

La posición estética de Saer

Florencia Abbate*

Resumen

Este artículo explora los posicionamientos estéticos que Saer sienta en sus ensayos y la relación de los mismos con la poética que despliega en sus novelas. Apunta a caracterizar la perspectiva de Saer como una posición formalista que lleva la impronta de la Teoría Estética de Theodor Adorno, así como también a distinguir su concepción de la vanguardia –ligada a la práctica de un “hermetismo programático”–, en contraste con las concepciones de otros autores y con la idea de “lo nuevo” que propugna la cultura de masas. En esa línea se abordan sus diferencias con la “nueva narrativa latinoamericana” de los años 60 y 70, y asimismo sus afinidades y distanciamientos respecto de los postulados vanguardistas de los escritores franceses que integraron el Nouveau roman. El objetivo es mostrar de qué manera Saer reivindica, con un “gesto arcaizante”, la creencia en la forma como bastión moderno que, desde el romanticismo (y más fuertemente con Baudelaire, Valéry y Flaubert), contribuyó a la instauración de un ethos específico del arte, que aún merece tener un lugar en los debates contemporáneos.

Palabras clave

J. J. Saer. Autonomía estética. Poética. Forma. Vanguardia. T. Adorno. Boom latinoamericano. Nouveau roman. Romanticismo alemán.

1. El propósito de este trabajo será analizar la posición estética de Saer, considerando específicamente los ensayos escritos entre 1969 y 1980, y teniendo en el horizonte las novelas publicadas durante ese período (*Cicatrices*, *El limonero real*, *Nadie nada nunca*). En sus ensayos “La literatura y los nuevos lenguajes” (1969) y “Narrathon” (1973), Saer establece una diferencia entre su concepción de la vanguardia y la idea de lo “nuevo” tal como él la percibía en la “nueva narrativa latinoamericana” de ese entonces: “Muchos escritores modernos de Latinoamérica –y del mundo entero– cantan artefactos eléctricos con la misma destreza poética del industrial que los fabrica y en el mismo lenguaje del aviso publicitario que trata de venderlos” (1969; 1997). Tres autores son objeto de sus críticas: Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa. A Cabrera Infante le critica la iniciativa de aplicar al periodismo ciertos procedimientos formales innovadores: “El tedio gana rápidamente al lector, porque la voluntad de vanguardismo no puede imponer formas

* Universidad de Buenos Aires.

nuevas a materiales que no lo exigen" (ibid.). A Puig le critica el desfasaje entre la elección de temas "modernos" y la sensibilidad que trasunta el tratamiento del material: "*La traición de Rita Hayworth* es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónica porque el tema de la modernidad está tratado desde afuera, con una sensibilidad costumbrista" (ibid.). Pero es Vargas Llosa quien recibe sus más agudas críticas, dirigidas a la novela *La ciudad y los perros*:

La alienación no está en la literatura que la refleja, sino en la que la escamotea, no está en la división vivida como división, sino en la división vivida como integridad. No está en Macedonio Fernández que teoriza, arduamente, la imposibilidad de narrar, sino en Vargas Llosa, que dedica trescientas páginas a describir la vida de un colegio militar, confundiendo la crítica liberal a un aspecto de la superestructura con una crítica de lo real. (Saer, 1973; 1997)

Saer se inserta con una perspectiva formalista en los debates de la época en torno a cuál era la relación que debía guardar la obra narrativa con la realidad social y política. Pero se trata de un formalismo que lleva claramente la impronta de Theodor Adorno:

Hay razones para practicar un hermetismo programático: más y más la inautenticidad se vuelve, en nuestro mundo, totalitaria y opresiva. La falsa simplicidad de la alienación que es, en ciertos casos empobrecimiento planificado y dirigido y, en otros, ersatz que tiende a escamotear, por la instalación de la vida en una esfera de falsedad, la angustia, exige un contraste de hermetismo y complejidad. (Saer, 1973; 1997).

