y por el anarquismo hasta su culminación en el extremo opuesto, al convertirse en «el intelectual orgánico del primer golpe militar del siglo XX» (Canala 2023: 68).

---

<sup>8</sup> Está fuera de los límites del presente trabajo abarcar la compleja historia de estas publicaciones. Canala (2023) se encarga de realizar un esclarecedor recorrido de la misma en su prefacio a la edición crítico-genética. Villafaña (2022), por su parte, relata su experiencia como editor de Viñas en Santiago Arcos.

En el ensayo «Suicidio del escritor burgués: Lugones», publicado como parte del volumen *De Sarmiento a Cortázar* (1971),<sup>9</sup> Viñas achaca a Lugones no solamente sus elecciones políticas, sino, esta vez también, sus cualidades como escritor. Al contrario de la «crítica tradicional de izquierda» (1971: 74), que ve en Lugones un registro amplio y unos valores estéticos rescatables a pesar de sus elecciones políticas, Viñas observa una falta de riqueza artística que no puede excusarse. El crítico señala «una sola conducta» y «un solo Lugones, que abarca por igual sus productos literarios y sus desplantes políticos más espectaculares» (74). En estos mismos términos interpreta su suicidio en la hostería El Tropezón, ubicada en el delta del Paraná: «como negación-afirmación de sí mismo [...] aparece inscrito en la excepcionalidad heroica del escritor burgués» (80). De esta manera, desvincula el último gesto de Lugones de la soledad que podría sentir un «crítico implacable en una vanguardia excesiva, necesitada de los otros», como Marx, Trotsky o Mao (76), y lo vincula, en cambio, con el aislamiento de un misántropo que necesitaba el sometimiento del pueblo para «vivir su heroicidad de forma aislada» (76). Si en «Lugones: hidalgo rimbaldiano», Viñas señala la heterogeneidad desconcertante de su recorrido, en «Suicidio del escritor burgués: Lugones» lo despoja de matices. De esta manera, Lugones queda reducido a su condición de escritor burgués, la cual explica tanto sus falencias creativas e intelectuales, así como su suicidio. Con su análisis, Viñas se distancia no solamente de Lugones, sino también de los pensadores tradicionales de izquierda que buscaron rescatar algunos de sus atributos. Frente a ellos, Viñas se propone como una mirada crítica alternativa, nueva y más rigurosa.

Walsh, coetáneo de Viñas, recorre un camino inverso al de Lugones: parte de la derecha nacionalista, pero al final de su vida cambia las letras por las armas para contestar al poder estatal. En el ensayo que da cierre a *De Lugones a Walsh*, Viñas rescata tanto el talento literario como la travesía vital del escritor, periodista y militante rionegrino. Para evocar a Walsh, Viñas se vale de la

---

<sup>9</sup> Como explica Canala (2023), el capítulo en el que se enmarca este ensayo, denominado «Itinerario del escritor burgués», fue excluido de los volúmenes publicados a partir de los años noventa. Esto se debe a que en aquel «Itinerario», enmarcado en los fervorosos años setenta, Viñas hacía alusión al inminente colapso del sistema burgués en beneficio de la izquierda revolucionaria. El evidente fracaso de esta predicción en las décadas posteriores llevó a la obsolescencia de muchos de los ensayos que componían el capítulo (Canala 2023: 68).

