



HAL
open science

La escritura de Juan José Saer : la tercera orilla del río

Oscar Brando

► **To cite this version:**

Oscar Brando. La escritura de Juan José Saer : la tercera orilla del río. Computers and Society [cs.CY]. Université Charles de Gaulle - Lille III; Universidad de la República (Montevideo), 2013. Español. NNT : 2013LIL30014 . tel-01124194

HAL Id: tel-01124194

<https://theses.hal.science/tel-01124194>

Submitted on 22 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE CHARLES DE GAULLE - LILLE 3

École doctorale SHS 473

Sciences Humaines et Sociales - Lille - Nord de France

CECILLE

**Centre d'Etudes sur les Civilisations, Langues et Littératures
Etrangères (Equipe d'Accueil 4074)**

La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río

Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur

Discipline : Etudes hispaniques et hispano-américaines

présentée et soutenue publiquement par

OSCAR BRANDO

le 18 novembre 2013

devant un jury composé de :

Norah Giraldi - Dei Cas,
Directrice de thèse, **Professeure à l'Université Lille 3**

Juan Carlos Mondragón,
Maitre de Conférences à l'Université Lille 3

Teresa Orecchia- Havas,
Professeure Emérite de l'Université de Caen

Julio Premat,
Professeur à l'Université Paris 8

Beatriz Vegh,
Professeure Emérite de l'Universidad de la República

Graciela Villanueva
Professeure à l'Université Paris Est Créteil – Val de Marne

ÍNDICE

<i>Justificación y Agradecimientos</i>	6
INTRODUCCIÓN	7
1. En el borde empírico del acaecer	9
CAPÍTULO I: LA RELACIÓN CRÍTICA	28
1. En los comienzos	28
2. A medio borrar	34
3. Razones	38
4. La narración gana la partida	46
5. El lugar de Saer	55
6. Últimas tardes	64
CAPÍTULO II: ZONA DE TEORÍAS	80
1. Primera especulaciones	80
2. Raíces y radicancias	85
3. Aguja de navegar diversidades	95
CAPÍTULO III: HACIA LA OBRA	101
1. Las aguas bajan turbias	101
1.1 <i>El limonero real (un “entre deux eaux” genético)</i>	127
2. El escritor argentino y la tradición: Borges en Saer	143
3. Allá en las tiendas griegas: los mitos en Saer	151
3.1 <i>Intrusiones homéricas</i>	151
3.2 <i>El silencio de las sirenas</i>	155
3.3 <i>La guerra no ha terminado</i>	157
3.4 <i>Cuerpos sin voz, caballos, llanuras y laberintos</i>	159
3.5 <i>La marca de la tragedia</i>	165
3.6 <i>Vida y obra</i>	169
3.7 <i>El nombre de la cosa</i>	172

CAPÍTULO IV:

LA OBRA. EL MOVIMIENTO CONTINUO DESCOMPUESTO.....	175
1. La paradoja de Zenón.....	176
2. Radiografía de la prosa.....	185
3. La poética del puente colgante.....	195
4. Carlos Tomatis: creación y depresión.....	199
5. Tropismos de “La mayor”.....	212
5.1 <i>Discusión sobre el término recuerdo</i>.....	219
6. Misterio y melancolía de una fiesta.....	222
6.1 <i>Cuadros de melancolía</i>.....	229
7. Identidades “a medio borrar”: traducción, lectura, escritura...236	
7.1 <i>Escenas de traducción: entre-lugar, fuera de lugar</i>.....	236
7.2 <i>Escritura y lectura: disolución de lugar</i>.....	240
7.3 <i>“Como un esfínter, despidiéndome”</i>.....	244
8. Continuo, discontinuo (Tomatis, el entonado).....	247
9. Fundación mítica de la zona	
(el “más allá” de la novela histórica).....	254
10. De <i>Nadie nada nunca</i> a <i>La pesquisa</i>	
(el “más allá” de la novela política).....	263
CAPÍTULO V: HISTORIAS DE TRES ORILLAS.....	278
1. Orillas de Arlt y Onetti: la cinta de Moebius.....	278
1.1 <i>Caverna y pozo</i>.....	284
1.2 <i>Los ailleurs</i>.....	287
1.3 <i>La noche</i>.....	291
2. La zona: topografía de una tercera orilla.....	294
2.1 <i>La salvación, el milagro</i>.....	296
2.2 <i>Glosa: una ciudad en la zona</i>.....	298
2.3 <i>Ecos apagados de la ciudad rabiosa</i>.....	302
2.4 <i>La Odisea como titbits: recarnavalización de Glosa</i>.....	305
2.5 <i>Epifanías y tropiezos en la zona</i>.....	310
CONCLUSIÓN: LECTORES Y MORAL DEL FRACASO	318

ANEXO I.....	333
1. El fin de la novela.....	333
2. El odio a la novela.....	339
ANEXO II: Viaje a la literatura. <i>Papeles de trabajo. Borradores inéditos.</i>	352
BIBLIOGRAFÍA.....	364

Justificación y Agradecimientos

El trabajo que se va a leer es el último eslabón de una cadena de acontecimientos que resulta importante recordar para entender proceso y resultado.

Quizá todo empezó así: en el aeropuerto de Uruguay, a principios del año 2009, un amigo que vive en París me vaticinó que al año siguiente nos encontraríamos allí. Era un augurio bienintencionado, una broma inspirada por el lugar: Francia estaba a miles de kilómetros de mi vida. Durante los primeros meses de ese año estuve buscando un destino para realizar el doctorado en letras, que en mi país no se otorga. El empeño, que pretendía mejorar mi carrera profesional que hasta ese momento había llegado hasta el grado de docencia terciaria, coincidió con el paso por Montevideo, a mitad de año, de la profesora Norah Giraldi Dei Cas de la Universidad de Lille 3. Asistí a las conferencias que dio en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en la Casa de los Escritores. Me enteré del proyecto que ella venía sosteniendo con distintas instituciones y personas para realizar estudios interdisciplinarios en una red de trabajo. Al mismo tiempo recibí la sugerencia de trasladarme a Lille a realizar el doctorado. La oferta era tentadora y aventurada: su puesta en marcha exigió que varias personas vinculadas a la Universidad de Lille me ayudaran a desatar los numerosos nudos administrativos que ello suponía. Meses después aterrizaba en París, donde me esperaba mi amigo, y tomaba el tren para Lille.