Saer apuesta por un tipo de vanguardia que practique el "hermetismo programático", en contra de una narrativa que pueda volverse tan masiva como para formar parte de la cultura de masas (algo que había ocurrido con novelas como *Rayuela* y *Cien años de Soledad*). La impugnación saeriana a la idea de que "el modelo" de vanguardia pudiesen ser las novelas más vendidas de la "nueva narrativa latinoamericana", parece en principio un intento de establecer los mayores reparos con todo aquel valor literario que se vea fuertemente legitimado por el mercado¹; es decir, de marcar una tajante distinción entre el discurso del mercado y aquello que resulta un valor desde el punto de vista literario. (En *Cicatrices* –todavía en plenos del "Boom latinoamericano"–, el joven Saer se permitía la ironía de que uno de sus personajes escribiera un ensayo titulado "El realismo mágico de Lee Falk", y dijera que estaba persuadido de haber encontrado en el mundo de Falk "las pautas estéticas de la novela latinoamericana moderna").

¹ Más tarde escribiría en otro ensayo que "esa pretendida especificidad nacional de los latinoamericanos" origina dos riesgos: el primero es el vitalismo, "verdadera ideología de colonizados", basado en el sofisma "que deduce de nuestro subdesarrollo económico una relación privilegiada con la naturaleza"; y el segundo es el voluntarismo, "consecuencia de nuestra miseria política y social", que considera a "la literatura como un instrumento inmediato del cambio social" ("*La selva espesa de lo real*", 1979; 1997).

Y así como quiere diferenciarse de aquellas estéticas que han sido consagradas por las ventas, también se afana por señalar que descrea de cualquier narrativa que se ponga al servicio de las necesidades sociales y políticas². Ante aquellas persistentes posiciones de izquierda – que propugnaban el “compromiso” y criticaban el arte “concebido como un lujo cultural por los neutrales” –, responde asimismo desde una perspectiva adorniana: lo que es social acerca del arte no es un aspecto político específico, sino su dinámica inmanente de oposición a la sociedad. Como es sabido, Adorno le dedica al compromiso una parte del último capítulo de *Teoría Estética*; allí sostiene que éste nunca debe ser un instrumento de evaluación, porque así se regresaría al mismo control dominante contra el cual se pretende luchar. En este sentido, el elogio a Macedonio Fernández no es nada casual, dado que su figura resulta emblemática de la ausencia de “utilidad” intrínseca al modelo de vanguardia que Saer defiende. De acuerdo a Adorno, toda obra de arte que sea estéticamente pura, estructurada según sus leyes inmanentes, realiza una crítica muda a la sociedad capitalista, basada en el principio de intercambio, ya que el “libre” espacio que generan el placer y el rigor en la experimentación resulta de la emancipación del arte respecto de sus contextos de uso. A fines de los años 60, Saer recupera la inflexión adorniana del concepto de “autonomía del arte”, haciendo valer su vieja eficacia como escudo ante la racionalidad instrumental de la izquierda y al mismo tiempo contra la industria cultural.

La lectura de Adorno le permite sentar una posición formalista que sin embargo tiene un fuerte énfasis político: “La estructura de la novela ha de ser, a mi parecer, y para mí, en mi praxis, la estructura de esa posición incómoda de la conciencia en que la ha puesto, o la ha venido poniendo, la opresión” (1973; 1997). Adorno plantea que la historia del arte moderno está imbricada con la historia de la racionalización y la dominación, cuyo reverso – la historia del sufrimiento – reconoce y expresa la producción artística en tanto autorreflexión de la historia social sedimentada en el material. En esos términos, la obra de arte representa la realidad bajo una acusación crítica. De este modo, la autonomía del arte llevaría el estigma de la sociedad antagónica y contradictoria que la posibilita y la neutraliza al mismo tiempo. Si el arte intenta desembarazarse de la distancia frente a la vida social, renunciando a la complejidad técnica alcanzada gracias a su autonomía, pierde, con su adaptación a la conciencia dominante, la oportunidad de actuar críticamente en su medio. Asimismo, niega su imbricación con las estructuras de dominación social, esto es, cuando el arte hipostatiza su separación como cualidad esencial del espíritu y no se reconoce como hecho social, sirve de sublimación, compensación o simplemente evasión de dichas

