

EL *TRAUM* COMO INTERRUPCIÓN EN SAER *TRAUM AS AN INTERRUPTION IN SAER*

Resumen

La crítica literaria que ha abordado el tema de la percepción en la obra de Juan José Saer ha prestado especial atención a las “escenas del despertar”, en las que la narración del pasaje entre el sueño y la vigilia agudiza la interrogación a la que se somete la percepción. En estos episodios se pondría de manifiesto, entonces, la función crítica de la literatura de Saer, en tanto exploración y problematización del acto de percibir y su representación. Nuestra lectura se propone revisar el problema de la percepción en la narrativa saeriana a partir de la indagación de la potencia interruptiva de la imaginación. Para ello, partimos de las consideraciones de Hegel en torno a la percepción y la imaginación, haciendo hincapié en la distinción entre sueño (*Schlaf*) y ensueño (*Traum*), para llevar adelante una relectura de tres escenas centrales de la obra de Saer ya trabajadas por la crítica en las que se describe con minuciosidad al acto de percibir en el instante del despertar: la pesadilla del Gato Garay, la revelación del bañero en *Nadie nada nunca*, y aquel momento en *El limonero real* en que el discurso y la conciencia de Wenceslao se descomponen por efectos del sol. Consideramos que estos episodios pueden ser leídos como escenas del ensueño, siguiendo los aportes recientes de Germán Prósperi en torno al *Traum* en el sistema hegeliano, definido como suspensión de la respiración dialéctica, el extra-tiempo del Ser, dimensión abierta a los *Monstra*, lo extra-humano de lo humano.

Palabras clave: percepción; despertar; ensueño; interrupción; Saer

Abstract

Different studies focusing on the importance of perception in Juan José Saer's literature, have underlined the recurrence of “awakening scenes” in which the narration of the passage between sleep and awakesness stresses the question around perception. In these episodes the critical function of Saer's literature is supposed to be revealed, as an exploration and problematization of the act of perceiving as well as its representation. This article analyzes the problem of perception in the Saerian narrative from the exploration of the interruptive power of imagination. We revise Hegel's considerations regarding

perception and imagination, emphasizing the distinction between *Schlaf* and *Traum*, in order to propose a critical reading of three central scenes of Saer's literature. In these scenes, the act of perceiving at the moment of awakening is described in detail: the nightmare of Gato Garay and the revelation of the lifeguard in *Nadie nada nunca*, and the scene in *El limonero real* in which the speech and consciousness of Wenceslao decompose under the effects of the sun. We believe that these episodes can be read as *Traum* scenes, following the recent contributions of Germán Prósperi regarding *Traum* in the Hegelian system, which is defined as suspension of dialectical breathing, the extra-time of Being, a dimension open to the *Monstra*, the extra-human of the human.

Keywords: perception; awakening; *Traum*; interruption; Saer

Percepción e imaginación

Las narraciones de Juan José Saer tematizan diversas variantes de la pregunta por la experiencia, asociada al problema de la representación –lingüística y literaria–, lo que ha motivado la insistencia crítica en su *carácter reflexivo*, afirmándose que en ellas se asiste al mismo tiempo al relato y a la reflexión sobre sus condiciones de posibilidad. Desde las primeras reseñas sobre sus textos, estos aspectos han sido encauzados en una discusión literaria, más específicamente genérica, en torno al realismo.

La crítica ha vinculado, con acierto, la experimentalidad de su escritura narrativa –especialmente, en los textos publicados en los setenta: *El limonero real* (1974), *La mayor* (1976) y *Nadie nada nunca* (1980)– con la indagación y la problematización de la percepción, del estatuto de lo percibido y su representación por medio del lenguaje literario. Procedimientos como la repetición –de palabras, de frases, de sonidos–, la reescritura y la gerundización del verbo *estar* –sumado a la profusión de construcciones verbales que enfatizan las acciones en su duración–, se inscriben en el marco de una escritura que arrastra la sintaxis de la lengua castellana hacia sus límites: una prosa que abusa del recurso latino del hipérbaton, extremado a través de la inclusión o incrustación de aclaraciones, enumeraciones y subordinadas que posponen los núcleos verbales, así como también por una profusión de comas que escanden la lectura y entorpecen o dificultan la pronunciabilidad de la frase. Estos rasgos son interpretados por la crítica como propios de una literatura que explora las posibilidades y los límites de aprehender, representar y comunicar *lo real*. En los textos de Saer, la descomposición del movimiento que detiene el flujo narrativo como concatenación de acontecimientos comporta una

dimensión interrogativa y crítica en torno al acto de percibir.

En este sentido, “Narrar la percepción”, la reseña de *Nadie nada nunca* que Beatriz Sarlo publicó en 1980 en el número 10 de *Punto de vista*, puede considerarse un texto fundante¹. Sarlo destaca dos episodios de *Nadie nada nunca*² dentro del análisis del acto de percibir en la novela: la pesadilla del Gato durante la siesta bajo el calor pegajoso del aire de río y la revelación del bañero, que ingresa a la novela en forma de recuerdo de una experiencia vivida años antes durante una competición de permanencia en el agua. En el marco de su propuesta de lectura general, Sarlo lee estos dos episodios y, con más énfasis, la revelación del bañero, como momentos en los que el relato agudiza su reflexión sobre la imposibilidad de dar cuenta del movimiento y los efectos de la luz sobre los objetos:

La “revelación del bañero” es especialmente significativa en el sistema perceptivo de NNN. El texto tiene en estado práctico (en forma de escritura) una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar el movimiento, la luz sobre las cosas y, sobre todo, los cambios o la estabilidad del tiempo (Sarlo, 1980, p. 36).

En la novela, la narración de la percepción descompone el movimiento en sus elementos mínimos, hasta volverse cuadros estáticos; la interrogación del acto de percibir involucra una reflexión sobre su temporalidad y la narración cede ante la descripción exhaustiva. Sarlo sostiene que el tiempo del relato en *Nadie nada nunca* es el puro presente, en tanto “lo que en la novela se cuenta [...] son los estados del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva” (1980, p. 34).