Rápidamente me di cuenta de que la capacidad de la Universidad de Lille iba más allá de poder acoger a un doctorando uruguayo. Sus vínculos internacionales con organismos de financiación me permitieron presentarme a una beca del organismo Erasmus Mundus External Cooperation Window, que obtuve y usufruqué desde setiembre del 2010 hasta junio del 2013.

Por cierto la incursión en la realización del doctorado bajo la tutoría de la profesora Dei Cas implicó también mi relación con los distintos lugares en que ella trabajaba: el Laboratorio CECILLE (Centre d'Etudes sur les Civilisations, Langues et Littératures Etrangères –EA 4074) y la red NEOS - NEWS Les Amériques. En ese encuadre, y durante los años en que fui escribiendo la tesis, participé de muchas de las actividades programadas por el Laboratorio y por la red. Esta última me permitió asistir a congresos en distintos lugares de Francia y en España, presentar ponencias y escuchar otras. Su culminación, en lo que a mí me toca, fue la organización en mi país, el 26, 27 y 28 de abril del 2011, de un congreso titulado “Navegaciones y regresos” que formó parte del eje temático de “Lugares y figuras del desplazamiento” que llevaba adelante la red NEOS - NEWS Les Amériques.

Conocí a través de la profesora Fatiha Idmhand los trabajos en el ITEM/Paris y pude asistir a varias sesiones del ciclo de “Manuscritos Hispánicos”. Creo justo decir también que fue mi inserción en Lille 3 la que me puso en contacto con el seminario de Paris VIII, dirigido por Julio Premat, al que fui invitado a hacer una exposición.

Mi tesis, pues, no hubiera sido posible sin el espaldarazo inicial de Norah Dei Cas y Fatiha Idmhand, la facilidad de una beca para hacerla, la ayuda permanente y las oportunidades de aprendizaje que todo este período implicó. Por último, pero no por eso menos importante, nada existiría sin la gente que en las dos orillas me asistió y acompañó con buenos augurios, conocimientos y amistad.

INTRODUCCIÓN

Aquilo que nao havia, acontecia.

Joao Guimaraes Rosa “A terceira margem do rio”

Juan José Saer (Serodino, provincia de Santa Fe, Rep. Argentina, 1937) murió en París el 11 de junio de 2005 sin haber podido terminar la novela que estaba escribiendo. La única frase que dejó para el último capítulo de *La grande* fue: “Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino”. Esta frase breve y sencilla cerraba una obra extraordinaria en complejidad, calidad y cantidad que Saer había comenzado a escribir hacía cincuenta años. En ese medio siglo había editado cinco libros de cuentos, doce novelas (si se incluye *La grande* publicada póstumamente en el 2005), un libro de poemas con sucesivas ampliaciones, un relato-ensayo sobre la zona de su narrativa y dos recopilaciones de artículos críticos. El año después de su muerte se conoció en libro un conjunto de colaboraciones periodísticas. A partir del año 2010 comenzaron a publicarse sus materiales inéditos, primero acompañando la edición crítica de dos de sus novelas, *Glosa* y *El entonado*, y, desde el 2012, como parte de un plan de edición del archivo que dejó.

Desde mediados de la década del 50 del siglo XX Saer escribía periodismo al tiempo que procesaba, en forma muy precoz, un proyecto literario. Es interesante rastrear hoy cuánta conciencia tenía Saer de esa tarea en sus comienzos. Las “Dos palabras” que prologaban el primer libro de cuentos *En la zona* (1960), la evolución segura, pauta, constante de su obra de creación así como el estudio, actualmente posible, de sus papeles preparatorios, apuntes y planes de trabajo permiten confirmar la lucidez temprana de ese proyecto creativo. En la escasa página que tituló “Dos palabras” Saer condensó una multitud de asuntos: adelantó un juicio sobre los cuentos prologados y los definió como el mero catálogo de sus preferencias de lector; atendió a la condición de una obra literaria y de un autor, al permanente carácter inacabado de aquella y al posible agotamiento de las búsquedas de este; determinó la situación de ambos en la cultura argentina y la necesidad que esta tenía de nuevas aventuras creativas, corriendo los riesgos que ello implicara; pero, sobre todo, implicó la ubicación de su obra entre dos fantasmas: el que susurraba “aspirar a la inmortalidad y a

la grandeza clásica” (Borges) y el que exigía la transformación del desorden con una invencible “prepotencia de trabajo” (Arlt). En una anotación hecha en el llamado “Cuaderno núcleo I” de sus inéditos, datada hacia 1965, escribió:

No permitiré que nadie penetre en mis cuadernos, como han hecho con Kafka o con Pavese. No me moriré. Yo elegiré con el tiempo cuál es la palabra justa y necesaria que debo decir, y el resto lo echaré al fuego. Sé que tengo madera de escritor de los grandes y mi deber consiste en no permitir que celebren como verdades mis equivocaciones, o como genialidades mis torpezas.¹

Los largos años que maceró argumentos (“El limonero real” 1964-1974, “La ocasión” 1961-1987), la paciencia para retomarlos y volver a abandonarlos para luego convertirlos en otra cosa o desecharlos, su entrecruzamiento hasta conseguir una forma que justificara su visibilidad, pueden ser las pruebas más rotundas de su vocación.

En sus *Primeras historias*² Joao Guimaraes Rosa escribió un cuento bello y extraño que tituló “La tercera orilla del río”. En él, un hombre encarga una canoa y “sin alegría, sin inquietud”, se embarca en ella y se queda a vivir navegando el río. Los años pasan y su hijo, que siente la ausencia y cuenta la historia, envejece: “Soy hombre de tristes palabras. ¿De qué tenía yo tanta, tanta culpa? Si mi padre siempre ponía ausencia: y el río –río –río, el río –ponía perpetuidad”. Finalmente intenta sustituirlo pero no puede: “Porque me pareció que él venía: de la parte del más allá. Y estoy pidiendo, pidiendo un perdón (...) Sé que nadie supo más de él. ¿Soy hombre, después de este perjurio? Soy el que no fue, el que va a callar. Sé que ahora es tarde, y temo concluir mi vida en la mezquindad del mundo. Pero entonces, al menos, que, en el capítulo de la muerte, me agarren y me depositen también en una simple canoa, en esa agua, que no cesa, de extendidas orillas: y, yo, río abajo, río afuera, río adentro –el río”. ¿Cómo entender esta historia? ¿Qué decir de esa misteriosa imagen, la tercera orilla, que aleja de lo conocido, recorre la parte del más allá, es y no es la muerte? ¿Hay algo que decir?