anécdota personal, y a través de ella hace presente la figura de Lugones: «Una vez me invitó Walsh a vivir en su casa del Tigre. En esa época su compañera era Piri Lugones. Y desde el comienzo, ese apellido turbador y el escenario del Delta nos fue situando alrededor de una letra alegórica que solía deslizarse entre frustradas ironías hacia El Tropezón» (2005b: 250-251). Con esta alusión al escritor modernista y a su suicidio, Viñas facilita la clave para leer el itinerario literario y vital de Walsh como su opuesto complementario. Al contrario de lo que ocurría con el cordobés, Viñas valoriza tanto las elecciones estéticas como la militancia política en la obra de Walsh. Entre las primeras, sobresalen las estrategias dramáticas y el empleo de la tensión narrativa en cuentos como «Esa mujer» y «Nota al pie» (251). En el segundo caso, el desplazamiento de Walsh, que va «del lúcido acertijo intelectual» —podríamos agregar *no comprometido*— «al comentario de la represión» (251). *Operación masacre* (1957) es, de acuerdo con Viñas, la obra culminante de este *derrotero crítico*. Al narrar «la masacre del obrero subversivo» (249), Walsh se inscribe en el *curso trágico* de una tradición que lo une a José Hernández —quien narra el asesinato del *gaucho rebelde*, Chacho Peñaloza— y Roberto Arlt —quien describe el fusilamiento del *inmigrante peligroso*, Severino di Giovanni—. La contribución de Walsh dentro de esta tradición es doble, porque con su *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* (1977) Walsh «no solo [...] continúa y ahonda [dicho curso] sino que preanuncia ya el asesinato del *intelectual heterodoxo*» (249; énfasis en el original). De acuerdo con Viñas, la trascendencia de Walsh, lejos del heroísmo individualista y misántropo que llevó a Lugones al suicidio, descansa en una «compasión por los *pobres diablos*» (251; énfasis en el original) que, convertida en denuncia, desembocó en su asesinato. En resumen, para Viñas, «Walsh condensa por sus textos y por su eliminación ordenada por el fascismo argentino de los años 1976-83, la problemática mayor, las búsquedas, aciertos y fracasos de los escritores de la generación del 60. Los llamados *parricidas* por Emir Rodríguez Monegal» (250; énfasis en el original). Así, luego de presentar a Walsh como antagonista de Lugones, valiéndose tanto de sus cualidades literarias como de sus elecciones vitales, Viñas convierte al escritor rionegrino en emblema de su generación.

La inclusión de Walsh en *Literatura argentina y realidad política* evidencia que Viñas no solamente realizó una labor revisionista de la historia literaria

argentina. También participó de debates y polémicas con otros escritores y críticos literarios de su época. En ellos, Viñas volvió a servirse de la dicotomía sartreana entre compromiso e irresponsabilidad para tomar posición.

En 1969, por ejemplo, publicó «Después de Cortázar: historia y privatización», artículo en el cual se preocupaba por la influencia que el autor de *Rayuela* y *62/Modelo para armar* ejercía entonces sobre la incipiente generación de narradores: Ricardo Piglia, Germán García y Manuel Puig, entre otros. Viñas abogaba por la novela realista desde su obra crítica y ejercía esta preferencia en sus ficciones. En efecto, era considerado el principal referente del género en Argentina (Diego 2003: 77). De acuerdo con la perspectiva sartreana, el realismo era, para Viñas, la corriente estética mejor preparada para ejercer el carácter testimonial que le correspondía a la literatura. Sin embargo, la camada de autores que se gestaba parecía más seducida por la experimentación formal propuesta por Cortázar.

¿Qué significaba esto para el futuro de la literatura argentina? Viñas temía que los síntomas cortazarianos que detectaba en estos nuevos autores implicaran «una actitud polémica, pendular, frente al tono de compromiso político explícito con la historia que caracteriza a los narradores argentinos aparecidos alrededor de 1955» (1964: 738-739), es decir, los de su generación.

Pocos años después, en 1972, Viñas volvió a la carga en una entrevista realizada por Mario Szichman para *Hispanérica*. En esta oportunidad, achacaba a Cortázar, radicado en Francia, sus contradicciones: sus «esquizofrenia[s]», «lingüística» («apenas mancillada por un marxismo de festival»), y «geográfica», y, a partir de ellas, su «doble lealtad», el querer estar en varios planos a la vez: en París y en La Habana, en el ritmo de producción artesanal y en el del mercado industrial (Viñas y Szichman 1972: 66). Casi una década más tarde —en lo que Claudia Gilman califica de «giro copernicano» (2013: 13)— Viñas rescata a Cortázar en su balance del *boom* latinoamericano, «Parceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana» (1980). El crítico se pregunta si el fenómeno literario y editorial «fue [...] la única voz, privilegiada e impuesta o manipulada, que el imperialismo cultural y la academia metropolitana querían escuchar de América Latina» (1980: 11). Respondiendo a este interrogante, define al *boom* como «una estructura grupal condicionada prioritariamente por lo mercantil» (24), en concreto, por la convergencia de tres espacios editoriales: el latinoamericano, el español y el

estadounidense. Si bien rescata la profesionalización de lxs escritorxs latinoamericanxs como una consecuencia positiva del fenómeno, crítica, en cambio, su eficacia a la hora de homogeneizar lo heterogéneo, ya que el estallido del *boom* había impuesto ciertas voces, mientras que otras habían quedado acalladas, inaccesibles. Luego de plantear este panorama, dentro del último apartado del artículo, titulado «Rescate: hasta tocar la pared de Olivetti» (máquina de escribir preferida por Cortázar), Viñas define al escritor radicado en París como un «paradigma posible de los aportes más fecundos de la nueva narrativa de América» (34), y lo emparenta con el mismísimo Rodolfo Walsh, además de con Haroldo Conti y Paco Urondo. Los une la capacidad de cuestionar y cuestionarse a sí mismos, especialmente en lo que concierne al mercado literario y al discurso oficial (34), características que capacitarían a Cortázar para mantenerse íntegro frente a la coyuntura del *boom*.