Esta reseña inaugura una línea de lectura de la obra saeriana que se continúa en diversos trabajos y comentarios críticos, como la reseña de Daniel Freidemberg sobre

¹Referencias

Se trata de un texto inaugural del vínculo crítico entre Sarlo y Saer, cuya importancia en el proceso de recepción de su obra resulta indiscutible (Dalmaroni, 2010). Esta reseña es la primera intervención que Sarlo le dedica íntegramente a un texto de Saer, luego de haber involucrado un análisis de *El limonero real* en “Saer-Tizón-Conti: 3 novelas argentinas” (*Los libros* n° 44).

² Recordamos, brevemente, la trama de la novela: el Gato Garay recibe a Elisa en la casa en la costa del Paraná, y pasan juntos allí el fin de semana. Reciben el domingo a Tomatis con quien comparten un asado. En paralelo, en la zona suceden una serie de misteriosos y sádicos asesinatos de caballos, investigados por el Caballo Leyva, el comisario. Nos enteramos de la historia y sus detalles por las conversaciones entre el bañero y “el hombre con sombrero de paja” en la costa. Don Layo, un vecino de las islas, lleva su bayo amarillo a la casa del Gato y lo deja varios días bajo su protección. La novela está dividida en trece apartados, que de modo no sistemático funcionan como recomienzos, cambios de perspectiva o punto de vista sobre los mismos episodios.

Glosa, “Aprender el mundo”, publicada en *Clarín literario* en 1986³, y que se prolonga en numerosos estudios más recientes como “Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, de Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa⁴, o en *El silencio y sus bordes* de David Oubiña⁵.

Teniendo en cuenta la profusión de trabajos críticos sobre el tema de la percepción en la obra de Saer, Rafael Arce en “Un realismo de lo irreal...” (2009) sugiere que “[nadie] ha querido pensar, por el contrario, en la cuestión de la *imaginación*” (p. 10). Su artículo realiza una aproximación al tema de la imaginación en las narraciones saerianas –partiendo de la antítesis entre percepción e imaginación formulada por Gastón Bachelard–,⁶ como alternativa a los acercamientos críticos a la obra de Saer que han vinculado el cuestionamiento de la percepción en su literatura con el problema de la representación.

Nuestro artículo toma el camino abierto por este señalamiento; nos proponemos revisar el problema de la percepción en la narrativa de Saer a partir de la indagación de la potencia interruptiva de la imaginación en aquellas escenas en que se describe con

³ Recuperado por Dalmaroni en “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” (2010). La reseña de Freidemberg es significativa por tratarse del primer comentario sobre la obra de Saer en un medio periodístico de alcance masivo en el que ingresan tópicos de lectura de la crítica saeriana precedente (Dalmaroni, 2010, pp. 655-656).

⁴ Dalmaroni y Merbilháa (2000) parten de reconocer en la prosa narrativa saeriana una forma de indagación obsesiva de las posibilidades de aprehender lo real por medio de la percepción. El problema de la percepción en su obra se asocia a una exploración gnoseológica y tiene un carácter paradójico –en tanto modo de vicularse con el mundo, pero sin certezas sobre su fiabilidad–. Los autores denominan *condensación* al procedimiento que cifra el problema de la percepción en la narrativa saeriana, el cual “consiste en combinar la insistencia obsesiva, el detenimiento minucioso que se demora, dilatándose, en la descripción de cada contingencia, y la repetición virtualmente infinita, *casi infinita*, de lo ya narrado o descrito” (Dalmaroni y Merbilháa, p. 324 cursiva en el original). Es por medio de la condensación que su literatura manifiesta el estatuto incierto de la percepción; el ejemplo al que acuden es el momento del despertar del Gato Garay en *Nadie nada nunca*: “el Gato Garay recorre alternativamente, al despertarse, un espacio conocido –la casa de Rincón– pero extraño para su conciencia adormecida, y los lugares borrosos, fronteras inasibles, del sueño, la vigilia y la aprehensión inmediata” (Dalmaroni y Merbilháa, 2000, p. 324).

⁵ “Cronofotografías literarias”, el capítulo de *El silencio y sus bordes* (2011) que David Oubiña dedica a Saer, profundiza el análisis de su literatura en la línea abierta por Sarlo. Oubiña demuestra que la fragmentación y la detención son procedimientos que Saer toma del cine; en la técnica cinematográfica, la ilusión de movimiento se construye a partir de la sucesión de cuadros inmóviles. Esa es su mayor paradoja: el movimiento se detiene y fragmenta para representar la continuidad. La obra de Saer explora esta paradoja, exhibe su contradicción. Su escritura posee una función crítica, pues se apropia de las técnicas de la cronofotografía para desmontar un paradigma de representación: “es un tipo de representación que no refleja o reproduce el mundo sino que devuelve una imagen extraña de las cosas que, sustraídas al precario equilibrio en que las mantenía la costumbre, ya no podían dejar de tambalearse” (Oubiña, p. 78).

⁶ Mientras que la percepción se vincula con la cuestión de la representación de la realidad, la imaginación, sostiene Arce (2009), tiene que ver más con su *configuración*, con el problema de la *irrealidad*. Siguiendo a Bachelard, la imaginación no es “una huida de la percepción: la imaginación trabaja, en forma *deformante*, con lo que la percepción le proporciona” (Arce, p. 10).

minuciosidad al acto de percibir en el instante del despertar. Entendemos que la tensión entre percepción e imaginación planteada por Bachelard recupera un problema hegeliano, por lo que volveremos sobre la dialéctica entre percepción e imaginación en su sistema filosófico⁷. Las consideraciones de Hegel en torno a la percepción y la imaginación nos permitirán llevar adelante una relectura de tres escenas centrales de la obra de Saer ya trabajadas por la crítica: las dos escenas de *Nadie nada nunca* destacadas por Sarlo en su primera reseña –la pesadilla del Gato y la revelación del bañero– y la escena de *El limonero real* en la que el discurso y la conciencia de Wenceslao se descomponen por efectos del sol.