¹ *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012, p. 285.

² Joao Guimaraes Rosa, *Primeras historias*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

1. En el borde empírico del acaecer

La idea que me guía es la de ver (o la del esfuerzo por ver) la obra de Saer como la tercera orilla entre distintas riberas. Ella se abre caminos por espacios estéticos, entre los que puedo plantear la obra de Saer como alternativa a otras poéticas. A esa tercera orilla la llamo, en algunos casos, el “más allá de”, tomando como modelo la expresión de Foffani y Mancini “más allá del regionalismo”.³

Sería posible encontrar correlatos teóricos de esta imagen, secuencias de pensamientos que hayan intentado ver en una “tercera orilla” o en ese “más allá” de las culturas, instrumentos para entender mejor las relaciones desiguales.

Un recorrido clásico nos llevaría desde “El escritor argentino y la tradición” de Borges⁴, ensayo en el que se postula que la tradición del escritor argentino es toda la tradición occidental, hasta la “estética de la mezcla” o la “hibridación”⁵, que aparecería como conflicto en el interior de la obra, de la que el propio Borges podría ser ejemplo. En el medio de ese camino Beatriz Sarlo⁶ y Ricardo Piglia⁷, entre otros, argumentarían las formas de apropiación, desvío, lecturas perversas y traducciones que realizan las literaturas periféricas.⁸

Uno más largo recorrería otras teorías: rompiendo la cronología de la secuencia surgiría en él, con evidencia, la reflexión inicial de Homi Bhabha en el primer capítulo de su libro *El lugar de la cultura*⁹, “Vidas en los bordes: el arte del presente” (p. 17 y ss.). Bhabha plantea que tanto la aniquilación del sujeto (muerte del autor) como su “epifanía” (re-nacimiento) no fueron suficientes para explicar el sentimiento de desorientación por la pérdida de las identidades primarias. Estas pudieron ser tanto las que plantearon las culturas dominantes como las culturas alternativas que propuso el multiculturalismo, que no hizo más que canjear, según Bhabha, la idea de una

³ Enrique Foffani y Adriana Mancini, “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje” en *La narración gana la partida*, directora del volumen Elsa Drucaroff, Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2000.

⁴ *Discusión*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

⁵ La referencia inevitable, entre muchas, es Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

⁶ En muchos lugares, pero, para el caso, en *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

⁷ *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 1986, pero ya en la novela *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980 permitía que sus personajes plantearan estos dilemas.

⁸ Este recorrido puede ampliarse en el artículo “Hacia una definición de una micropolítica literaria en el contexto de los conflictos culturales” de Sandra Contreras y Alberto Giordano, en Roland Spiller (ed.) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1995, pp. 37-49.

⁹ Buenos Aires, Manantial, 2002 (1ª. ed. en inglés 1994).

esencialidad, por otra de muchas esencialidades (crítica que encontraremos también en el libro *Radicante*¹⁰ de Nicolás Bourriaud). Bhabha dice que pensar el sujeto según su posición o señalar las identidades por las distintas posiciones que el sujeto puede ocupar, permite trazar los vínculos desde la diferencia y desestabiliza todo el edificio del sistema de relaciones construido hasta el momento. De allí la insistencia en las posturas pos o, utilizando el término francés, en las ubicaciones *au-delà*. Esta ruptura que el teórico plantea, según la que las relaciones se elaboran sobre las diferencias, tiene en América Latina componentes que no podemos obviar.

De allí que debamos dar marcha atrás. Silviano Santiago escribió su ensayo “El entre-lugar del discurso latinoamericano” originalmente en francés y lo leyó en un Congreso en Canadá en el año 1971. En 1973 fue publicado en su traducción inglesa y recién en 1978 el autor lo incluyó, en portugués, en su libro *Una literatura nos trópicos. Ensayos sobre dependencia cultural*¹¹. Se señala este itinerario de escrituras y traducciones como ejemplo del tipo de circulación que tenía en esos años un discurso en la periferia. Esa peripecia coincidía con la preocupación de lo que Santiago presentaba en su ponencia: el problema de la originalidad, la posibilidad o no, del discurso crítico latinoamericano de alcanzar un estatuto autónomo del pensamiento euro-norteamericano. Asentado en el concepto derridiano de “diferencia”, novedoso en ese momento, y a partir de dos premisas: la de que la conquista había destruido todo concepto de Unidad y Pureza cultural, pero que al mismo tiempo la cultura latinoamericana no podía sustraerse de los modelos metropolitanos, Santiago planteaba tratar de penetrar las fisuras de los discursos “originales” y, a partir de allí, generar lecturas y escrituras desviadas, formas de traducción que revelaran una marca de originalidad. Los dos ejemplos que usó fueron muy ilustrativos, tal vez más poderosos que la teoría. Al principio de la novela de Julio Cortázar *62, modelo para armar* el personaje que entraba al restaurante era un traductor profesional del francés al español; antes de llegar había comprado un libro, se había sentado frente a un espejo que reflejaba a su espalda el local y había escuchado que detrás de él un comensal decía: “Quisiera un castillo sangriento”. En realidad no decía eso sino “Je voudrais un château saignant”, frase que nuestro traductor retocaba levemente haciendo un juego de sustitución entre “saignant” y “sanglant” para que produjera la traducción-imagen del principio. Hilando fino, luego se daba cuenta de que su versión de la frase del comensal

