



El horror como forma

Carlos Walker¹
UBA - Conicet - Université Paris 8
carloswalker8@gmail.com

Resumen: A partir de una sugerencia de Juan José Saer sobre el horror estético, se presentan argumentos introductorios en aras de formular un problema de investigación sobre la forma literaria del horror.

Palabras clave: Horror - Impensado - Literatura

Abstract: Taking a suggestion from Juan José Saer, this article develops an introduction to a research problem based on the literary shape of horror.

Keywords: Horror - Unthink - Literature

Voy a presentar, en términos generales, dos maneras de acceder, o bien de plantear, un mismo problema. El título de la ponencia busca reunir los elementos principales por las que transita la pregunta de investigación que guía estas reflexiones. Presento entonces, desarrollos que se orientan, al menos hoy, más hacia la formulación de un interrogante que a la afirmación de respuestas.

Para empezar, recorro a uno de los apuntes que Juan José Saer incluye en *La narración-objeto*, titulado “Bataille tremendista”. Este texto comienza adjudicándole a Georges Bataille una creencia limitada sobre su concepción de lo horroroso, quien apoyado en “categorías tradicionales” lo concebiría sólo al amparo de la presencia del burdel, del sadismo, del sufrimiento y del excremento, entre otros. Este apego a lo tradicional es para Saer signo de una falta de preocupación ante “el hecho de percibir y narrar el horror”, que deriva en una estrategia de mera acumulación que apenas “horrorizaría a cualquier niña bien”. El par indisoluble que conforman en la escritura de Saer narración y

¹ **Carlos Walker** En la actualidad está pronto a finalizar sus estudios doctorales con una tesis titulada *El horror como forma*. Juan José Saer / Roberto Bolaño. Esta investigación se desarrolla en el marco de una cotutela entre la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de París VIII, y es financiada gracias a una beca doctoral otorgada por CONICET.

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

percepción se erige aquí en contra del denominado tremendismo, y señala en esa falta de preocupación una actitud que no sería propia del arte, para el caso, de la literatura. El denodado esfuerzo por llevar a sus personajes a los límites del horror, conduciría a banalizar el horror a expensas de la acumulación. El hecho de adjetivar “fuerte y demasiado” abonaría esta adherencia a lo banal. Además, el tremendista en cuestión es ubicado en la estela del cristianismo que encuentra su deleite en lo pecaminoso.

En medio de todas estas características menospreciadas por Saer en nombre del arte, se desliza una manera en la que éste propone concebir al horror:

El tremendismo tiene en definitiva poco que ver con el arte, cuya modestia generosa equilibra y relativiza el horror y la exaltación y cuya percepción clara del mundo los encuentra, no en los supuestos límites de la carne y el gusano, sino en todas partes, hasta en la jarra en apariencia apacible y transparente que yace, misteriosa, sobre la mesa. (*La narración* 193)

El arte de narrar, sugiere Saer, rechaza una fijación en lugares y temáticas que parecieran portar signos inequívocos del horror. Para el autor de *Cicatrices*, la modestia y la percepción del arte vienen a desestabilizar las certezas que se conforman con ver atrocidades justo allí donde se espera que se vean. Es un movimiento en contra de lo evidente, que invita a concebir la narración como una vía capaz de imaginar, en un objeto de apariencia indiferente, una forma del horror.

La propuesta de Saer se podría resumir como un intento de división entre un horror tremendista, ajeno al arte, y un horror estético que, para simplificar, es posible designar como narrativo. Uno, signado por su fidelidad a los estandartes convencionales de lo horrible; otro, pasible de deslizarse en una jarra transparente, pero también en todas partes. Esto es de interés en la medida que el horror desarrollado en las narraciones de Bataille se presentaría como susceptible de dar lugar a una abstracción, a una categoría, incluso a un género, donde por ejemplo bastaría la mera presencia de lo excrementicio en

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

un relato para ubicarlo sin más bajo la misma rúbrica². Por el contrario, la jarra saereana se esfuerza por alejarse de una dependencia antropomórfica, al tiempo que su potencial expansión a otros elementos hace recaer la importancia menos en determinadas temáticas o espacios que en el movimiento de su presentación.

Los dos horrores sugeridos por Saer no bastan para descansar en una certeza sobre los límites de aquel que sería propio de la literatura, más bien instan a interrogar los modos en que una distinción tal puede tomar cuerpo en sus ficciones. De esta manera, subrayar esta división tentativa permite enunciar uno de los problemas de esta investigación, a saber, el que atañe al terreno en el que se presenta, es decir, no sólo cómo es posible concebir una noción crítica de lo horroroso que responda a las particularidades con que se presentan en determinadas obras literarias, si no también cuáles son sus diferencias, sus tensiones y sus similitudes con el extenso campo semántico que convoca la mera mención de lo horroroso.