En otra ocasión, la cuestión del compromiso lo enfrentó a su antiguo compañero de las páginas de *Contorno*, Noé Jitrik. En una reflexión publicada en el periódico uruguayo *Marcha* con el evocador título «Situación actual del escritor argentino», Jitrik resume la polémica de la siguiente manera:

Pocas semanas después de publicar *Dar la cara*,<sup>10</sup> su autor, David Viñas, hizo declaraciones que en un momento me molestaron. Proclamaba la necesidad de abandonar la literatura si se quería llevar a términos de acción los proyectos que habían dado lugar, justamente, a una obra literaria encarnada en cierta dirección. Definía la literatura casi como una distracción impotente e, implícitamente, condenaba a quienes ponían en ella algún tipo de esperanza (1966: 29).

Ante esta postura, Jitrik sostiene que «lo revolucionario de un escritor consiste en la iluminación crítica que del mundo hace mediante la palabra y no en el sistema de declaraciones que inventa para protegerse del aislamiento o la falta de esperanzas en la revolución» (30). Para fortalecer su posición recurre a Lugones y a su conflicto como intelectual, que sobrepasa sus inclinaciones políticas particulares y es parte de «toda tarea intelectual que se emprenda». Así lo sintetiza Jitrik:

---

<sup>10</sup> Novela publicada por Viñas en 1962.

El medio no da, qué se hace para que dé, cómo se cumple aquí un destino individual, qué debe uno entregar o vender, qué relación tiene uno con la realidad siendo intelectual en un país cuya burguesía tiende a sofocar la racionalidad, cuyo proletariado no tiene oídos para escuchar voces que por ahora tan sólo susurran mensajes que no terminan de tomar una forma (29).

A pesar de que faltaban cinco años para que Viñas publicara su crítico ensayo «Suicidio del escritor burgués: Lugones», cabe preguntarse si Jitrik estaba ya al tanto de sus tesis. En 1966, parece responder por adelantado a la cuestión del individualismo señalada por Viñas cuando afirma: «la tontería más cobarde derivó como siempre la interpretación hacia el lado individualista sentimental» (1966: 29). Distanciándose de aquella lectura, Jitrik insiste en la importancia de valorar a Lugones en toda su complejidad. Su problemática supera, según él, la posición de mero intelectual de derecha; comprenderla es esencial para fortalecer la resistencia que debe ejercer cualquier escritor, incluso uno de izquierda (29).

#### SAER: COMPROMISOS HETERODOXOS

En *El río sin orillas* (1991), Saer se erige a sí mismo como parte de la tradición estética de Lugones, ya que, igual que lo hizo el cordobés en varias ocasiones antes que él, el santafecino se dedica al paisaje fluvial argentino. Se opone, así, con una mirada otra, al tradicional paisaje de la llanura, emblema del territorio argentino, omnipresente en la literatura nacional. Al explorar la historia del vínculo entre el río y la literatura argentina, Saer realiza un minucioso análisis del poema «Oda al Plata», en el cual destaca la virtuosidad poética de Lugones, que reside en su capacidad de capturar, justamente, la multiplicidad. En concreto, Saer se refiere a la adjetivación empleada por el poeta cordobés, que logra evocar la mutable diversidad cromática de los reflejos del cielo en la superficie del río (1991: 220-221). En *El río sin orillas*, Saer no solamente valora la obra poética de Lugones, sino que también señala la complejidad presente en sus vaivenes políticos, en la manera en que eligió morir, en la tradición a la que dio lugar (Saer 2020: 102). Al igual que Jitrik, Saer retoma a Lugones para posicionarse, y lo hace a contrapelo de la visión reduccionista de Viñas. Apuesta, por el contrario, por heterogeneidad.