¹⁰ Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

¹¹ Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

a sus espaldas estaba afectada por unas líneas leídas segundos antes en el libro que había comprado. Se trataba de un libro de Michel Butor en el que se hacía alusión a Chateaubriand, nombre que influía en la traducción “castillo”. La ubicación del personaje frente al espejo le dejaba ver el diario que leía el comensal a sus espaldas, y lo imaginaba escrito en alfabeto ruso porque veía sus letras invertidas. Para completar el nudo, el vino que tomaba, Sylvaner, contenía dos sílabas que le evocaban Transilvania, zona y palabra atada al recuerdo de una condesa que todavía estaba en la tiniebla del relato y que, por metonimia vampírica, evocaba al otro Conde que no se nombraba e incitaba la imagen del “castillo sangriento”. La lectura no inocente de unas palabras del libro actuaba sobre la traducción de una frase escuchada y creaba una cadena de sentidos en la que se eslabonaban recuerdos y experiencias surgidos y sugeridos por pedazos de palabras, resonancias y ecos. Agregaba Santiago que, además, la mención a Chateaubriand remitía a su versión del “indio” cuyo uso, durante el romanticismo europeo, connotaba evasión, exotismo, viaje, inocencia y que, al mismo tiempo, en el contexto americano, podía encarnar, como símbolo político, lo nacional o la resistencia a la dependencia. He ahí una diversión de lecturas del escritor americano.

Creo que el segundo ejemplo retorció el sentido de un texto para abonar una tesis: el texto era el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”; la tesis sostenida por Santiago era que la crítica debía dejar de leer los textos “invisibles” de los escritores latinoamericanos, es decir aquellos que son deudores de sus modelos europeos, y rescatar lo “visible”, esto es, aquello que constituye una diferencia; esta podía ser, como en una de las “obras” de Pierre Menard, las dos sílabas agregadas a “El cementerio marino” escrito por Valery en decasílabos y reescrito o “traducido” por Menard a alejandrinos (doce sílabas) dentro de la misma lengua. El texto “invisible”, que en el cuento de Borges estaba representado por la reescritura del Quijote palabra por palabra, desaparecía porque se confundía con el texto original. En el cuento de Borges también desaparecía quemado por el propio Menard. Se conservaba en una especie de palimpsesto en el que, tenue pero no indescifrable, se inscribía la escritura de Menard. Y además se lo leía, a pesar de la identidad de los dos textos, en los contextos en que cada texto actuaba: el cuento hacía la prueba con un fragmento (la postura de Santiago tendía a negar esta reducción mecanicista del texto artístico al contexto social y a pensar, más bien, en una desfamiliarización del texto, en el sentido freudiano de “lo siniestro”). Como decía Menard en el cuento, mucho había entre el Quijote de Cervantes y el escrito por él, entre otras cosas el propio libro *El Ingenioso Hidalgo...*

Dos momentos del ensayo de Santiago lo arrancaban de cierta simplicidad sociologista: en uno sostenía que la idea de lo invisible se tornaba silencio; en otro advertía que la obtención de ese texto silencioso, de esa repetición exacta del texto primero, no era fruto del azar sino premeditado esfuerzo del creador. El escritor latinoamericano, según Santiago, rechazaría, como Menard, la espontaneidad. Con esto se rescataría la tarea de un creador que no apostaba a la novedad como invención fortuita, sino como un deber lúcido y consciente. El cuento de Borges refería la nueva técnica del “anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas” como sistema de aceptar y salir de las formas-prisión de las literaturas plagiadas. El escritor se garantizaba una doble dimensión del texto, que el cuento de Borges metaforizaba con la imagen de un palimpsesto: se hacía posible leer el texto original y su modificación como si esta estuviera contenida o fuese anterior a la escritura primera. Así se desestabilizaba todo el sistema autoral y de filiaciones. La frase con que terminaba el artículo de Santiago intentaba sintetizar el concepto de “entre-lugar”. Santiago pregonaba la práctica de una escritura (incluida la del propio Borges) que sacudiese la pereza del lector latinoamericano, lo obligase a un ejercicio de intelección complejo, incómodo, indeciso y enriquecedor y también estipulase un entre-lugar del crítico, entre la Historia y la Antropología, para hacer posible esa lectura de doble vía que lo sacara del etnocentrismo: “Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana” decía Santiago.

Poco después de Silviano Santiago, Roberto Schwarz acuñó el concepto de las “ideas fuera de lugar” para estudiar el desajuste de estructuras entre los modelos centrales y periféricos.¹² Alberto Moreiras en *Tercer espacio. Literatura y duelo en América Latina*¹³, incorporadas ya la lectura de Bhabha y de otros teóricos de los estudios culturales, y retomando a Schwarz y la crítica latinoamericana del período de la teoría de la dependencia, apuntó al abandono de un primer espacio identitario para América Latina y señaló:

¹² Publicado como “As idéias fora do lugar” en *Estudos*, CEBRAP, n° 3, 1973 y como primer capítulo de *Ao vencedor as batatas*, San Pablo, Duas cidades, 1977, pp. 13 a 28. También en Adriana Amante y Florencia Garramuño, *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

¹³ Santiago, Universidad ARCIS-Lom Ediciones, 1999.

Pero haber abandonado el primer espacio identitario no supone necesariamente abrazar el segundo espacio teórico sin perspectiva crítica o sin posibilidad de sustraerse a la combinatoria metropolitana y sus mecanismos de apropiación imperial. Pensar el tercer espacio es salvaguardar el compromiso con la teoría, con la voluntad teórica, y al mismo tiempo colocarse más allá de los mecanismos reactivos de la identidad cultural, que implican reacción sistemática a lo exotópico. Pero es también renunciar a la jerarquización discursiva entendida según patrones clásicos: igual que el texto periférico no se produce como herramienta de captación y dominio del texto metropolitano, tampoco este último tiene derecho de colonización alguno sobre el texto periférico. El tercer espacio marca el ámbito en que cualquier paradigma de aplicación hermenéutica entra en quiebra. (p 41 y ss.)

Creo que la obra de Saer se verá siempre atraída por las señales de esos terceros espacios, críticos o creativos. Impregnada por los conflictos de épocas de batallas culturales buscó salir de ellas con sus diferencias, con sus heridas, con sus duelos.