Algunas preguntas que de aquí es posible desprender: ¿Hay entonces, un horror que sea propio de la literatura de Saer, que no sea así un mero representante que tramite los horrores que acontecen fuera de sus fronteras? Y de haberlo, ¿cómo se presenta, cuáles son sus características, cómo se relaciona con otros horrores, en resumen, cómo leerlo?

Se abre así la posibilidad de dirigir interrogantes preliminares hacia algunas de sus narraciones: ¿bastara con buscar las jarras transparentes en la literatura de Saer para aislar ese horror del arte que enarbola como bandera en los apuntes comentados?, o bien, ¿cómo considerar la apertura corporal que exhibe las vísceras de la carne humana en *El entonado* y luego, bajo la forma del asesinato serial, en *La pesquisa*?, ¿quedan éstas excluidas de la forma Saer del horror por no atenerse al designio taxativo esgrimido por su autor en cuanto a lo horroroso? En resumen, el apunte glosado entrega apenas un movimiento sobre una preocupación que puede ser concebida bajo distintas

² Razonamiento similar al planteado por la crítica de arte Helen Molesworth en una discusión entre destacados críticos a propósito de lo abyecto: "There is the sense that abject can only be represented through its most direct referents. That is very different from the 1950s when artists like Pollock and Rauschenberg did not signal so directly." (10)



ópticas, y que se manifiesta en distintos registros. Esto permite plantear preguntas que sean luego puestas en diálogo con los modos en que la palabra literaria piensa el horror. Al mismo tiempo se evidencia así una preocupación que puede ser abordada en distintos campos semánticos y en diferentes terrenos.

Saer distingue entre un horror consensuado que confía su efecto al espanto de la carne abierta, y otro más propio del arte que puede prescindir de ese espectáculo para alcanzar su forma. Esta distinción lleva menos a una certeza sobre el carácter doble y enquistado del sujeto que a su puesta en tensión por la vía de su proliferación. No se trata de afirmar con ello que hay tantos horrores como literaturas posibles, sino de proponer un trabajo sobre el horror que al evitar suponer un acuerdo sobre su naturaleza se avoque a perseguir la singularidad de su presentación.³ Se trata de extraer categorías críticas de las formas singulares antes que aplicarlas sobre ellas.⁴

*

La injerencia de “El ensayo como forma” en la elección del título y sobre todo en el planteamiento del problema, no se limita a servir como respuesta a los vínculos discontinuos que son posibles establecer entre las producciones de carácter crítico y las de índole ficcional del *corpus*. Antes bien, prefigura una situación que caracteriza a las apreciaciones críticas de lo horroroso, ya sea en las lecturas realizadas sobre Saer, como en el amplio campo de estudios que aborda la literatura del Cono Sur de los últimos treinta años del siglo XX. De forma breve y sintética se trata de lo siguiente: el horror considerado como noción crítica se presenta las más de las veces como un impensado.

De ahí entonces que subrayar desde el principio la importancia de la forma es al mismo tiempo un modo de señalar el lugar desde donde se concebirá el horror, y una manera de indicar que el *horror como forma* suele permanecer impensado dentro de los estudios literarios, particularmente en los

³ “L’*individu* –le mot lui-même l’indique– suppose la non-division, l’indivision du sujet. La *singularité*, au contraire, introduit un clivage: elle se pose comme différence, elle se divise et nous divise en retour dans l’exercice de notre savoir”. (Didi-Huberman 163).

⁴ Hago propia esta indicación metodológica planteada en otro lugar (de Diego *Quien* 17).

que se han abocado a las particularidades de las obras literarias que aquí concitan la atención. Dar cuenta de cómo se concibe este carácter impensado del horror literario es un rodeo en el que se ha de evidenciar la importancia de los desarrollos de Adorno sobre la forma, al tiempo que se avance sobre la lectura del horror que se puede leer en la literatura de Saer.