Mientras que la antinomia planteada por Viñas es de raigambre sartreana, la complejidad por la que aboga Saer es de herencia adorniana. No olvidemos que el pensador alemán elaboró su respuesta a ¿Qué es la literatura? en la conferencia titulada «*Engagement* oder künstlerische Autonomie» («Compromiso o autonomía artística»), transmitida en 1962 por Radio Bremen. Tres años más tarde, la comunicación radial se publicó bajo el único sintagma «*Engagement*». La modificación no es casual, ya que, a la vez que disuelve la oposición binaria entre los términos, encierra la solución de Adorno para el dilema: todo arte supone un compromiso, si conserva su independencia. Ricardo Piglia, quien a lo largo de su obra trabajó con la productividad de tensiones semejantes (civilización y barbarie, crítica y ficción, oralidad y escritura, política y literatura), hace una operación análoga a la de Adorno en su conferencia «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» ([2000] 2001). Partiendo del vínculo entre el discurso del Estado y el de la literatura, Piglia afirma que lxs escritorxs trabajan con esa tensión para acceder a la verdad. Para ello, deben saber oír, imaginar y escribir las narraciones sociales que generan oposición y resistencia frente al discurso oficial. Por esta razón, «la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. [...] [P]ara un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí» (2001: 37). Para ejemplificar el trabajo del escritor en este sentido, Piglia recurre a Walsh, a quien valora por su capacidad de capturar eficazmente las voces de otros y, dándoles un lugar, registrar el horror.

Saer —a quien Piglia lee como parte de su tradición en *Las tres vanguardias* (2016)— alude directamente a esta problemática cuando, ni bien comenzar el último capítulo de *El río sin orillas*, se refiere al conocido interrogante de Adorno: «Después de los horrores sin fondo que he relatado, más de un lector fruncirá el entrecejo ante esta invitación al goce y a la irresponsabilidad [...] reproduciendo, aun sin saberlo, la pregunta capital de este siglo: ¿es posible escribir poesía, es decir, aceptar la vida, después de Auschwitz?» (1991: 208). En estas líneas, Saer no solamente evoca a Adorno, sino que, al utilizar el concepto de *irresponsabilidad*, también nos recuerda a quién respondía.

Florencia Abbate ha estudiado el posicionamiento estético de Saer en sus ensayos de los años sesenta y setenta, es decir, algo posteriores a los primeros trabajos y polémicas de Viñas en *Contorno*, pero contemporáneos a la labor

inaugurada con *Literatura argentina y realidad política*. Abbate adjudica al santafecino «la impronta conceptual de Theodor Adorno» (68), y afirma que las ideas que Saer desarrolla a partir de ella serán constantes, tanto en «sus ensayos y reflexiones posteriores» como en «todas las reflexiones metaliterarias incorporadas en su obra de ficción» (2016: 72). Para Abbate, «la posición de Saer parece haber sido de alguna manera irreductible a cualquiera de los polos de las dicotomías que signaron los debates del campo literario en los diferentes contextos en los que sus ensayos intervenían» (72).

Abbate señala que Saer busca distanciarse, por una parte, de la vanguardia legitimada por el mercado, es decir, el Cortázar de *Rayuela* o, en general, la literatura del *boom* latinoamericano. Como Adorno, Saer cree que la vanguardia debe resistirse, por medio de un hermetismo y una complejidad deliberados, a la lógica del consumo (2016: 68-69). Ejemplos de esta posición son los ensayos «La selva espesa de lo real» y «Una literatura sin atributos», publicados originalmente en francés.<sup>11</sup> En ellos, el santafecino acusa al mercado literario (en particular, al europeo) de modelar un producto homogéneo e imponerlo por encima de la multiplicidad de voces contenidas en la literatura latinoamericana. La imposición de Europa es una nueva forma de colonialismo, ya que los productos exigidos por el mercado europeo «recuerdan las materias primas y los frutos tropicales que el clima europeo no puede producir: exuberancia, frescura, fuerza, inocencia, retorno a las fuentes» (2020: 266), es decir, existe una división del mercado literario según la cual «Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano» (260). Saer coincide, entonces, con la caracterización del *boom* como fenómeno mercantilista y eurocéntrico expresada por Viñas en «Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana». Por otra parte, Saer se distancia del *boom* en lo que respecta a la noción de compromiso, y en este sentido, se aparta al mismo tiempo de Viñas, al rechazar una concepción de la literatura al servicio de un objetivo político o social. Según Abbate, otra obra de

---

<sup>11</sup> Citamos aquí las versiones en español, recogidas en el volumen de ensayos *El concepto de ficción* (2020).