Si tal como lo estableció Hegel, su fenomenología es el estudio de la ciencia de la experiencia de la conciencia, ¿qué lugar ocupa la imaginación en ese esquema? ¿Cómo se vincula la imaginación con la conciencia? La dinámica entre percepción e imaginación es descrita en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, texto tardío en la obra de Hegel donde presenta

de manera sistemática su pensamiento filosófico. En el apartado "Psicología" (tercera parte de la sección dedicada al "Espíritu subjetivo") la imaginación forma parte de la "Representación" –uno de los pocos momentos de la obra de Hegel donde se refiere al problema del lenguaje–: recuerdo (en la forma de la recolección), imaginación y memoria son las tres facultades que según Hegel se suceden en el proceso de la "Representación". De este modo, la instancia de la "Representación" funciona como mediadora entre la intuición (percepción) y el pensamiento, en la medida en que posibilita el pasaje de la percepción al pensamiento, es decir, garantiza el proceso dialéctico según el cual una primera imagen sensible desemboca en un concepto general y abstracto. Teniendo esto en cuenta, es destacable el lugar central que ocupa la facultad de la imaginación en el desarrollo hegeliano respecto de la función del lenguaje en el pensamiento⁸.

En este trabajo, retomaremos los recientes aportes de Germán Prósperi en su libro *La respiración del ser*, principalmente en torno al tema del *alma* en Hegel. Como

⁷ Agradecemos a Germán Prósperi por su asesoramiento y supervisión de la lectura filosófica aquí propuesta, así como por su lectura atenta de una primera versión de este trabajo, en el marco del Seminario de Posgrado "Arqueología de la psiquis. Esquizofrenia e imaginación desde una perspectiva psicohistórica" dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata en 2019.

⁸ Una descripción más detallada de las facultades cognitivas y los productos significacionales involucrados en el proceso dialéctico de la Intuición al Concepto que Hegel desarrolla en el apartado "Psicología" de su *Filosofía del Espíritu Subjetivo* puede hallarse en Surber, J. O. (2013). Hegel's Linguistic Thought in the *Philosophy of Subjective Spirit*. En Stern, D. S. (Ed.). *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 181-200). State University of New York Press, Albany.

veremos a continuación, la hipótesis de Prósperi consiste en establecer una correspondencia entre alma e imaginación en la filosofía hegeliana, en la medida en que la imaginación es definida como una facultad específica del alma. Prósperi delimita que esta instancia se erige como el punto ciego de la dialéctica hegeliana en tanto ocupa un lugar liminar, de unión o nexo entre naturaleza y espíritu pero que, a la vez, aloja en sí el hiato o la fisura insuprimible que se extiende entre ambas.

Por lo tanto, partiremos de revisar el modo en que la crítica ha leído las escenas del despertar en las narraciones saerianas, a fin de interrogar estas lecturas con las propuestas de Prósperi en torno al *Traum* en el sistema hegeliano, definido como suspensión de la respiración dialéctica, el extra-tiempo del Ser, dimensión abierta a los *Monstra*, lo extra-humano de lo humano.

En el umbral

En el segundo capítulo de *El horror como forma*⁹ Carlos Walker reconstruye el pensamiento sobre la imagen desplegado en las narraciones saerianas, principalmente en el recorrido que va de “La mayor” a *Nadie nada nunca*, con foco en *El limonero real*¹⁰. El despertar, como momento de desplazamiento hacia o desde el sueño, se vuelve una instancia particularmente relevante para indagar en la mirada que configura y da lugar a la imagen. Walker enfatiza en la figura del *destello* que caracteriza el modo en que, en diversos momentos, las imágenes perforan o agujerean el tejido organizado del relato. La descripción recurrente hace surgir el destello, como exponente de la mirada en movimiento. En este sentido, para Walker, el despertar es un umbral que “permite elucubrar cierta figurabilidad movediza de la *imagen Saer*”, en tanto “es precisamente cuando el tránsito hacia el dormir comienza que tiene lugar el encuentro con la imagen que altera la dificultad perceptiva en la que transcurre el texto” (2019, p. 69). Walker repara en el episodio de la revelación del bañero en *Nadie nada nunca* para relacionarlo con aquella escena de *El limonero real* en la que la percepción de Wenceslao, quien se dedica a describir lo que ve y lo rodea (“Ahora veo”, “Ahora está”, “Ahora hay” encabezan los sucesivos párrafos de este pasaje), se ve alterada por efecto del sol, al punto que el

⁹ Una versión de este desarrollo se encuentra en el artículo titulado “El despertar de la imagen en Juan José Saer. Notas sobre *El limonero real*” en la revista *Badebec*, 1(2) 2012.

¹⁰ *El limonero real* narra los sucesos de un fin de año de una familia de isleños. Wenceslao y su mujer han perdido hace seis años a su hijo; su mujer mantiene firmemente el luto, por lo que se niega a asistir a la celebración familiar. Los recuerdos del hijo, las imágenes del río, el asado del cordero, las voces de la reunión, se suceden, entremezclan y reiteran a lo largo de los sucesivos recomienzos de la novela, marcados por la repetición del dístico “Amanece/ y ya está con los ojos abiertos”.

lenguaje se desintegra hasta volverse una cadena ininteligible de sonidos consonánticos y una mancha negra en el medio de la página interrumpe la escritura. Estas escenas comparten con el despertar “una indistinción entre lo que es del sueño y de la vigilia. Los ojos se balancean entre la luz y la oscuridad, entre la forma vista y su desaparición” (2019, p. 60). Así, en *El limonero real*, sostiene Walker, la temporalidad del relato es un perpetuo despertar; “el umbral del despertar rehúye la plenitud prometida, y permite subrayar la permanente alteración espacio temporal” de la mirada en la novela (2019, p. 70). Recuperando un pasaje de *Lo que vemos, lo que nos mira* de Georges Didi-Huberman, Walker ubica un pensamiento de la imagen como “disyunción en obra” (p. 74) en el efecto de destello y en la movilidad de la mirada que recorren la literatura de Saer, condensados en la permanente ambigüedad de la percepción en las escenas del despertar.