Ahora bien, ¿qué es un impensado para la crítica literaria? En términos generales, se puede decir que se trata de una noción que se utiliza sin reparos, es decir, una noción que pareciera ser que no es necesario pensarla, definirla o criticarla. Como si se bastara a sí misma para darse a entender. Y dada esa apariencia de estabilidad de sentido logra escapar a las investigaciones y construcciones críticas, sin que ello implique que pierda protagonismo u se ofrezca en ocasiones como vehículo de respuesta incontestable a determinados debates.⁵

Por supuesto que un impensado podría designar también algo nunca antes entrevisto, pero al menos en la noción que aquí retiene la atención se trata de un elemento que se manifiesta como tal a instancias de sus diversas versiones, y de la ausencia de problemas críticos que su propagación genera.⁶ Dicho de otra manera, ante la proliferación del horror, la alternativa de pensarlo

⁵ Extraigo esta breve caracterización de lo impensado en la crítica, de un texto que introduce un volumen dedicado a interrogarse sobre el sentido del término *contemporáneo* en la crítica literaria de principios del siglo XXI. Si bien es preciso aclarar que no se intenta con ello proponer una analogía que aproxime a lo contemporáneo con el horror, si se trata por el contrario de ofrecer las características de un fenómeno que parece ser común a ambos. Cito el fragmento que en parte he parafraseado en el cuerpo del texto: "Il est des notions que l'on utilise sans y prendre garde. Des notions dont on imagine qu'il n'est pas nécessaire de les penser, de les définir, de les critiquer. Des notions qui ont miraculeusement échappé au mouvement d'enquête et de déconstruction métacritiques du siècle dernier. Des notions faibles sûrement, en tout cas de faible intensité, qui se tiennent aux marges des grandes querelles. Des notions qui finissent parfois par s'imposer, doucement, à l'ombre de débats plus spectaculaires. Et puis un jour elles sont là, incontestablement présentes, curieusement incontestées, et il faut reprendre le travail. «Contemporaine » est une de ces notions, un de ces impensés de la tradition esthétique que ce volume souhaite explorer." (Ruffel 9).

⁶ Cabe recordar a modo de apéndice un argumento de Freud que está a la base de la concepción del inconciente conocida como segunda tópica (el yo, el ello y el superyo). Allí arguye que dado el progreso de las investigaciones psicoanalíticas se han formulado al menos tres distintas significaciones o versiones de lo inconciente, esta multiplicidad genera reservas sobre su aplicación e insta a la nueva tópica. Quizá esta circunstancia sirva para plantear a modo de suplemento otra pregunta ¿vale la pena insistir con el horror como denominación si se acepta que su proliferación no hace más que confundir? (15-20).



como forma se constituye en un desplazamiento de perspectiva que busca reconocer su función positiva en el seno de estas literaturas.⁷

Para dar cuerpo a esos obstáculos es preciso dirigir la atención sobre las principales modalidades en las que se manifiesta lo impensado del horror como forma. En términos generales, y antes de pasar a detallar los modos predominantes de este fenómeno, es posible afirmar que la pregunta *¿cómo narrar el horror?* impide el paso a la formulación de otro interrogante que parece sobreentendido en dicha formulación, a saber, *¿qué es el horror?* Dicho de otra manera, poner el acento en el *cómo* de la narración si bien orienta la pesquisa en el sentido de una preocupación por la particularidad de la forma narrativa, ello relega la pregunta por la concepción del horror que se deduzca de ese *cómo*. En definitiva, enunciar la pregunta *¿qué es el horror en la literatura de Saer?*, implica traer la discusión más acá de la identidad en que se aprehende lo que es designado bajo el signo de lo horroroso. En resumen, sostener la inquietud por cómo se narra el horror ha de llevarse a cabo en conjunto con la puesta en cuestión de aquello que en cada caso se concebirá como horroroso. De ahí entonces que sea de interés detenerse en las modalidades específicas en que lo impensado del horror como forma se manifiesta.

En primer lugar, destaca la predominancia del horror como modo de designar la violencia extrema y sistemática instrumentada en los años setenta por las dictaduras del Cono Sur sobre sus propios ciudadanos. Así por ejemplo en Argentina basta con titular “museo del horror” sobre la foto de un avión, para condensar así la referencia a las aeronaves que en tiempos de la última