Cortázar, *62/Modelo para armar*<sup>12</sup>, ejemplifica «aquellas posiciones que en esos años reivindicaban de algún modo la idea sartreana de compromiso» (2016: 69). Para Saer, el compromiso político así entendido forma parte de las predeterminaciones con las que el mercado europeo modela a la literatura latinoamericana (2020: 266).

Frente a la propuesta del *boom*, Saer apuesta por la autonomía del arte tal como la entiende Adorno en su respuesta a Sartre. De acuerdo con esta, lo social en el arte no es una causa política específica que se debe perseguir. El arte, en cuanto que busca luchar contra la hegemonía, pierde su capacidad de ser crítico si se pone al servicio de algo más. Su valor reside justamente en su oposición a la sociedad, o sea, en su capacidad de experimentación y en su carencia de una utilidad explícita. Si el arte renuncia a su autonomía y a su inutilidad, por decirlo así, se adapta al poder dominante y pierde el potencial de ejercer una crítica de su medio (Abbate 2016: 69). A partir de esta conceptualización, Saer defiende una novela estructurada en torno a «esa posición incómoda de la conciencia en que la ha puesto [...] la opresión» (2020: 142). Ante ella, coincide con Piglia y asevera que «el escritor ha de tratar, en lo posible, de habituar sus ojos a la oscuridad y a reconocerla, y hacérsela reconocer a los otros, hablando de ella». Esa es, para el santafecino, la función del escritor (144).

No es mera coincidencia, por ende, que Saer se valga de la pregunta de Adorno como transición entre el capítulo más explícitamente político de *El río sin orillas* y el siguiente, en el que manifiesta su propia poética. ¿A qué horrores se refiere Saer con la sentencia de Adorno? A los narrados a lo largo del capítulo «Invierno», cuyos temas son «violencias, escarnio y asesinatos» (1991: 114). Estos temas ya se encuentran presentes en los capítulos anteriores, que se refieren al resto de las estaciones (presentadas en el orden en el que transcurren anualmente en el hemisferio sur, es decir, empezando por el verano y acabando por la primavera). En varias ocasiones, Saer se refiere ahí a la conquista del territorio rioplatense, sin ocultar la crueldad que la acompañó. En «Invierno» continúa sus crónicas de la violencia en Argentina, en

---

<sup>12</sup> El ejemplo de Abbate resulta irónico si recordamos las opiniones que el libro le merecía en 1969 a David Viñas, pero, tal como el *giro copernicano* de este en torno a Cortázar, evidencia la complejidad del asunto.

las que incluye episodios como la *dictadura* de Rosas —a la que, como Viñas, vincula con el nacimiento de la literatura argentina— (171), el surgimiento de los primeros partidos políticos, la controversial figura de Juan Domingo Perón y, finalmente, la violencia de la última dictadura militar argentina. Al referirse a este *episodio*, Saer condena duramente a quienes considera responsables y cómplices. Empieza por las Fuerzas Armadas, evidentemente. También incluye a Juan Domingo Perón, por su «duplicidad moral y política», por «su doctrina, el “justicialismo” [...], un menjunje paternalista y populista, con veleidades de fascismo» (180), que convocó a sectores opuestos de la sociedad en un mismo movimiento y los llevó a establecer entre sí «una lucha sangrienta por la supremacía» (181). Arremete asimismo contra la organización guerrillera Montoneros por su hipocresía y su corrupción, por cometer «inexplicables arbitrariedades» y «crímenes inútiles y sórdidamente ostentarios» (183). De igual modo, Saer responsabiliza a la opinión pública, a las intervenciones extranjeras, al ciudadano promedio y, finalmente, a Borges («cuya opinión era respetada y que, afortunadamente para él, cambió un poco más tarde»), porque «obnubilado por su antiperonismo, por su anticomunismo [...] se obstinaba en repetir a quien quisiera escucharlo que los militares eran unos caballeros» (193). Así, Saer fue capaz, como indica Daniel Lvovich, «antes de que las ciencias sociales pudieran reparar en ello» (2006: 69), de señalar que, para explicar la última dictadura militar argentina, no bastaba recurrir a la responsabilidad de las Fuerzas Armadas, sus torturadores y sus beneficiarios, sino que era necesario extender la inculpación al resto de la sociedad (incluidxs lxs escritorxs).