² Cien años de soledad se publica con una tirada inicial de 25 mil ejemplares, y desde el año siguiente, 1968, se empiezan a vender anualmente 100 mil ejemplares, hecho que da cuenta de una revolución de ventas en el mercado editorial de la narrativa latinoamericana. Esta ampliación del mercado ocurrió en un momento en que los narradores de Latinoamérica estaban produciendo obras cada vez más audaces desde el punto de vista formal. Pero también en un momento en el cual la literatura estaba intensamente convocada por cuestiones sociales y políticas. La figura de Cortázar refleja como ninguna ambas tensiones, ya que con su novela 62, modelo para armar (1968) radicaliza su búsqueda formal, pero pierde a la masa de lectores que había cautivado con Rayuela; mientras que luego, con El libro de Manuel (1973), realiza concesiones al rigor de su búsqueda formal, pero satisface la demanda ideológica y recupera a los lectores que esperaban compromiso político.

estructuras y sus consecuencias. Adorno insiste en la conservación de la autonomía desenmascarada; dentro de sus propias estructuras, el arte debe sacar a la luz y representar sin concesiones las antinomias sociales que son culpables de su aislamiento, radicalizando si es preciso el abismo entre producción y consumo.

2. Dada su perspectiva formalista, no sorprende que en aquellos años Saer haya encontrado una idea de vanguardia más afín a la suya en los autores de la "nueva novela francesa" de fines de los años 50³. Cabe recordar que las reflexiones teórico-literarias de Nathalie Sarraute, Michel Butor y Alain Robbe-Grillet, entre otros, están todavía marcadas — al igual que la obra de Adorno — por la pérdida de referencias que sacudió a la cultura occidental después de la Segunda Guerra Mundial, así como por el pesimismo y el cuestionamiento del pensamiento europeo hacia todo lo que representaba la cultura burguesa (en el plano de la literatura, el objeto intensamente cuestionado fue la novela como género distintivo de la burguesía decimonónica). Por otra parte, la principal afinidad entre los autores del llamado *Nouveau roman* — nucleados en torno al editor Jérôme Lindon y a las Éditions de Minuit— era precisamente la noción de la literatura como búsqueda formal, que implicaba un alejamiento de la idea sartreana del "compromiso". En palabras de Robbe-Grillet:

Son las formas que el novelista crea las que pueden aportar significados al mundo (...) Creer que el novelista tiene algo que decir y que busca luego cómo decirlo es el más grave contrasentido. Pues precisamente ese cómo, esa manera de decir, es lo que constituye su proyecto de escritor. (Robbe-Grillet, 1961; 1964)

No obstante su evidente simpatía con esa perspectiva, Saer dedica dos ensayos, "Notas sobre el *Nouveau Roman*" (1972) y "La lingüística-ficción" (1972), a discutir acaloradamente con una de las posibles vertientes de la posición estética formalista. En "Notas sobre el *Nouveau Roman*", Saer defiende la noción de representación —en la clásica línea de la mimesis aristotélica—, oponiéndose con un notable énfasis a las reflexiones de Ricardou sobre el tema. "Negarse a representar es negarse a trabajar con el lenguaje" (1972; 1997), sostiene Saer, reivindicando la mimesis como función inherente a la literatura. En "La lingüística-ficción", discute explícitamente con la línea de la revista *Tel Quel*. Desde 1968, autores como Ricardou, Phillipe Sollers, Jean-Louis Baudry (y en parte también Robbe-Grillet en *Théorie d'ensemble*), junto con la incorporación de Jacques Derrida, tienden a adoptar la teoría de la *dissémination*, sus conceptos de *écriture* y *trace* y la superación de la división entre objeto-lengua y meta-lengua. El formalismo avanza así en una línea en la que el "yo", la representación, la historia y toda la batería conceptual humanista termina de perderse.

La investigación y la práctica de la literatura se inclinan entonces hacia algo que no es nada afín a la posición que Saer sostenía entonces, reticente a aceptar la clausura del lenguaje sobre sí mismo que se deriva de la concepción saussureana del signo, de su carácter arbitrario y convencional. Por esos años, Sartre decía: "Robbe-

³ En su ensayo "La novela" afirmó: "Si se observa el panorama posterior a 1960, se comprueba que tanto a nivel teórico como práctico el único aporte decisivo es el del *nouveau roman*" (Saer, 1981; 1997).