Sobre esta base me propongo alcanzar algunos objetivos provisorios, traspasando distintos umbrales:

1.- La primera entrada me plantea releer la obra de Saer como parte de una tradición que, luego de atravesar *Don Segundo Sombra*¹⁴ de Ricardo Güiraldes y la obra ensayística de Ezequiel Martínez Estrada, no abandonó el campo o mejor la pampa o el desierto como espacio de reflexión.¹⁵ Aquí estaría una inclusión-exclusión de la obra saeriana: la invención de su “zona” tiene, además de una “ciudad”, un ámbito rural primitivo que Saer escribe en diferentes tiempos (siglo XVI, siglo XIX, siglo XX) y a partir de varios desvíos (ese espacio conserva una lógica propia en la que se imponen sus cambios, no exclusivamente atados a las modificaciones del referente). Saer le imprime a su mundo natural formas de desnaturalización próximas a la poesía de Juan L. Ortiz y tal vez hasta a la vanguardización del “campo nuestro” de Oliverio Girondo. Un recorte más austero, parte de una afirmación de Saer sobre *La ribera* (1955) de Enrique Wernicke, una novela que todavía a mediados de los 60 consideraba valiosa. El “aura Wernicke”, ya veremos, habla de un estilo que fue muy apreciado en su momento

¹⁴ Tal vez de *Don Segundo Sombra* (1926) pueda decirse lo mismo que Roberto González Echevarría dice de *Doña Bárbara* (1929): Rómulo Gallegos deja atrás la concepción de la naturaleza heredada de los naturalistas del siglo XIX e incorpora los mitos de origen cultural. De ser autor de una novela Gallegos pasa a ser, según González Echevarría, “autor” de Venezuela (*Mito y archivo*, FCE, 2000, 1ª. ed. en inglés 1990).

¹⁵ En un esbozo teatral recuperado en *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, un personaje dice: “... es verdad que llevamos el desierto en el corazón, pero el terror del desierto nos obsesiona y la proximidad del río nos asegura una puerta de salida. Y todo es desierto”. (p. 71)

y luego olvidado, para conseguir una cierta rehabilitación con la narrativa norteamericana reciente. ¿Qué quedó en Saer de esas lecturas epocales, de esos libros que el joven provinciano veía en las vidrieras y anaqueles de mediados de los 50? ¿Qué de esas películas argentinas que también seguramente vio? La apariencia nos dice que poco, pero en las corrientes profundas estilo y sujeto no fueron ajenos al proyecto saeriano. La modalidad de elipsis de Wernicke tuvo en Saer un silencioso seguidor (fue más explícito con la elusión trabajada por di Benedetto); asuntos que curtieron no solo la obra de Wernicke sino antes la de Mateo Booz (seudónimo de Miguel Ángel Correa), Ernesto Castro, Alfredo Varela, Juan José Manauta, David Viñas y que renovó Haroldo Conti, legaron ese espacio rural, afectado, desde Horacio Quiroga, por la cuestión social y atravesado por el agua como provocadora de una energía simbólica que, intentaremos probarlo, desde “Algo se aproxima” hasta *La grande*, pasando por “A medio borrar”, anegó la obra de Saer.¹⁶

Una lectura que se debe hacer, en términos de pasaje tradición/modernidad, es la de la relación de Saer con Jorge Luis Borges. Esta elección no solo está justificada por el hecho de que Borges sea la medida de toda la literatura argentina del siglo XX sino por la atención especial que Saer tuvo por Borges y porque Borges acometió y resolvió a su manera la tensión clasicismo/vanguardismo. Además de cierto borgismo que los críticos vieron en sus primeros relatos y que, según ellos, le habría servido para sacudirse la influencia del maestro, o del tratamiento “insólitamente borgeano” del tiempo en *El limonero real*, según el arriesgado juicio de César Aira, están los trabajos que Saer dejó editados sobre Borges y aun los que, parece, quedaron inéditos en un cuaderno que tenía reservado exclusivamente a él. Se puede poner, entonces, el trabajo literario de Saer a continuación del que Borges había iniciado y que fue el de salirse de la tradición desde la misma tradición. Borges había hecho eso con el *Martín Fierro*, el máximo poema argentino, leyéndolo con cuidadosa atención en el conjunto de la gauchesca y sacrificando al personaje en su cuento “El fin”. Tal como dice Josefina Ludmer, Borges había retomado *La Vuelta de Martín Fierro* desde la Ida y había reconstruido la tradición con la violencia de esta y no con la reconciliación de aquella¹⁷. La propia Ludmer plantearía, en 1999, cómo salir de Borges,¹⁸ cómo hacer la misma

¹⁶ Una anotación en *Papeles de trabajo. Borradores inéditos* fechada hacia 1963 reza: “TEMAS PARA “EL CAMINO DE LA COSTA”. “Río gris”, “Leña seca”, “Los perros”, “Sauce llorón”, “Agua, tierra, fuego y aire” y “El camino de la costa”. “Los limones bajo la luna”. *op. cit.* p. 262.

¹⁷ *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

¹⁸ *¿Cómo salir de Borges?*, Buenos Aires, *Pensamiento de los Confines* 7, 2º semestre de 1999.

operación que Borges había hecho con *Martín Fierro*. Saer y algunos escritores más o menos cogeneracionales hicieron ese movimiento. Pienso en Manuel Puig, Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh, que tuvieron en Borges un modelo o un fantasma al que, en todos los casos, pudieron espantar y superar haciendo lo que él había hecho: la perversión de los géneros, una reformulación entre un modelo clásico, tradicional y las novedades de la experimentación narrativa. Creo que a la generación de Saer le tocó reeditar, con/contra Borges, una tarea que Borges había realizado con/contra José Hernández y Leopoldo Lugones.