A lo largo de este capítulo, Saer utiliza tanto recursos de la diatriba como del discurso histórico para darle a sus argumentos fuerza crítica y veracidad. A través de los procedimientos tomados de la diatriba, es decir, el uso de un lenguaje violento, la hipérbole y la estrategia del *adversarius fictivus*,<sup>13</sup> el santafecino ataca a sus oponentes en todos los niveles posibles. Las estrategias proporcionadas por el discurso histórico, a saber, el uso predominante de la tercera persona del pasado, la inclusión de una serie de datos precisos —fechas, lugares y conceptos— y de citas pertenecientes a actores sociales rele-

---

<sup>13</sup> Es decir, el establecimiento de un vínculo dialógico con un interlocutor imaginario al que por momentos el emisor se dirige, cuestiona, crítica (Olsson 2013: 110).

vantes,<sup>14</sup> otorgan a lo referido credibilidad y una apariencia de objetividad. Estos recursos no solamente refuerzan la denuncia de Saer, sino que establecen una diferencia entre «Invierno» y el resto de los capítulos que conforman el libro, donde abundan las intervenciones en primera persona que ofrecen relaciones de memorias personales.

No obstante, se destaca en «Invierno» una excepción plena de subjetividad: el sentido relato mediante el cual Saer recuerda a su amigo Paco Urondo:

Quien más, quien menos, todo el mundo se jactaba de tener algún amigo guerrillero —privilegio del que no me excluyo: el poeta Francisco Urondo, por ejemplo, uno de mis más viejos amigos, siguió siéndolo después de hacerse Montonero y entrar en la clandestinidad, y nunca dejábamos de vernos cuando pasaba por París; conociéndolo desde mediados de los años cincuenta, de la época en que, tomando un vino jovial, discutíamos sobre Char, sobre Juan L. Ortiz, Apollinaire o Drummond de Andrade, en las orillas del río Paraná, todavía hoy, quince años después de su muerte, me interrogo a menudo, perplejo, no sobre sus motivaciones, que le pertenecían íntimamente, sino sobre sus posibilidades de dialogar con esa masa obtusa de instinto de muerte, de oportunismo y de megalomanía que eran los dirigentes Montoneros. Esos individuos contra los cuales los argumentos son innecesarios, porque la trayectoria misma de sus vidas, de las que ningún oprobio está ausente, es suficiente para condenarlos (1991: 185).

Si bien Saer comienza su relación refiriéndose al aspecto más genérico de su memoria de Urondo, es decir, la jactancia común de «tener algún amigo guerrillero», los detalles que siguen la colman de individualidad. Tanto la referencia al río como espacio formativo común (ambos nacieron cerca de la costa del río Paraná) como el material de sus lecturas y de sus charlas en esas orillas son aspectos que contribuyen a la construcción de un recuerdo singular y bien diferenciado del discurso polémico e histórico desplegado hasta el momento.

---

<sup>14</sup> Se destacan, por ejemplo, las frases de las campañas publicitarias implementadas por el gobierno dictatorial para defenderse de acusaciones realizadas por las comisiones internacionales de Derechos Humanos: «Los argentinos somos derechos y humanos» o «Yo quiero a la Argentina. ¿Y usted?» (1990: 199).

A través de estos elementos, la evocación a Urondo nos remite a la de Walsh por Viñas. En esta última también encontrábamos el paisaje fluvial (del Tigre, en este caso) y referencias a lecturas: Horacio Quiroga y Hemingway, por ejemplo (Viñas 2005b: 251). No olvidemos que, en su balance sobre el *boom* latinoamericano, Viñas había colocado en la misma tradición a Walsh y a Urondo (junto a Conti y, por último, a Cortázar). En efecto, pueden trazarse varios paralelos entre uno y otro. En 1976, a unos pocos meses del comienzo de la dictadura, Urondo fue asesinado por un grupo de militares. Un año más tarde, Walsh sufriría el mismo destino. En 1970 y 1973 respectivamente, el santafecino y el rionegrino se habían incorporado a la lucha armada (Porrúa 2000-2001: 303). Como Walsh, Urondo no solamente militó a través de las armas. También lo hizo en su producción literaria, especialmente a partir de los años sesenta, cuando se intensificó la polémica sobre el rol del escritor en la sociedad argentina (Porrúa 2000-2001: 304), impulsada por Contorno durante la década anterior. Su poesía, que supo integrar elementos de la historia argentina reciente, en especial del peronismo, es un claro ejemplo de ello (310). Asimismo, Urondo incursionó en la no-ficción y en el periodismo, otro punto en común con Walsh. En *Trelew, la patria fusilada* (1973), mediante los testimonios de los sobrevivientes, recompuso los hechos de la masacre de Trelew ocurrida en 1972, en la que un grupo de presos políticos fue asesinado por las Fuerzas Armadas (303).