Grillet, el estructuralismo, la lingüística, Lacan, *Tel Quel*, son movilizados uno tras otro para demostrar la imposibilidad de una reflexión histórica. Para mí, la literatura tiene una función de realismo. Y, además, una función crítica" (Sazbón, 2004). Saer diría tal vez, adornianamente, que el arte pierde su esteticidad si se lo separa del mundo; como se afirma en *Teoría estética*: "El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo" (1969; 1980).

Por otra parte, en las tres novelas publicadas durante ese período se advierten, como ya ha sido señalado en diversos textos críticos, un conjunto de procedimientos formales comunes entre Saer y autores como Butor, Sarraute, Claude Simon o Robbe-Grillet. Entre ellos se pueden destacar: la opacidad que tiñe la relación entre lo narrado y la voz narrativa; la tensión entre la mirada y el mundo, la conciencia de una realidad fragmentada, rasgada por zonas de sombra o grietas que impiden la visión; la alteración de la función de la descripción en la economía narrativa, quebrando la linealidad y la continuidad; los cortes y la repetición con leves variaciones; la narración en presente continuo sobre una superficie temporal estática; la condensación en distintos niveles; la voluntad de que la obra no se brinde al lector como un producto fácilmente decodificable. Todos esos elementos se dejan leer en *Cicatrices* (1969) y, más aun, *El limonero real* (1977) y *Nadie nada nunca* (1980). También se podrían señalar diferencias que resultan centrales en la singularidad de la apuesta de Saer. Una de ellas sería la apuesta por la construcción de personajes que se advierte en novelas como *Cicatrices*; la humanidad, incluso la carnalidad, que parecen proclamar los personajes de la obra de Saer. En contraste, la sospecha de los autores franceses con respecto a esa entelequia novelesca ya se percibía tempranamente en *Retrato de un desconocido*, la primera novela de Sarraute, y tuvo su expresión ensayística pocos años después, en *La era del recelo*. Allí decía:

El personaje de la novela ha ido perdiendo todo, poco a poco: sus antepasados, su casa abarrotada de toda clase de objetos desde la bodega al desván, sus vestidos, su cuerpo, su rostro y sobre todo ese precioso bien, su carácter, que únicamente le pertenecía a él, y a menudo hasta su nombre. (Sarraute, 1956)

Otra importante diferencia concierne al estatuto de lo representado, que en las novelas de Saer asume una dimensión material mientras que, por ejemplo, en casi todas las de Robbe-Grillet responde a una lógica especular del lenguaje. En las novelas de éste último resulta imposible establecer si los hechos que se narran han tenido efectivamente lugar. En *Cicatrices*, para el lector no cabe de que uno de los narradores ha cometido un crimen y luego se ha suicidado; del mismo modo que en *Nadie nada nunca* la matanza de caballos se asume como un hecho fáctico. El lector de *La celosía*, en cambio, no podría afirmar con certeza que lo que se relata es algo que acontece y no una mera fantasía del narrador. En la misma línea, *El año pasado en Marienbad*, cuestiona la materialidad misma de los hechos. Nadie sabrá si existió un año pasado; incluso cabría preguntarse: ¿Existió Marienbad? Robbe-Grillet afirma: "El fenómeno importante es siempre la falta de materia en el corazón mismo de la realidad" (*Cahiers du cinéma* 123, 1961). Una afirmación que contrasta con la poética de Saer, la cual se postula más bien como un intento inútil de dar cuenta de un mundo material; en todo

caso, poniendo en primer plano la precariedad de la conciencia que percibe esas presencias materiales. En su ensayo "La canción material", Saer plantea que el objeto principal de su búsqueda formal es justamente lo material y sostiene: "Lo real es la forma que ha asumido al transformarse la organización significativa de lo material, el modo de volverlo real, de formular, más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser" (1973; 1997).