La lectura que seguiría, en el orden tradición/modernidad, sería la de Saer en relación a James Joyce, por la ostensible capacidad de contaminación que tuvo el *Ulises* en su generación. En los *Papeles de trabajo. Borradores inéditos* hay una historia inconclusa: en ella uno de los personajes, León, que tiene una fugaz aparición en el cuento “Algo se aproxima”, expresa que no se puede elegir cualquier día de la vida para estrenarse como escritor y él elige nada menos que el 16 de junio de 1964 que es el día de la muerte de su padre (p. 185). Sin duda ese 16 de junio es un homenaje a Joyce, pues 60 años antes había sucedido la historia de *Ulises*. León no tendrá desarrollo en la obra de Saer pero puede verse en Ángel Leto una figura que lo continúa, ya que sufre también el suicidio de su padre. En Leto se produce otra contaminación joyceana si tomamos en cuenta que, como Leopoldo Bloom, tenía 20 años cuando su padre se mató. En la novela *Glosa* se dice que César Rey, inventor de la frase “el suicida insolente” para referirse al padre de Leto, ha alquilado una pieza de hotel para suicidarse, como el padre de Leopoldo Bloom, pero luego se arrepintió¹⁹. Saer parece perseguido por (¿o perseguir?) las coincidencias con *Ulises*, pero se encarga de borrarlas dejando trazos leves. En este trabajo se dará cuenta de la influencia más soterrada que pudieron producir las “epifanías” y los cuentos de *Dublinese*s y se desarrollará la lectura paralela de una escena de Saer, el último capítulo de la última novela, con el cuento final de *Dublinese*s titulado “Los muertos”.

Saer pareció no haber sufrido las influencias con angustia. Confiado en su muy precoz proyecto literario, no temió dejarse invadir por sus maestros con la seguridad de los grandes artistas y acometer el acto antropofágico para hacer crecer su propio

¹⁹ *Glosa. El entenado*, Buenos Aires, Alción Editora, Colección Archivos, Ed. crítica y coordinación Julio Premat, 2010, p. 56. El intento de suicidio de César Rey había sido referido minuciosamente en *La vuelta completa*, pp. 91-98. El suicidio en un hotel también responde calladamente a la tradición argentina: Leopoldo Lugones se envenenó en una pieza del hotel “El Tropezón” en Tigre, sobre el Delta del río que, quinientos kilómetros más arriba, recorre la zona saeriana.

organismo con la ingestión del de los otros. En esto, la controvertida figura de Valéry tuvo su ¿involuntaria? presencia. Las reflexiones sobre lectura y reescritura, que nos vuelven a Borges, estuvieron presentes en Saer, tanto en su obra como en sus reflexiones ensayísticas. La interpretación del cuento de Borges “Pierre Menard autor del Quijote” como parodia de Valéry y la teoría francesa (“Borges francófono”) obligará a hacer una parada en el recorrido de este trabajo.

2.- Una segunda puerta de entrada está en la invención de “la ciudad”,²⁰ con la particularidad –en cierta forma resulta su *tiers-* de ser y no ser Santa Fe. Ciudad de provincia, con un damero que se instala en el litoral de un río, la ciudad se perfila desde el primer libro jugando con el diseño sobre un referente que se diluye o se condensa en permanentes iteraciones. A medida que la obra avanza, lugares y personajes dibujan, sobre el plano real, una ciudad imaginaria que toma de aquella algunos nombres para resignificarlos. La creación de “la ciudad” propone otro “más allá” o una tercera orilla entre la Buenos Aires exacerbada de Arlt y la fundación de la Santa María de Onetti. También, como el espacio rural, sería un modelo ideal y anacrónico (¿mítico?), consagrado en la caminata de la novela *Glosa*.

Nos proponemos analizar la relación campo-ciudad en sus aspectos dilemáticos que emergen tanto en el continuo campo y ciudad como en la disyuntiva campo o ciudad. Tiene un momento muy primitivo en el pavesiano cuento “Al campo” del libro *En la zona* (1960). En él comienzan a diseñarse tanto la geografía saeriana como la idea de un grupo de personajes que se mueven en ella. Aquí, (todavía) personajes de la noche, prostitutas, macrós, drogadictos, que habitan la parte del libro que se titula “Zona del puerto”, deciden salir de la contaminación urbana para probar un día en el campo. Por primera vez se nombra el puente colgante por el que los vehículos salen de la ciudad y a través del cual regresan. La zona rural, que también se inaugura en este cuento, se verá, a lo largo de la obra de Saer, resistente a los cambios. En dos obras tardías: *La pesquisa* (1994), con su viaje por el río, y *La grande* (2005), con las andanzas de Gutiérrez por los suburbios de la ciudad -donde encuentra al “desterrado” Sergio Escalante, personaje entre quiroguiano y faulkneriano, ex abogado y jugador en *Cicatrices* (1969), ahora perdido pescador en la costa del río-; en ellas, decimos, se

²⁰ En el esbozo teatral inédito citado en nota anterior, cuando, frente a la afirmación de que “todo es desierto”, otro personaje alude a las grandes ciudades, se vuelve a subrayar: “La fundación de una ciudad no borra el desierto: únicamente lo vuelve, de liso que era, inextricable”. (*Papeles de trabajo II*, p. 71).

muestra un paisaje poco cambiado respecto a las anteriores “A medio borrar” (escrito en 1971, publicado en *La mayor*, 1976), *El limonero real* (1974) o *Nadie nada nunca* (1980). Sin embargo, como quisiéramos probarlo, ese mundo primitivo es permeable al fluir de la Historia. Por sucesivas advertencias y adiciones la Obra deja ver el proceso de incorporación de la zona a los turbios avatares de los 70 y los 80: así se ve en *Glosa* (1986), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa*. La ciudad, en la novela *La grande*, revela de manera sesgada las novedades de los 90 -la aparición de los *shopping-center*, por ejemplo- pero sobre todo muestra, con gestos emblemáticos -la ruina del puente colgante- la idea de un tiempo que transcurrió.

En otro orden, pero no tan distante, cabría analizar por lo menos dos cronotopías²¹: la de un siglo XIX que Saer lee a través de la oposición civilización/barbarie o de la épica de los viajes científicos tocados por la locura o el misticismo: *Las nubes* (1997) y *La ocasión* (1988) fundamentalmente; y la aproximación a su tiempo histórico de fines del siglo XX. Este puede adquirir la forma platónica de la caminata de *Glosa*, escribir y reinterpretar *Nadie nada nunca* para desembocar en el drama de los desaparecidos en Argentina, hacerse ensayo en *El río sin orillas* (1991), expresarse en la depresión personal y social que se juega en *Lo imborrable* y en la trama policial y política de *La pesquisa* (que entrapa un texto sobre la guerra de Troya) o expandirse en los cuentos de *Lugar* (2000) que señalan un recorrido posible afuera de los límites de la zona. Antes que todo ello están los orígenes de *El entonado* (1983) y, después de todo, la fiesta final de *La grande*, espacios sin tiempo, o en el tiempo detenido del culto o de la utopía.