Las referencias a las lecturas de los dos amigos cumplen una función adicional en el fragmento de *El río sin orillas*: señalan la manera en que Saer entiende la figura del escritor comprometido. Para descubrirla, basta recoger algunos datos sobre los autores mencionados. El francés René Char se unió a la resistencia francesa durante la ocupación nazi y recogió esas experiencias en *Feuillets d'Hypnos*, una serie de notas poéticas publicadas en 1946 (Ivask 1977: 349). El poeta entrerriano Juan L. Ortiz conjugó de forma heterodoxa sus idiosincrásicas inclinaciones políticas y su igualmente personal práctica poética (Redondo 2014: 9-10). El poeta nacionalizado francés Guillaume Apollinaire se unió al ejército galo durante la Primera Guerra Mundial. Puso el cuerpo en las trincheras y contribuyó a la causa con su pluma, documentando los acontecimientos vividos en carne propia a través de sus crónicas, participando de las publicaciones impulsadas por los soldados y escribiendo varios volúmenes de poemas en los que capturaba su experiencia emocional

durante la guerra. Murió durante el conflicto, dos días antes de que este terminara, en 1918 (Puymbroeck y Dijck 2018: 276-279). El poeta brasileño Drummond de Andrade fue jefe de gabinete del ministro de Educación Gustavo Capanema durante el llamado Estado Novo brasileño. Este régimen autoritario populista se instaló entre 1937 y 1945 e involucró en su gestión a grupos de intelectuales con el fin de «poner en marcha un nuevo discurso y una nueva política cultural». A pesar de involucrarse como funcionario en este gobierno, Drummond de Andrade «no se sometió intelectualmente a la ideología oficial» (Lima Grecco 2015: 51).

Junto a la introducción del río, la mención de estas charlas y las lecturas de los amigos constituyen, pues, su horizonte común. A pesar de que Saer y Urondo no coincidieron en sus prácticas y visiones del compromiso político, sí lo hicieron, a través de estas lecturas, convencidos de que no hay una única manera de ejercerlo. Si estos dos autores constituyen ejemplos bien diferenciados de *engagement*, los escritores que alimentan sus discusiones ilustran otros tantos: desde el alistamiento de Char o Apollinaire en el ejército, pasando por el ejercicio de funciones gubernamentales de Drummond de Andrade, hasta el compromiso político heterodoxo de Juan L. Ortiz.

Considero que, a través de esta multiplicidad de figuras, Saer responde a las dos alternativas planteadas por Viñas, heredadas de Sartre. Lejos de conformarse con ellas, el santafecino propone que, a la hora de tomar partido respecto de su *contorno*, el escritor debe poder modelar su particular forma de compromiso. Al acreditar esta multiplicidad, Saer legitima su propia posición, alinéandose con Adorno: un compromiso desde la independencia de las letras.

En *Zona Saer*, Beatriz Sarlo indaga en esta forma de responsabilidad a partir de la novela *Responso* (1964), a la que lee como una obra marcadamente política. El personaje principal es Barrios, un «hombre en decadencia» (Sarlo 2016: 63), sin trabajo desde 1955, fecha del derrocamiento de Juan Domingo Perón y del inicio de la proscripción del peronismo. De acuerdo con Sarlo, esa fecha es tanto un quiebre en la historia de la política argentina como lo es, en la novela, en la vida de los personajes. La crítica resalta las maneras —heterodoxas, sí— en las que la política se manifiesta en ese texto:

No hay *Responso* sin política, porque la política no es simplemente un fondo narrativo ni un argumento; no es una escena donde transcurre la ficción; no es un

acontecimiento grandioso; no es la «ocupación» de los personajes (hacendado, abogado, cura o político). En *Responso*, la política da una forma a la causalidad narrativa. [...] No es un tema de conversación que permite decir cosas inteligentes; ni siquiera es un tema, sino que es la fuerza que se ha impuesto sobre los personajes (64).

Lo que distingue a la poética saeriana, entonces, es que el *contorno* se encuentra presente, pero no simplemente como una anécdota, tampoco como un fragmento que podría encontrarse en un libro de historia, del cual el lector debería aprender (Sarlo 2016: 65). Por el contrario, la política es una parte constitutiva de la novela, «tiene un carácter interno a la ficción» (65). Este análisis de Sarlo clarifica la especificidad del compromiso político en Saer. Ni el novelista ni la novela tienen, para él, una función social, tal como sostenían Viñas y sus contemporáneos del *boom*. Esto no significa que la política quede excluida de sus narraciones. Saer propone una tradición propia, en la cual la incorporación de la historia y de la política es orgánica a la ficción y respeta su autonomía.