3. En "La literatura y los nuevos lenguajes", Saer define a la poesía como el género que encarna "la irreductibilidad" (1969; 1997) de la literatura, y también en esa idea se apoya su ensayo "La cuestión de la prosa" (1979). Si, como afirma Adorno en *Teoría estética*, "la prosa es el reflejo en el arte, y un reflejo imborrable, del desencantamiento del mundo y de su adaptación a un estrecho utilitarismo", a los ojos de Saer no habría, para un narrador, desafío más válido que aprender de la poesía y crear narraciones opuestas a las exigencias (funcionalidad, inteligibilidad, claridad y utilidad) que regirían la economía de la prosa en el seno del capitalismo. "Más económica –es decir, más rentable– es una prosa cuando mayor es la cantidad de sentido que suministra", sostiene Saer en ese ensayo. Y afirma además: "La poesía moderna se ha liberado, sacrificando a casi todos sus lectores (según los que juzgan la pertinencia de un texto por la superioridad numérica de sus compradores) a esa servidumbre ideológica (*la de la prosa*)" (1979; 1999). Desde esa perspectiva, la novela sería el género más condicionado por el utilitarismo propio de la prosa, y la única empresa legítima sería escribir novelas que intenten arrancar a la prosa de esas exigencias extra-artísticas que se le imponen como objeto de consumo. Este es uno de los rasgos más evidenciables en las novelas que publica durante el período.

Los ensayos de Saer se apoyan en la noción de autonomía estética y en su tradición, que la ha constituido como uno de los valores capitales en los cuales se basó la innovación artística del último siglo. Pero Saer la reivindica no sólo como aquel valor que, entre otros efectos, provocó una libertad inusitada en las distintas ramas de la actividad creativa, sino también por haber contribuido a la instauración de un ethos específico del arte. El credo en la forma, que surge con el romanticismo y llega a su apogeo con Baudelaire, Valéry y Flaubert, supone el planteamiento de la contradicción del trabajo artístico con las condiciones sociales de la producción material dominantes. Decía Valéry –tan caro a los análisis de Adorno y de Benjamin–: "A veces se me ocurre la idea de que el trabajo del artista es un trabajo de naturaleza arcaica" (1991)⁴. Podría decirse que la posición estética de Saer conserva cierto eco de ese "gesto arcaizante", incluso en plenos años de "posmodernismo", sus ensayos retoman la figura del narrador-artesano, invocada por Benjamin y Adorno, contraponiendo esta idea antigua y tradicional frente a la amenaza de la figura del novelista profesional que impulsa el mercado. Curiosamente, en forma coherente con ese gusto por aquello que la época decreta obsoleto u anacrónico, Saer es un autor que ha escrito su obra entera a mano, en prolijos cuadernos, como antaño.

⁴ Walter Benjamin señala que la vieja "coordinación de alma, ojo y mano que emerge de las palabras de Valéry", es el sustrato artesanal con que nos topamos cada vez que *El arte de narrar* está presente. Benjamin lo lleva más lejos y se pregunta si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal; es decir, si su tarea no consiste en elaborar las materias primas de la experiencia de una forma única.

En novelas como *Nadie nada nunca* se aprecia con fuerza la apuesta por un tratamiento del lenguaje que se aproxime a la autonomía de la poesía. Esa condición de “insobornable” de la poesía ante el mercado, ante toda una forma de poder, la vuelve el comodín de las artes humanísticas y, para Saer, encarna el núcleo duro –“la irreductibilidad”– de la literatura, en tanto se funda en lo que todavía queda de estatuto estético no mercantilizable. Sostiene:

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

Nunca parece haber perdido de vista que son los filósofos y poetas románticos quienes fundan el arte moderno con su teoría del arte como teoría de la forma. Son ellos quienes no concibieron la forma –a la manera de la Ilustración– como una regla de belleza del arte ni como algo que tuviera que apuntar al efecto placentero o displacentero de la obra, sino como “expresión objetiva de la reflexión”. Dado que sería la propia potencia formativa de la reflexión la que define la forma de la obra –y en tanto ésta no constituye un medio para la exposición de un contenido–, el arte no requiere ninguna justificación fuera de sí mismo. Como ha sostenido Walter Benjamin, el formalismo surge con las reflexiones de los románticos de Jena, primera vanguardia de la modernidad: “Flaubert –afirma Benjamin allí–, su credo en la forma, se deriva del romanticismo alemán” (1974; 1988).