Por su parte, Paulo Ricci en “La selva espesa del despertar” (2006) traza un arco que contiene, entre sus extremos, toda la narrativa saeriana: desde su primer cuento “Las arañas”¹¹, hasta “El hombre no cultural”¹², la obra de Saer se organiza a partir de la “extraña ubicuidad” de las escenas del despertar. Aunque focaliza su análisis en *El limonero real*, sus afirmaciones tienen en cuenta la totalidad de la obra del santafesino. Ricci lee los despertares saerianos como una metáfora de los límites difusos entre lo verdadero y lo falso, la realidad y la ficción; avatares de la reflexión sobre lo real. La elección de narrar estos momentos particulares se explica en el hecho de considerarlos puntos de contacto entre dos maneras aparentemente contrapuestas de percepción de lo real: “paradoja de la experiencia, la pregunta sobre lo que experimentamos cuando percibimos lo real se hace más cierta al comenzar cada día y salir, en cierto modo, de aquella ‘oscuridad mucho más grande’” (Ricci, 2006, p. 116). Enfocado en la potencialidad que la descripción de estas escenas ofrece para el esclarecimiento de “las

¹¹ “Las arañas” apareció publicado en el diario *El litoral* el 6 de agosto de 1958 (p. 35). Este cuento breve narra una mañana en la vida rutinaria de Romualdo y Luisita, un matrimonio infeliz que reniega de haberse casado. Romualdo se está vistiendo para irse a trabajar y busca desesperadamente por toda la habitación la media que le falta, mientras discute con su mujer. “El zumbido del sueño” se mezcla en su cabeza con las palabras que piensa para intervenir en la discusión. A diferencia del resto de los relatos que Saer publica durante 1957 y 1958 en el diario *El litoral*, “Las arañas” no fue incluido por el autor en su primer libro de cuentos, *En la zona* (1960), ni recopilado en sus *Cuentos completos (1957-2000)*. Puede consultarse en: <http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/25422/?page=35>

¹² “El hombre no cultural” es el relato que cierra *Lugar* (2000) y que abre la edición de los *Cuentos completos*, ordenada por Saer cronológicamente desde lo más reciente hasta sus primeros relatos. El cuento es el relato de una carta que Tomatis le envía al Matemático, quien “tuvo que irse a vivir a Estocolmo hace unos años”, en la que le cuenta sobre su tío Carlos, de quien ha recibido una herencia. La herencia funciona como excusa para hablar, con ironía, del excéntrico proyecto del tío Carlos, dedicado a “la exploración interna en busca del hombre no cultural”.

preocupaciones narrativas del autor”, Ricci sostiene que el despertar es “una oportunidad inigualable para poner a prueba los dos estados que en su límite se tocan. Sueño y vigilia, inconsciente y consciente, con sus respectivas sensaciones de certidumbre, parpadean en el umbral que los separa” (p. 116). Como Proust, Saer instala en su literatura la reflexión sobre las posibilidades de dar cuenta del momento en el que se atraviesa el umbral entre la vigilia y el sueño, el sueño y la vigilia, y así, problematiza la posibilidad misma de que un sujeto establezca una relación consciente con lo que aparece ante sí. De allí que el momento del despertar se vuelva materia privilegiada en sus narraciones. Siguiendo a Ricci, tanto Saer como Proust acuden a la metáfora de la luz y de la oscuridad para referir a la vigilia y al sueño. En el artículo se recuperan algunas imágenes del comienzo de *El limonero real* que aluden al sueño: el “tumulto oscuro del sueño”, la “nube negra” o “la oscuridad de adentro”. La oscuridad, el sueño, debe retirarse para que los destellos de luz de la conciencia den paso a la claridad de la vigilia. En este punto, Ricci sugiere:

Pero hay algo más [...] Se trata de una especie de presencia lejana, ancestral, quizá anterior no solo a la conciencia tal como la entendemos sino también anterior a lo humano. Se trata de una negrura que simboliza algo más que una oscuridad indefinible porque en ella la luz de la razón no ha alcanzado a penetrar, y que es como una nada de la que todos venimos y en la que volvemos, indefectiblemente, a sumergirnos (p. 119).

Esta “oscuridad ancestral”, como la llama, que vincula su lectura de *Lo imborrable* con el relato que cierra el arco de la narrativa saeriana –“El hombre no cultural”–, parece sustraerse de la dicotomía sueño/vigilia, y por lo tanto, no responder a la experiencia incierta del acto perceptivo del despertar. Es interesante que Ricci reduzca esta anotación bajo la lógica del análisis que venía desplegando. Esta nada inconmensurable, sostiene, “pareciera referir a todo lo que aún no ha sido dicho, escrito, pensado” (p. 125). Esa “oscuridad mucho más grande” se convierte en el motor de aquello que llamamos literatura.

Para ambos críticos, el despertar en las narraciones saerianas se concibe como un umbral, como un pasaje entre sueño y vigilia en el que prima la indefinición, la indistinción, la ambigüedad de lo percibido. La recurrencia de las escenas del despertar en la obra de Saer, entonces, se explica por la centralidad de la reflexión en torno a las posibilidades de narrar la percepción. Ese momento en el que la conciencia despierta y comienza a identificar y organizar el todo indiferenciado del entorno potencia el cuestionamiento de la fiabilidad de los sentidos y del lenguaje como vehículo de representación. Se destaca, así, la función crítica de la literatura de Saer: terreno de exploración e interrogación del acto de percibir y de su representación literaria.

Entendido como umbral o pasaje del sueño a la vigilia, el despertar reúne esos dos estados en una zona de momentánea indefinición. Pero por más que se enfatice en la “descomposición de lo real” a la que asiste el sujeto que despierta, en el despertar el nexo está garantizado y la duda sobre el estatuto de aquello que se percibe, tarde o temprano, se disipa. La reflexión inspirada por la narración minuciosa no logra más que ralentizar ese momento liminar, descomponerlo y extender por cierto tiempo sus efectos. Sin embargo, este no parece ser el caso en todos los episodios analizados por la crítica, como en la revelación del bañero, cuya percepción del mundo se ve definitivamente alterada a partir de lo ocurrido. En los dos trabajos críticos reseñados se sugiere que en la lectura de estas escenas *algo* resiste por momentos a ser reducido al tránsito dialéctico entre sueño y vigilia; la “disyunción en obra” en torno a la que Walker construye su apuesta crítica, así como la “oscuridad ancestral” notada por Ricci, testimonian que lo que se pone en juego en estos episodios trasciende la desorientación propia del despertar. El efecto de disyunción o suspensión de estos pasajes no parece agotarse en el cuestionamiento del acto de percibir.