²¹ El término deriva de « cronotopo », un concepto acuñado por Mijail Bajtin. Como muchos de los conceptos de Bajtin, esbozados en sus ensayos y casi siempre demasiado abiertos (consecuencia de la manera en que el pensamiento de Bajtin fue recogido), cronotopo y su derivado (que Bajtin no usa) cronotopía, fueron y son utilizados con extremada libertad. En su “Fomes du temps et du chronotope dans le roman (Essais de poétique historique) » Bajtin dice : « Nous appellerons *chronotope*, ce que se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature ». Bajtin aclara que el término proviene de las matemáticas, introducido y adaptado de la teoría de la relatividad de Einstein, y que él tratará de aplicarlo de manera más o menos metafórica a la historia literaria. Entiende el espacio y el tiempo como unidad indisoluble, incluso el tiempo como una cuarta dimensión del espacio. A diferencia de Kant y sus categorías trascendentales, el cronotopo determina para Bajtin, como lo aclara al final de este largo ensayo, “l’unité artistique d’une oeuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité”. Es en la novela, dice Bajtin, que esta categoría espacio-tiempo produce un conocimiento concreto, real, del hombre. M. Bakhtine, *Esthétique de théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 237-398 (Hay traducción al español : « Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica » en M. Bajtin *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409).

En dos prólogos a dos congresos sobre ciudades, realizados en los años 2003 y 2006, Teresa Orecchia-Havas²² insinuó la diferencia entre dos momentos: en el primero, todavía, la literatura parecía capaz de escribirse al ritmo de los movimientos interculturales, sin sentirse arrasada ni desdibujada por la fuerte movilidad de las fronteras sociales, y se permitía la confabulación de una visión profética con la carnavalización neo-barroca; en el segundo, más desencantado, la ciudad deturpada dejaba ya poco margen a la ilusión y, en sombras, podían adivinarse nuevos lugares de la utopía.

Les littératures des pays du cône sud en particulier, ainsi que la poésie péruvienne, apparaissent comme des laboratoires de ces regards portés sur les tensions littéralement *excentriques* du monde urbain. Le récit et la poésie chiliens, argentins ou uruguayens évoquent la quête, la reconnaissance ou l'expulsion d'un lieu à soi, d'une patrie affective ou d'un pays réel dont la ville est la synthèse symbolique. (2007, p. XIII)

Creo que Saer vivió esa encrucijada en sus obras finales. Dispuesto a revisar, a su manera, la nueva violencia urbana, sus ficciones, no indemnes a las sacudidas, salieron en busca de nuevos “lugares”, al tiempo que revitalizaron los antiguos, ciudad y campo, en los que se volvieron a encontrar sus personajes, para despedirse.

3.- En términos de fundación de una poética Saer también ingenia la suya en la encrucijada de dos de sus *bêtes noires* que lo acechan: la novela histórica y el realismo maravilloso. Entre el viaje antropológico de *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, búsqueda de una esencia o lugar prístino que devuelva el mito inalcanzable del origen (y lo vuelva a hacer inalcanzable) y los relatos de fundación que practicó la novela histórica en los 70 (territorios no siempre claramente delimitados), Saer no parece destituir del todo a sus “enemigos” (así realice ataques verbales furibundos contra ellos, actitud que heredará Roberto Bolaño) sino que obliga a leerlos de otra manera. El exitoso proyecto del realismo maravilloso fue la utopía de rehacer la Última Tule y proponerla como alternativa a la decadencia de Occidente. Sin embargo las glamorosas novelas de los 60, que permitieron revisar las anteriores como partes de un

²² Teresa Orecchia Havas (ed.), *Memoire(s) de la Ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien. Memoria(s) de la Ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*, Leia-Université de Caen Vol. 4-2005, Bern, Peter Lang, 2005 y *Les Villes et la fin du XXe. siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentation. Las ciudades y el fin de siglo XX en América latina : Literaturas, culturas, representaciones*, Leia-Université de Caen Vol. 9- 2007, Bern, Peter Lang, 2007.

plan común, mostraron en toda su extensión el fracaso rotundo de construcción de ese nuevo Nuevo Mundo. Si miramos de atrás para adelante, el trágico final de Arguedas con la novela de los zorros había sido anticipado por el pesimismo histórico de *Cien años de soledad*, de *Pedro Páramo*, de *Los pasos perdidos*. Ya Roberto González Echevarría²³ escribía refiriéndose a la novela de Carpentier:

Los pasos perdidos nos remonta a los inicios de la escritura en busca de un presente vacío en donde hacer una primera inscripción. Pero en vez de ello, lo que se encuentra es una variedad de principios en el origen, el más poderoso de los cuales es el discurso de la ley. Así pues, *Los pasos perdidos* desmantela la ilusión central capacitadora de la escritura latinoamericana: la idea de que en el Nuevo Mundo puede darse un nuevo comienzo, liberado de la historia. El nuevo comienzo es siempre ya historia, escritura de la ciudad. (p.26)

La aparición de *El entenado* de Saer culmina la conversión del archivo antropológico y mítico, la dualidad historia/mito que sobrevivía en los escritores del realismo maravilloso, en Archivo literario²⁴. Aunque Saer reniegue de sus ancestros (precisamente su novela fue traducida al francés con el título de *L'ancêtre*) no se puede evitar la ubicación de esa novela en la genealogía de las históricas y en la elaboración de ese tópico que resulta del manuscrito encontrado, así en este caso sea escrito por el propio protagonista una vez que retorna a Europa. Pero el personaje de la novela de Saer no está lejos de aquellos que cruzan el mar de las culturas. Hay algo que incluir en el