⁷ Vale la pena citar un comentario que realizara Didi-Huberman sobre lo impensado. Si bien este se realiza en un horizonte de carácter epistemológico, ello no impide que allí se contenga, en parte, uno de las propiedades con que aquí se quiere caracterizar lo impensado del horror como forma. Se trata así de levantar obstáculos que devenidos problemas de investigación justifican la detención propuesta sobre el horror y el cambio de perspectiva que ella contiene. “Parce que tout déplacement de perspective, dans un champ de connaissance, produit un *objet nouveau*. Frappant, que la discipline constituée jusque-là n’avait pensé inclure dans son horizon problématique. Cet objet nouveau n’est donc rien d’autre qu’un *objet impensée* de la discipline. Lorsqu’il apparaît, apparaît avec lui ce malaise - suscitant résistance, défense psychiques - dont il faut reconnaître dès lors la fonction positive, celle d’une levée des obstacles épistémologiques”. (Pour une anthropologie 149). Cursivas en el original.



dictadura tiraban a los prisioneros al mar⁸. Es ante este lazo, presentado como incontestable, que la pregunta ¿qué es el horror? queda trunca, o bien queda subsumida bajo la violencia sistemática y planificada llevada adelante por las dictaduras. Si bien esta referencia a la prensa escrita opera un deslizamiento del terreno sobre el que se plantea aquí el análisis, este movimiento se replica sin solución de continuidad en gran parte de los estudios literarios que llaman “narrar el horror” a la evocación de la dictadura en la ficción. Las problemáticas que se desprenden de esta coyuntura son vastas, entre ellas es posible mencionar la relación de la política y la literatura; el vínculo que la narración establece con el pasado; la discusión sobre la representación de lo traumático; el difícil límite entre el testimonio, la ficción y la historia; la violencia vuelta plan de aniquilación y control de la ciudadanía; en fin, el dolor provocado por la ausencia de los desaparecidos, por la ausencia de vacilación del sentido, por la memoria encarnada en los cuerpos de los sobrevivientes y de los familiares de las víctimas.

El dolor es un punto en el que los acontecimientos concitan la fijeza de la mirada. No se trata aquí del sufrimiento provocado por enfermedades o accidentes, si no más bien de un dolor exigido por otro, de un padecimiento buscado sistemáticamente, en resumen, de un plan de administración del dolor.⁹ Y en ese contexto la pregunta por el cómo del horror, se vuelve un interrogante que aspira a dilucidar la manera en que lo literario se ha relacionado al dolor producido por el tratamiento ejercido sobre los cuerpos en el marco de los regímenes totalitarios. La condena a estas prácticas es enérgica y quizá esa fuerza determine la dificultad de intentar discernir qué se dice sobre la literatura que, velada o explícitamente, incluye episodios reales o imaginados de este período histórico. Si sucede esto en el marco de la crítica literaria es, en parte, porque se supone un *nosotros* que pareciera acordar no

⁸ Portada *Página 12* del 6/09/2009, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/principal/diario/index-2009-09-06.html>

⁹ Retomo aquí algunos de los comentarios que Georges Bataille realizara a propósito de la publicación del libro de un sobreviviente de los campos de concentración nazi. “Le pire en ces souffrances des déportés n’est pas la douleur supportée mais la douleur rageusement voulue par d’autres. La douleur provenant de maladies ou d’accidents ne semble pas si horrible: le fond de l’horreur est dans la résolution de ceux qui l’exigent”. (265).

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

sólo la condena moral sino también una comprensión de lo designado como horroroso.

Contra la suposición de un *nosotros* como el señalado se ha manifestado Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, pues en gran parte ese acuerdo de repudio que supone la mirada compartida, puede conducir a dejar de lado el vínculo de los países a su propia historia, es decir el lazo con lo político que los denominados horrores de la historia contienen.¹⁰ De hecho, si hay un antecedente relevante en esta modalidad de lo impensado del horror, ese es precisamente el acontecimiento que ha sido señalado como portador de un “absoluto de horror”¹¹, a saber, la *Shoa*; y sobre el que los límites de lo posible allí implementados parecen inamovibles como para interrogar sus condiciones de posibilidad. Esto es sumariamente lo que propuso la historiadora del Holocausto Annette Wieviorka luego de transcurridos sesenta años de Auschwitz, planteando una aporía a la que habría llegado este acontecimiento histórico luego de más de medio siglo:

Memoria saturada, fascinación perversa por el horror, gusto mortífero del pasado, instrumentalización política de las víctimas... Salir de Auschwitz... Olvidar que eso aconteció. O bien hablar de eso, a condición de inscribir los muertos en la letanía de los asesinatos en masa. (9)

Y propone luego una reflexión sobre los efectos de esta necesidad de salida que parece exigir su sobre exposición:

¹⁰ Es interesante a su vez citar una de los postulados críticos a los que arriba luego de diversos análisis esta desconfianza ante el *nosotros*: “Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados -de manera que acaso prefiramos no imaginar-, del mismo modo como la riqueza de algunos implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo.” (117). Por otro lado, Adorno ha propuesto otro matiz de este bregar en contra del consenso que requiere el sopesamiento crítico de las catástrofes históricas: “El consenso se vale del truco consistente en atribuir al oponente la tesis reaccionaria de la decadencia, una tesis que no puede mantenerse - ¿pues no perenniza de hecho el horror?- , desacreditar con su supuesto error la visión concreta de lo negativo y calificar de oscurantista a quien le irrita la oscuridad”. (*Minima* 236).