Una distinción terminológica dentro de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel permite explorar la interrupción de la experiencia de la conciencia narrada en estas escenas de la obra de Saer y ensayar una descripción de sus efectos de lectura. Nos referimos a la diferencia entre sueño (*Schlaf*) y ensueño (*Traum*), sobre la que Prósperi repara en su libro *La respiración del ser*.

Schlaf, Wachen y Erwachen en La filosofía del espíritu subjetivo

Las nociones de sueño, vigilia y despertar resultan centrales para comprender el sistema dialéctico hegeliano. Sueño (*Schlaf*) y vigilia (*Wachen*) se contraponen y se implican mutuamente, como opuestos complementarios. Al respecto, en la “Antropología” Hegel afirma:

La vigilia no es distinta del sueño solamente *para nosotros* o exteriormente; ella misma es el *juicio* del alma individual, cuyo ser-para-sí es la referencia para ella de esta determinación suya a su ser, la distinción de sí misma respecto de su universalidad aún indistinta. En el estar despierto ocurre generalmente toda *actividad* autoconsciente y racional, del distinguir que está-siendo para sí del espíritu.—El sueño es fortalecimiento de esta actividad no solamente en cuanto mero descanso negativo de ella, sino como regreso desde el mundo de las *determinidades*, desde la dispersión y el endurecimiento en las singularidades, a la esencia universal de la subjetividad que es la sustancia de aquellas determinidades y su poder absoluto (2005, p. 447, §398 cursiva en el original)¹³.

¹³ Seguimos la traducción de Alianza Editorial (2005) (ver Bibliografía).

El *Schlaf* fortalece la actividad consciente y racional que tuvo lugar durante la vigilia; el descanso del sueño no interrumpe la conciencia sino que se pone a su servicio. Esta dialéctica entre sueño y vigilia es homologable en el sistema hegeliano a aquella que se da entre naturaleza y espíritu. El despertar (*Erwachen*), en este esquema, se concibe como el primer paso en la diferenciación consciente de la naturaleza en el alma (en el alma natural en primer lugar). De esta manera, el alma es el despertar de la conciencia.

El distinguir de la individualidad como *siendo-para-sí* frente a sí misma como meramente *siendo*, como *juicio* inmediato, es el *despertar* del alma, despertar que se enfrenta primeramente a la vida natural de ésta, vida encerrada en sí misma, como determinación natural y *estado* [de vigilia] frente a otro estado, el *sueño* (2005, p. 447, §398 cursiva en el original).

Es decir que el despertar del alma es el primer paso en la conciencia de su individualidad y de su determinación frente a la indeterminación del sueño. Como desarrolla Nicholas Mowad en “Awakening to Madness and Habituation to Death”

El despertar es el primer indicio de la distinción de sí del espíritu de su mero ser (que alcanzará su expresión total en la conciencia). Aquí, sin embargo, esta diferenciación está “todavía cargada por una oposición”, para usar una frase hegeliana apropiada: esto es, el alma es consciente de sí misma en el despertar solo en oposición al sueño, y por lo tanto presupone el sueño, y es solo una abstracción de este (2013, p. 92, la traducción es nuestra).

Entonces, vigilia y sueño se presuponen en esta instancia del proceso dialéctico de modo absoluto. El despertar es, justamente, el estado que garantiza el paso de uno a otro. Mario Wenning, en “Awakening from Madness”, agrega una precisión a este respecto: el despertar del sueño o de la naturaleza no implica que estos estados sean definitivamente dejados de lado, sino que se establece una relación consciente con ellos (2013, p. 113).

Traum y Phantasie

Pero existe otra acepción de la palabra “sueño” en Hegel: en español, sueño es tanto la traducción de la palabra alemana *Schlaf* como de *Traum*. El *Traum* se diferencia del *Schlaf* en tanto es una tercera instancia que suspende la conciencia, que se sustrae al movimiento de la conciencia. Germán Prósperi sostiene que el *Traum* es aquello que queda sin pensar en el esquema dialéctico, su residuo:

El *Traum* no es la abolición de la conciencia, sino la zona crepuscular en la que esta puede sumergirse en cualquier momento, el espacio opaco en donde el intelecto y el yo consciente sucumben ante la proliferación de imágenes y representaciones inconexas. Más que ser la oscuridad del espíritu, el *Traum* es, con mayor precisión, su sombra o su fantasma (2018, p. 31).

El universo del *Traum* es, recuperando a Hegel, “el juego de un representar privado de

pensamiento” (§455 citado por Prósperi, 2018, p. 32). El ensueño (traducción que Prósperi adopta para *Traum*) se erige así como un espacio intersticial, como una herida insuprimible en el interior del proceso dialéctico de la Idea (Prósperi, 2018, p. 79), un extratiempo: el tiempo de las imágenes.

En este punto, es necesario recuperar la cadena argumentativa que nos conduce a la equivalencia entre alma e imaginación, en la medida en que abre la posibilidad de pensar el lugar del ensueño como suspensión dialéctica.

La *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel se compone de tres partes: Ciencia de la Lógica, Filosofía de la Naturaleza y Filosofía del espíritu. Esta última se divide en tres secciones: el espíritu subjetivo, el espíritu objetivo, el espíritu absoluto. A su vez, Hegel distingue tres elementos involucrados en el espíritu subjetivo: el alma (objeto de la antropología), la conciencia (objeto de la fenomenología del espíritu) y el sujeto (objeto de la psicología). Precisemos el lugar del alma en el proceso dialéctico, al que ya hemos aludido brevemente:

en el alma se *despierta* la *conciencia*; la conciencia se *pone como razón* que está inmediatamente despierta [respecto] al saber de sí y que mediante su actividad se libera en orden a la objetividad y a la conciencia de su concepto (2005, p. 440, §387 cursiva en el original).

Como primer paso de la naturaleza al espíritu, el alma ocupa el paradójico lugar de ser a la vez ideal y material. Al respecto afirma Nicholas Mowad (2013): “El alma debe así distinguirse de la conciencia (*Bewußtsein*), que pertenece a una etapa posterior: el alma, a diferencia de la conciencia, no se ha separado de la naturaleza, su propia corporalidad” (p. 88, la traducción es nuestra).