Cabe recordar que Adorno conserva hasta el final un lugar para la inefabilidad de la obra de arte en su teoría: la *negatividad* de la obra reposa en su carácter enigmático, en esa resistencia a dejarse reducir a concepto, en su condición de indescifrable enigma. Los ensayos de Saer plantean que la narración debe estar “estructurada con la autonomía opaca y no con la transparencia conceptual de un discurso”, y sustentan una concepción de la obra de arte afín a las perspectivas hermenéuticas que han abrevado de la tradición romántica del símbolo. De acuerdo a los primeros románticos, el lenguaje poético sería tanto más simbólico cuanto más perdiese su carácter comunicativo y se aproximara a la estructura musical (idea que puede leerse por ejemplo en la *Philosophie der Kunst* de Schelling). El símbolo es equiparado a la representación sensible de aquello de lo que no tenemos concepto, y por lo tanto el trabajo para significarlo resulta inagotable. Afirma Saer en “Una literatura sin atributos”:

Que la sociedad mercantil se ilusione en seguida con la recuperación de esas obras mayores oficializándolas, es un fenómeno que merece ser estudiado en detalle, pero podemos afirmar desde ya que estas obras siguen siendo de cierta manera secretas y escapan siempre al juego de la oferta y la demanda, y que sólo el amor y la admiración pueden penetrar en su aura viviente y generosa. (Saer, 1980; 1997)

Nuevamente, hay un gesto arcaizante en el modo en que Saer esboza una posición estética en los debates de la época, ya que apela a las creencias más antiguas

del arte moderno, como son el desinterés estético y la convicción de que la experiencia estética nunca puede ser del todo institucionalizada. La literatura tendría una inscripción crítica en el conjunto de la actividad social, y sería ella misma un campo sometido a la tensión autocrítica y, probablemente, destinado a escribirse en los términos de una lógica del límite, manteniendo el doble vínculo de una relación al mismo tiempo de pertenencia y rebasamiento, de inclusión y desbordamiento. Hay en esa perspectiva una clara oposición al desencantamiento de la literatura y una respuesta concreta a lo que el autor interpreta como la liquidación posmoderna del valor de la tradición en la herencia cultural.

Bibliografía:

ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.

_____. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991.

_____. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1988.

LABARTHE, André; RIVETTE, Jacques, "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet", *Cahiers du cinéma*, 123 (Septiembre, 1961).

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por una nueva novela*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

_____. *La celosía*. Barcelona: Seix Barral, 1961.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

_____. *Cicatrices*. Buenos Aires: Sudamericana, 1960.

_____. *El limonero real*. Buenos Aires: Planeta, 1974.

_____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

_____. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI, 1980.

SARRAUTE, Nathalie. *La era del recelo*. Madrid: Guadarrama, 1967.

RAMA, Angel (ed). *Más allá del Boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1983.

SAZBÓN, José. "Sartre en la historia intelectual": <http://foroiberoideas.cervantesvirtual.com/resenias/data/73.pdf>. (2004)

SOLLERS, Phillippe (ed). *Théorie d'ensemble*. Collection Tel Quel. Paris: Seuil, 1968.

Abstract

This paper explores the aesthetic ideas of Juan José Saer in his essays, and its relation with the poetic that he develops in his novels. It attempts to characterize Saer's point of view as a formalist perspective, that is specially influenced by Theodor Adorno's aesthetic theory. The objective is to distinguish Saer's conception of avant-garde –related with the practice of a "programmatically hermeticism"–, from other avant-garde conceptions and in contrast with the idea of "the new" supported by mass culture. This strategy exposes the differences between Saer and some writers of the "New Latin American novel" in the 60's and 70's, and also the affinities and divergences amongst the Argentinian author and the French writers considered to belong to the Nouveau roman literary movement. The main question underlying this paper is how Saer restores, with an "outmoded" emphasis, the modern creed in the Form that began with Romanticism of Jena (and "grew" with Baudelaire, Valéry and Flaubert), which contributed to establish an ethos of the art that could still be worth in the contemporary debates.

Keywords

J. J. Saer. Aesthetic autonomy. Poetic. Form. Vanguard. T. Adorno. Latin American boom. Nouveau roman. German Romanticism.