Volvamos, entonces, a la pregunta sobre la que se abre «Verano»: «¿Es posible escribir poesía, es decir, aceptar la vida, después de Auschwitz?» (1991: 207). Es decir, ¿es posible pasar de «muerte y reliquias» o del «compromiso» a «la delicia» y a la «irresponsabilidad»? Adorno respondió que sí en *Minima moralía*. Saer lo reafirma: «Sin la menor duda, la respuesta es mil veces sí [...]. Lo contrario, y esta es quizá la razón más importante, sería facilitarle la tarea a los verdugos» (207).

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Florencia (2015): «La posición estética de los ensayos tempranos», *Exlibris*, 4, 67-74.
- CANALA, Juan Pablo (2023): «Estudio preliminar. “Literatura argentina y (realidad) política”: el texto y sus historias», en David Viñas, *Literatura argentina y política*, Villa María: Eduvim, 11-105.
- DALMARONI, Miguel (2010): «El largo camino del “silencio” al “consenso”. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)» en Juan José Saer y Julio Premat (ed. y coord.), *Glosa. El entonado*, Poitiers/Córdoba: CRLA/Alción, 455-472.

- DIEGO, José Luis de (2003): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Al Margen.
- GILMAN, Claudia (2013): «Cortázar: de escritor burgués a intelectual revolucionario», *Hispanérica*, 42, 124, 3-13.
- IVASK, Ivan (1977): «Returning Upland: The World of René Char's Poetry», *World Literature Today*, 51, 3, 349-350.
- JITRIK, Noé (1966): «Situación actual del escritor argentino», *Marcha*, 27, 1300, 22 de abril, 29-30.
- LIMA GRECCO, Gabriela de (2015): «Redes de poder durante el "Estado Novo" brasileño: los intelectuales autoritarios y la "constelación" Capanema», *Páginas*, 7, 15, 48-62.
- LVOVICH, Daniel (2005): «La dictadura en Saer», en Pabla Diab, Alejandra Figliola, María Elena Fonsalido, Daniel Lvovich y María Eugenia Rombolá, *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 69-75.
- OLSSON, Ulf (2013): *Silence and Subject in Modern Literature. Spoken Violence*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2016): *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- PORRÚA, Ana (2000-2001): «Francisco Urondo: entre "las rosas líquidas" y la "rosa blindada"», *INTI*, 52/53, 303-316.
- PUYMBROECK van, Birgit y Cedric van DIJCK (2018): «Apollinaire's Trench Journalism and the Affective Public Sphere», *Texas Studies in Literature and Language*, 97, 4, 821-834.
- REDONDO, Nilda (2014): «Juan L. Ortiz: poesía y comunismo», *Anuario*, 11, 1-21.
- ROSA, Nicolás (1965): «Literatura argentina y David Viñas», *Setecientosmonos*, 5, 9-13.
- SAER, Juan José (1991): *El río sin orillas*, Buenos Aires: Alianza.
- (2020): *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAPIRO, Gisèle (2016): *La sociología de la literatura*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (2016): *Zona Saer*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- SAVIGNANO, Alan Patricio (2014): «El rol de "¿Qué es la literatura?" de J.-P. Sartre en la formación generacional del grupo "Contorno"», *Cuaderno de Materiales*, 26, 59-78.

- SCHENQUER, Laura (2007): «Sartre y los intelectuales comprometidos bajo la reconstrucción propiciada por los ochenta», en *VII Jornadas de Sociología*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- TORRE, Claudia (2010): «Más allá de la letra: literatura argentina y realidad política en la década de 1980», *Prismas*, 14, 177-181.
- VILLAFANE, Miguel (2022): «Un ácido para David», en AA. VV., *David Viñas, el último argentino del siglo xx. Jornadas en la Biblioteca Nacional. Octubre de 2012*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 77-85.
- VIÑAS, David (1964): *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.
- (1969): «Después de Cortázar: historia y privatización», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 234, 734-738.
- (1971): *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- (1980): «Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana», *Iberoamericana*, 2, 10, 9-36.
- (2005a): *Literatura argentina y política, I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- (2005b): *Literatura argentina y política, II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- VIÑAS, David y Mario SZICHMAN (1972): «David Viñas. Entrevista», *Hispanérica*, 1, 61-67.