Como nexo o articulación, entonces, el alma para Hegel se divide, una vez más, en tres tipos: natural, sentimental y real. Es en la consideración del alma sentimental que Hegel involucra el análisis de algunos estados particulares en los que la relación del sujeto consigo mismo no está mediada por la conciencia, es decir, estados en los que no hay autoconciencia o reflexión de sí. El sonambulismo magnético, el niño en el vientre materno, la locura y el ensueño (*Traum*) aparecen, así, como fenómenos *patológicos*, en los que el entendimiento se halla en un estado de suspensión. Recurrimos a Jeffrey Reid quien explica que “significativamente, estas condiciones son patológicas, no porque [...] sean, en sí mismas, síntomas de enfermedad, sino porque representan un estado en el que la conciencia pierde ‘poder sobre la imaginación’” (2013, p. 41, la traducción es nuestra).

Es justamente Reid quien señala la importancia de atender a uno de los cambios que Hegel realiza entre las ediciones de 1827 y 1830 de la *Enciclopedia*: la subsección

de la “Antropología” dedicada al alma sentimental se titulaba, en la primera edición de 1827, “El alma ensoñada” (*Die träumende Seele*), mientras que en 1830 aparece como “El alma sentimental” (*Die fühlende Seele*). Recuperando un manuscrito anterior – especialmente su sección “Uso de ciertas condiciones en las que la Imaginación interviene: sueños, sonambulismo, locura, premoniciones, visiones”– Reid demuestra la pertinencia de considerar que las secciones sobre el alma sentimental de la *Enciclopedia* en verdad refieren al alma ensoñada (*Die träumende Seele*). Y, en este sentido, “el alma ensoñada se presenta como una condición en la que la imaginación (*Phantasie*) ejerce su libre juego, creando tanto representaciones claras como oscuras que se confunden fácilmente con aquellas derivadas de los sentidos” (Reid, 2013, p. 42, la traducción es nuestra).

En este marco, partiendo de la equivalencia entre alma sentimental y alma ensoñada, Prósperi en *La respiración del Ser* propone indagar en la relación entre el ensueño y la imaginación en el sistema hegeliano. Así como en la naturaleza o en la animalidad prima la sensibilidad y en el espíritu prima el entendimiento, la facultad específica del alma es la imaginación, una potencia que excede la ciencia de la experiencia de la conciencia. El ensueño, como estado que aglutina todos los fenómenos *patológicos* contemplados por Hegel en la “Antropología”, abre un umbral de experiencia sin sujeto ni conocimiento, irreductible tanto a la vigilia como al *Schlaf*, a la naturaleza y al espíritu.

De este modo, establecida la correspondencia entre alma e imaginación, y retomando tanto el lugar que ocupa el alma en el sistema dialéctico como la potencia de suspensión que porta lo onírico, Prósperi señala que, al interior del sistema hegeliano, el alma funciona de manera *conjuntiva*, garantizando el pasaje del espíritu a la naturaleza y viceversa, continuidad necesaria para alcanzar la identidad última en el Saber Absoluto. Pero el alma, continúa Prósperi, también porta un sentido *disyuntivo*, como intersticio que suspende y disloca el movimiento dialéctico. El alma designa, entonces, al interior de la *Enciclopedia*, un lugar inasible, imposible: “no ya y no todavía”. En este sentido, la imaginación se desdobra en dos dimensiones o modalidades: una imaginación simbólica, que articula y funciona de nexo entre naturaleza y espíritu, y una imaginación diabólica, que separa –suspende la polaridad– y abre un espacio irreductible, el mundo onírico.

Asimismo, para Hegel, sostiene Prósperi (2018), la diferencia entre conciencia (*Bewusstsein*) y ensueño (*Traum*) no se da en el nivel de sus contenidos, sino en el modo en que estos se conectan y ordenan. Mientras que “la lucidez consciente opera de manera *organizada*, [en el *Traum*] cada imagen particular no encuentra su sentido en la

eventual posición que ocupa respecto al resto, sino mediante lo que Hegel denomina 'asociación de ideas', es decir, de modo no intelectualivo" (p. 31). Siguiendo el razonamiento, "si 'el pensamiento es lo que hay más propio del hombre', debemos concluir que el *Traum*, en la medida en que designa un representar privado de pensamiento, es aquella sombra inhumana, eminentemente fantasmática (cuando no animal), que habita en el hombre" (Prósperi, 2018, p. 32). En el ensueño, se suspende lo humano de lo humano, "se es meramente un fantasma, una imagen" (Prósperi 2018, p. 32).

Literatura como interrupción

Volvemos a Saer para sugerir que la distinción hegeliana entre sueño y ensueño ofrece un matiz de lectura valioso mediante el cual detenernos en las escenas del despertar de sus narraciones. Tal como ha sido señalado desde la reseña inaugural de Sarlo, el carácter reflexivo de la obra saeriana se agudiza en estas escenas, en las que conviven y se tornan indistinguibles para el sujeto los elementos del mundo que lo rodea y las imágenes oníricas. Este modo de lectura, sensible al cuestionamiento del acto de percibir y de la fiabilidad de la representación lingüística y literaria, atribuye a la obra literaria cierta preocupación por desentrañar el proceso dialéctico del despertar entendido como *Erwachen*. Lo que prima, entonces, es el señalamiento de la reflexión a la que es sometida la dialéctica entre sueño (*Schlaf*) y vigilia (*Wachen*), por lo que estas escenas se destacan como representaciones literarias del despertar de la conciencia, de su toma de poder por sobre la negritud del sueño que es la naturaleza. Ahora bien, creemos que este modo de lectura, cuyos aciertos críticos resultan indiscutibles y han sido ampliamente demostrados, indaga en una dimensión específica de la obra: leídas de esta manera, las narraciones saerianas arrojan pistas sobre una fenomenología de la percepción que Saer habría desplegado y puesto a prueba en sus textos. La crítica asume, así, la tarea hermenéutica de reconstruir sus enunciados y definir sus alcances.