¹¹ “L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain *absolu d'horreur* est intransmissible: prétendre pourtant le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave.” (Lanzmann 1901).

III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID



Auschwitz se ha erigido en concepto, aquel del mal absoluto, eso que el hombre ha podido hacer y puede aún hacer al hombre. (...) ¡Nunca más! Esto es lo que dicen o escriben los jóvenes cuando vuelven de pasar algunas horas allí, retomando el eslogan de los viejos combatientes de 1914-1918, sin que el «eso» sea aún definido. (...). El «eso» de Auschwitz-Birkenau, saturado de moral, ha dejado escaso saber histórico. (14)

Así vistas las cosas se podría decir que la saturación moral hace las veces de indicador de un cierto impensado para el saber histórico. El *nunca más*, tan significativo en la postdictadura argentina, no sólo deviene aquí testigo de su ineficacia (el ejemplo del eslogan del fin de la primera guerra lo señala), si no que también se vuelve un designio que en su certeza deja poco espacio a la intromisión del saber que busca hacer legible este acontecimiento histórico. La saturación moral es el modo en el que Wieviorka propone comprender un obstáculo historiográfico. ¿Es esto análogo al impensado que se plantea aquí a propósito del lugar del horror en la crítica literaria?

En parte sí, pero para afrontar esta pregunta es preciso acotar su campo de acción a la literatura que hace aquí las veces de centro y a las lecturas críticas que ha suscitado. De ahí entonces que no se quiera sugerir que Saer es un autor ejemplar al momento de retratar el horror llevado adelante por la dictadura, más bien se plantea la necesidad de indagar las modalidades en las que esa presencia histórica se integra a su proyecto literario. De otra manera, Saer, se aproxima al problema del modo en que la literatura representa experiencias traumáticas de la historia; sin embargo, no hay en este gesto ni un “embellecimiento inmoral del horror” ni una “literatura de tesis”¹². Y es en el espacio que se abre en esa doble negación donde resalta la pertinencia de la noción adorniana de *forma* como modo de abordaje de este horror literario, pues por un lado, la relación a la experiencia (en este caso literaria) se plantea también como relación a la historia, y por otro, el desdén por la abstracción que se deduce de la forma abierta en la que se desenvuelven los pensamientos

¹² Extraigo los términos de la primera oposición de Dalmaroni. Para la segunda, véase Adorno Situation 43.



literarios, prescribe la totalidad y se resiste así a la certidumbre. Las narraciones van tanteando, cual lengua desconocida que se ven obligados a hablar, el dominio y la forma en que discurren sus palabras (Adorno L'essai 13, 17). La incertidumbre se vuelve así un modo en el que el horror como forma integra sus elementos y elabora su pensamiento.¹³ La reflexión sobre los modos en los que se escribe se presenta como un paso necesario para la narración.¹⁴

*

Las muertes violentas que la historia deja tras su paso, se puede decir, suelen ser aprehendidas justo en el *sentido obvio* en el que la ficción las da a ver, y así recogen sin reparos la tarea de ser eternos portadores de lo horroroso de la literatura.¹⁵ No se trata aquí de elaborar respuestas fijas que

¹³ Didi-Huberman destaca este accionar de la incertidumbre al momento de considerar algunos aspectos del texto de Adorno sobre el ensayo, mientras desarrolla un análisis sobre los documentales de Harun Farocki: "À savoir une forme patiemment élaborée, mais non reclose sur sa certitude (sa certitude intellectuelle, «ceci est le vrai», sa certitude esthétique, «ceci est le beau», ou sa certitude morale, «ceci est le bien»)". (*Remontages* 96).