¿Qué sucede, en cambio, si recuperamos esas escenas desde lo que se sustrae a la dialéctica, eso que Prósperi tradujo como "ensueño", es decir, si se corre el foco al *Traum*? Nos permitimos iniciar esta indagación recuperando, a pesar de su extensión, las tres escenas del despertar a las que hemos hecho referencia.

En *Nadie nada nunca*, las alusiones al sueño y a las percepciones inmediatas del Gato Garay atraviesan toda la novela. Desde el inicio se alude al horror causado por el sueño, aunque, como señala Sarlo, el contenido de la pesadilla queda diferido. En el

comienzo del fragmento III de la novela, leemos: “Está saliendo, despertando, de un horror difuso, espeso, ignorado, y cuando advierte que ya está casi despierto, desnudo, parado al lado de la cama, el horror envía, todavía, como el ventilador, ráfagas” (p. 31). Pero el relato del sueño llegará unas quince páginas más adelante, en voz del Gato:

Para salir del sueño en el que estoy, por decir así, *enredado, debo hacer fuerza con todo mi cuerpo, porque es todo mi cuerpo el que está enredado en él.* De este modo me despierto, parado al lado de la cama. Por un momento no comprendo nada. Todo el cuerpo está todavía, en muchos sentidos, impregnado del sueño, que fue así: echado en la cama, acabando de despertar, *pienso* en el retrato borroso de San Enrico Imperatore que he visto, borroso, en el sueño, de espaldas contra la sábana húmeda, oyendo de un modo vago el sonido del ventilador y *sueño, al mismo tiempo que lo pienso*, que estoy echado en la cama, acabando de despertar, pensando en el retrato borroso de San Enrico Imperatore que he visto, borroso, en el sueño, de espaldas contra la sábana húmeda y oyendo de un modo vago el zumbido del ventilador. *He tenido que tirar muy fuerte, y muchas veces, hacia afuera, para poder salir* e incluso así, todavía, ahora que estoy parado, en la penumbra, oyendo el sonido vago del ventilador, *me tiemblan todavía las piernas, entorpecidas, todavía, de sueño, o por el sueño, y me golpea, todavía, ligeramente, el corazón* (2020, p. 47-48, la cursiva es nuestra).

Por su parte, el personaje del bañero ocupa una función peculiar en la trama de la novela. Es un personaje que, más estrictamente, es una mirada: mira el río, mira al Gato, interroga, aprueba o desaprueba con la mirada en el diálogo –prácticamente, un monólogo– que le propone el hombre del sombrero de paja sobre los asesinatos de caballos. En el fragmento IX de la novela, se introduce la anécdota que explica esta particular característica. En el pasado, durante una competencia de permanencia en el agua, a más de setenta horas de comenzado el desafío, el bañero vivió una experiencia que cambiaría su vida para siempre:

La somnolencia del bañero se debía menos al cansancio que *al vaivén continuo del agua que lo mecía.* El sol que subía empezó, de un modo súbito, sin que el bañero hubiese tenido tiempo de percibir la transición, a reflejarse en el agua: una línea de puntos móviles, cobrizos, quebradizos, que se ponían a bailotear ante los ojos del bañero, cambiando de tamaño, de tinte, de lugar. A veces formaban una línea, vacilante, a la que sacudía una ondulación imperceptible, pero casi de inmediato la línea se cortaba, convirtiéndose en ese número impreciso de puntos bailoteantes. El bañero tenía los ojos fijos en ellos. *Los veía como desde un poco más acá de la retina, o de la atención, o de la conciencia, en un estado que no era del todo el de la vigilia ni tenía tampoco nada que ver con el sueño,* pero incluso si hubiese tenido la idea de desviar la mirada y ponerse a pensar en otra cosa, lo que no ocurrió, *le hubiese sido sin duda necesario un esfuerzo mucho más grande que el requerido para una decisión semejante en una situación corriente* (2020, p. 121-122, la cursiva es nuestra).

Señalemos algunos elementos de estas escenas que abonan nuestra propuesta de lectura. En primer lugar, la descripción del estado de somnolencia que envuelve a los personajes no es del todo identificable ni con el sueño ni con la vigilia; ni tampoco es

vigilia, ni por el tránsito entre ellos, sino por un estado de suspensión del pensamiento que arroja al sujeto ante su sombra fantasmática, inhumana. Lo horroroso de la experiencia de ingreso al universo del *Traum* involucra entonces la detención del poder de la conciencia y la emergencia del poder de las imágenes no mediadas por el entendimiento. Un sujeto experimenta la imposible experiencia de su propia desobjetivación.

Coda: el *Traum* como acceso a lo extra-humano

El cuento que cierra la narrativa breve de Saer, “El hombre no cultural”, permite ingresar a una zona particular del universo saeriano, vinculada con el problema de la percepción: nos referimos a la pregunta por el origen (de lo humano). Como hemos adelantado, el título de este breve relato hace alusión al curioso proyecto del tío de Tomatis, que consiste en recostarse en una silla en el patio, cerrar los ojos y sumergirse en la búsqueda del hombre no cultural. El tono irónico que por momentos invade el relato –“Algunos parientes afirmaban que estaba loco [...] y decían que [...] la expresión ‘búsqueda del hombre no cultural’ era un eufemismo por: ‘dormir la siesta’” (2012, p. 15)– potencia nuestro interés en indagar en la afortunada relación que se trama en esta anécdota entre ensueño, locura y origen. Una voz narradora que oscila entre el estilo indirecto libre y la primera persona describe la experiencia del tío Carlos desde las impresiones que Tomatis retiene por haber observado la escena en sucesivas ocasiones:

Se quedaba sentado horas en esa actitud, le escribe Tomatis. Las veces que pude observarlo me imaginaba que, olvidado de su envoltura mortal, *estaría paseando un doble infinitamente pequeño de sí mismo por las cavernas interiores, en busca de su propio eslabón perdido, el dichoso “hombre no cultural”*. Me parecía verlo atravesar corredores oscuros, desfiladeros húmedos y rocosos, siempre en declive hacia un fondo inaccesible del que, por mucho que bajara hacia él, durante horas enteras de exploración, no lograba nunca reducir la distancia, le escribe. El mundo exterior ya habría dejado de existir cuando hubiese alcanzado *cierta profundidad, desde la que también el “yo” debía darle la impresión de ser un espejismo olvidado, y la conciencia un sueño incoherente y vago*, los sentimientos, las emociones y pulsiones, unas convulsiones imperceptibles y sin motivo [...]. Y realizaba ese descenso peligroso con el único objeto de alcanzar por fin *la zona informada, virgen de todo contacto humano* y que sin embargo según mi tío no únicamente subsiste en el hombre y subsistirá mientras el hombre dure, sino que es *su fundamento, el flujo prehumano que lo empuja hacia la luz, lo expone un momento en ella y por fin, con la misma energía caprichosa y neutra, lo arroja al centro mismo de las tinieblas* (2012, p. 14, la cursiva es nuestra).