¹⁴ Si se lee el texto de Adorno sobre el ensayo en conjunto con sus reflexiones sobre la situación del narrador, es posible destacar como éste último incita a una lectura del primero en los desarrollos que presenta a propósito del narrador. Este texto se abre con una expresión significativa, "la novela como forma", e insta así a una lectura conjunta. Se acentúa allí el asunto sobre la situación paradójica del narrador actual (1954) que, enfrentado a una extinción de la narración tal y como la concebía la "novela tradicional", ha de persistir en la narración, en la medida que la forma de la novela lo exige. Y se subraya luego que la denominación "novela moderna", en contra del carácter ilusorio de la cosa representada, hace emerger su reflexión a través de la forma en que se presenta. De otra manera, las formas piensan, y uno de los aspectos fundamentales en que esto se lleva a cabo en la novela es en la instancia narrativa. Es esta indicación la que se retoma en este estudio en aras de mostrar cómo el horror reflexiona en la constelación que lo presenta. En esta misma línea se puede considerar la siguiente apreciación crítica hecha a propósito de Saer: "Para poder seguir narrando, el narrador debe pasar por la reflexión. Ésa es una fuerte convicción de Saer (y de Adorno), que aparece teorizada en sus ensayos sobre literatura y ensayada pacientemente en cada una de sus narraciones. Inclusive, dada la herejía obstinada y pormenorizada con que Saer aborda la tradición narrativa, no sería exagerado pensar que el ensayo como forma es, al menos parcialmente, la forma que asume la narración en su literatura." (Lucero 692).

¹⁵ Retomo aquí parcialmente la distinción hecha por Barthes entre sentido obvio y sentido obtuso, sobre todo la constatación que el teórico francés propone sobre lo evidente, es decir, se trata en la equiparación de lo obvio con el carácter simbólico o metafórico del sentido menos de desdeñarlo que poner en operación una desestabilización acentuando el carácter obtuso que a su vez sería capaz de producir sentido. Es por eso que Barthes destaca el lugar del énfasis como valor estético del sentido obvio, que a su vez endilga a todo arte realista, pues en la acentuación que realiza se orienta a ofrecer una verdad que requiere ser enfatizada. Sin embargo, la dificultad de pesquisar ese sentido obtuso ("gesto anafórico sin contenido significativo") en las obras aquí estudiadas, lleva a limitar el alcance de esta observación, mas



vengan, finalmente, a redimir ese carácter impensado sobre el que aquí se ha insistido, más bien se intenta desarrollar una lectura que ante la obra de Saer sea capaz de sostener la interrogación dirigida al punto de no inocencia de esas escrituras que realizan su juego de imaginación con lo peor de la realidad.¹⁶ Este obstáculo puesto a lo evidente es el que impulsa a ir tras el movimiento de la forma del horror.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*. Madrid: Taurus, 2001.

Adorno, Theodor. "L'essai comme forme". *Notes sur la littérature*. París: Flammarion, 2009, pp. 5-29.

Adorno, Theodor. "Situation du narrateur dans le roman contemporain". *Notes sur la littérature*. París: Flammarion, 2009.

Barthes, Roland. "El tercer sentido. Notas acerca de algunos fotogramas de S.M. Eisenstein". *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, pp. 49-67.

Bataille, Georges. "Réflexions sur le bourreau et la victime". *Œuvres Complètes. Articles I 1944-1949*, Vol. XI. París: Gallimard, 1987, pp. 264 y ss.

Dalmaroni, Miguel. "Los nombres del horror". *Bazar americano* (2002). En línea: www.bazaramericano.com

De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen, 2001.

Didi-Huberman, Georges. "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne". *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24 (1996): pp.145-163.

no por ello se deja de subrayar que lo impensado tal y como aquí se comprende bien podría ser releído bajo los señalamientos que Barthes realizara en su división de lo evidente. (49-67)

¹⁶ "Il s'agira, plus tard, de savoir utiliser les images selon un point de vue critique, c'est-à-dire selon une analyse concomitante de la « non-innocence » du spectacle." (Didi-Huberman *Remontages* 58).



Didi-Huberman. *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*. París: Minuit, 2010.

Freud, Sigmund. "El yo y el ello". *Obras completas*, vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1999

Lanzmann, Claude. "De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser". *Les Temps Modernes*, nº395 (1979): 1897-1909.

Lucero, Nicolás: "El ensayo como forma en *El río sin orillas*". *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, vol. LXXVIII, nº 240 (2012): pp. 681-694.

Ruffel, Lionel. *Qu'est-ce que ce le contemporain*. Nantes: Cecile Defaut.

Saer, Juan José. "Bataille tremendista". *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix-Barral, 1999, pp. 192-194.

Wieviorka, Annette. *Auschwitz, 60 ans après*. París: Robert Laffont, 2005.