La escena comparte una característica central con las escenas de ensueño anteriormente analizadas: el ingreso a un estado ajeno tanto al sueño como a la vigilia, dominado por la

imaginación, en el que la conciencia se halla en suspensión y el cuerpo se enfrenta a una fuerza extra-humana *peligrosa* que lo *empuja*, lo *expone* y lo *arroja* más allá de su control. Sin embargo, aparece aquí algo nuevo: la intuición fantasmática de que esa suspensión ofrece la posibilidad de acceder al flujo prehumano que habita en lo humano –recordemos esa “oscuridad ancestral” que describía Ricci.

Volvamos, una última vez, a Hegel, para recuperar la afinidad entre ensueño y locura en el sistema. Como hemos mencionado, en el proceso dialéctico entre naturaleza y espíritu existen cuatro fenómenos que se conciben como *patológicos* en tanto son estados en los que la conciencia se encuentra suspendida y el sujeto está desdoblado, diferido: el sonambulismo magnético, el niño en el vientre materno, el ensueño y la locura. Así, ensueño y locura se conciben en términos similares, pues ambos se ubican “en el espesor neblinoso entre el espíritu y la naturaleza” (Prósperi, 2018, p. 24); Prósperi afirma que, por tanto, constituyen “lo impensado por excelencia de la filosofía hegeliana” (2008, p. 24) y se instalan “en la fractura o cesura que imposibilita la función conjuntiva del alma” (p. 25)¹⁴.

El universo del *Traum* al que el tío Carlos accede en sus exploraciones se puebla de imágenes de ese origen no humano de lo humano, flujo de “energía caprichosa y neutra” del que la humanidad no ha podido, ni podrá desprenderse. Carlos parece haber constatado “la precariedad del pliegue antropogénico y la consecuente ficción del adentro” (Prósperi, 2019, p. 39). La búsqueda del hombre no cultural no concluirá jamás, porque no hay en el origen más que restos extra-humanos, los *Monstra* que la cultura ha intentado exorcizar. No es irrelevante, entonces, que sus parientes asocien su proyecto con la locura. Afirma Mario Wenning en el artículo ya citado:

La locura es quizás el único acceso al pasado natural arcaico que un sujeto racional soporta dentro suyo. Es un depositario que nos acompaña para recordarnos lo que, según Hegel, tuvimos que dejar atrás en el proceso de convertirnos en animales racionales [*self-authorizing*]. Es el eco de la naturaleza dentro del sujeto (2013, p. 111, la traducción es nuestra).

Bibliografía

Arce, R. (2009). Un realismo de lo irreal: la imaginación material en la obra de Juan José

¹⁴ Esta equivalencia justifica que nos remitamos a otro trabajo de Prósperi, dedicado a explorar los alcances del proyecto psico-histórico de *Mnemosyne* de Aby Warburg. La tesis sostenida en “Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre” es que “la locura de Warburg se origina en la constatación de [...] [que] lo humano no es lo otro de los monstra o de los demonios, sino los mismos monstra y los mismos demonios apaciguados y reconducidos a un unidad precaria o a un equilibrio metaestable” (2019, p. 38).

- Saer. *Anclajes*, XIII(13), pp. 9-25
- Dalmaroni, M. y M. Merbilháa (2000) "Un azar convertido en don". Juan José Saer y el relato de la percepción. En Jitrik, N. (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina: La narración gana la partida* (pp. 321-343). Buenos Aires: Emecé.
- Dalmaroni, M. (2010). El largo camino del "silencio" al "consenso". La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987). En J. Premat (Coord.) *Glosa. El entenado* (edición crítico-genética) (pp.607-663). Paris-Córdoba: CRLA - Archivos, Alción Editora.
- Hegel. G. W. F. (2005) [1830]. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza. Segunda reimpresión.
- Mowad, N. (2013). Awakening to Madness and Habituation to Death in Hegel's "Anthropology". Stern, D. S. (Ed.). *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 87-105). State University of New York Press, Albany.
- Oubiña, D. (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Prósperi, G. O. (2018). *La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Prósperi, G. O. (2019). Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre. *Cuadernos de filosofía*, 72, pp. 37-51.
- Reid, J. (2013). How the Dreaming Soul Became the Feeling Soul, between the 1827 and 1830 Editions of Hegel's Philosophy of Subjective Spirit. Empirical Psychology and the Late Enlightenment. En Stern, D. S. (Ed.). *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 37-54). State University of New York Press, Albany.
- Ricci, P. (2006). La selva espesa del despertar. *Texturas* 6(6), pp. 111-127.
- Saer, J. J. (1992) [1976]. *La mayor*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Saer, J. J. (2008) [1974]. *El limonero real*. 4ª ed. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2012). El hombre no cultural. En *Cuentos completos*. (pp. 12-15) 7ª ed. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J. J. (2020) [1980]. *Nadie nada nunca*. 10ª ed. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1980). Narrar la percepción. *Punto de Vista* 3(10), 34-37.
- Walker, C. (2012). El despertar de la imagen en Juan José Saer. Notas sobre *El limonero real*. *Badebec*, 1(2), pp. 160-191.
- Walker, C. (2019). *El horror como forma*. Villa María: Eduvim.
- Wenning, M. (2013). Awakening from Madness. The Relationship between Spirit and Nature in Light of Hegel's Account of Madness. En Stern, D. S. (Ed.). *Essays on Hegel's Philosophy of Subjective Spirit* (pp. 107-119). State University of New York Press, Albany.

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2020

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