²³ *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 2000 (1ª. edición en inglés 1990). González Echeverría construye una teoría según la cual, a diferencia de la novela europea nutrida en los discursos subversivos de la sátira menipea, la novela latinoamericana tendría como subsuelo los discursos de autoridad: el derecho, la ciencia, la antropología, que se van sucediendo a lo largo de la historia. Acuña el concepto de “desescritura” para explicar la acción demoledora que acometió la narrativa latinoamericana contra los discursos que había adoptado para su formación. La fase final de este proceso sería la conversión del Archivo en literario, mediante la narración del origen de la escritura: *Los pasos perdidos*, *Cien años de soledad*, *Yo el Supremo*, *El entenado*. Sobre *Cien años de soledad* escribe: “En cierto sentido, lo que García Márquez ha hecho es traspasar la mediación antropológica y sustituir al antropólogo por un historiador, desviando la expresión del mito como expresión de las llamadas culturas primitivas para acercarlo a los mitos de la sociedad moderna: el libro, la escritura, la lectura, instrumentos de una búsqueda de conocimiento propio que está más allá de las reconfortantes interpretaciones míticas del mundo que se suelen encontrar”.

²⁴ El concepto de Archivo, González Echevarría lo toma de Michel Foucault. En *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, Foucault lo define como la ley de aquello que se puede decir, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. El Archivo, sigue Foucault, define el sistema de enunciabilidad de un acontecimiento y, lejos de ser el que unifica todo lo que ha sido dicho en el gran murmullo confuso de un discurso, es el que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia. “Entre la *langue* qui définit le système de construction de phrases possibles, et le *corpus* qui recueille passivement les paroles prononcées, l'*archive* définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation (...) C'est le système général de la formation et la transformation des énoncés ». (p. 171)

Archivo, algo secreto cuyo poder ya no es legal, científico ni antropológico sino que reside en su función como parábola de los orígenes de la escritura.

Quizá una conclusión interesante que se puede extraer de la concepción de Archivo que González Echevarría toma de Foucault es el sentido negativo del Archivo, la necesidad de contener la prohibición. El carácter positivo varía -lo que afirman la ley o la ciencia puede desaparecer- pero no desaparece la negatividad de una proscripción. Allí es donde se instala la novela. Foucault, citado por Echevarría, plantea que el Archivo desune nuestras continuidades, disipa la identidad temporal en la que nos gustaría contemplarnos para conjurar las rupturas de la historia, rompe el hilo de las teleologías trascendentales y allí donde el pensamiento antropológico se interroga sobre el ser del hombre o su subjetividad, la novela como Archivo hace que se manifieste la alteridad: el otro y el exterior. Se establece así que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de discursos, que nuestra historia es la diferencia de los tiempos y nuestro yo la diferencia de las máscaras. La diferencia, dice Foucault, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos. Si aplicamos este razonamiento a *El entonado* (un capítulo del trabajo se detendrá en esta novela) tendríamos que admitir que el esfuerzo del protagonista por contar la historia del pueblo colastiné, de recuperar en su cultura los registros de su propio ser no tiene otro resultado que el de establecer la diferencia, ejecutar el extrañamiento que los propios colastinés necesitan para existir. Tal como la novela explicita, la existencia de los colastinés no depende de la trascendencia de su ser, ya sea en una antropología común o en la ritualidad ancestral de su cultura, sino en el reconocimiento exterior, extrañado, de sus vidas, lo que la novela propone como la posibilidad de ser escritos por otro para ser otros. En ese sentido, y de una manera más compleja que en *Los pasos perdidos*, se parte de la diferencia: se vive la contigüidad de la Ley primitiva, pero se concluye en un relato o, mejor, se concluye que es solo un relato lo que puede volverlos a distanciar, postulando que toda existencia no es el acto positivo de existir sino el negativo de ser visto (¿existido?) por el otro.

4.- Por cierto que la obra de Saer enfrenta encrucijadas inmediatas: la creada por la literatura testimonial y la literatura política y la que conduce a esta a cruzarse con la novela policial. Las obras cercanas de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia, obligan a Saer a buscar vías alternativas para desarrollar un tipo de relato que, apuntando a lo político y a

lo policial, se diferencie de la obra de sus contemporáneos argentinos. Escribe Premat²⁵, proporcionando una explicación conclusiva al original sesgo político de la obra de Saer:

La simetría entre el funcionamiento social y el funcionamiento pulsional (que sustenta la visión de la dictadura en la obra de Saer), aunque enigmática en última instancia, es significativa –tiene “sentido”- y pareciera corresponder a las modalidades del conocimiento social en la perspectiva de Merleau-Ponty, cuando este afirma que no pasamos a lo universal dejando de lado nuestra particularidad, sino haciendo de ella un medio para alcanzar a los demás, según esa “misteriosa afinidad” que explica que las situaciones se comprendan entre ellas. La expresión de Merleau-Ponty “misteriosa afinidad” no resuelve, con todo, algunos enigmas planteados por el corpus. Me refiero en particular a la espectacular coincidencia entre una evolución pulsional (de enunciación progresiva de un fantasma) y procesos sociales. Los crímenes de *La pesquisa* son el desenlace imaginario de un largo itinerario de representación trabada y progresiva: desde el conflicto edípico y el crimen en *Cicatrices* hasta el misterio cósmico del cuerpo materno en *La ocasión* y *Lo imborrable*, pasando por los asesinatos de caballos y la sexualidad destructora en *Nadie nada nunca* y por la orgía metafísica de *El entenado*, toda la obra puede leerse como un intento de verbalización de algo estrictamente íntimo, de una imagen exclusivamente individual. Pero esa verbalización “coincide”, en 1994 en Argentina, con una problemática colectiva de representación, represión y retorno traumatizante de la historia reciente. El fantasma saeriano es legible (es incluso ultralegible) gracias a una especie de percepción imaginaria de la vida social que, en algún punto y por mecanismo por definir, se vuelve íntima (o lo íntimo adquiere, en su proceso de desplazamiento y ocultación, resonancias sociales). La coincidencia entre lo fantasmático-afectivo y lo ideológico histórico, sigue siendo, en todo caso para mí y quizá por influencia del descreimiento saeriano, un enigma. Es decir que más allá de una presencia simultánea (constatación de por sí trabajosa), el secreto del mecanismo persiste –y al mismo tiempo es trascendente: allí es donde la fantasía se convierte en objeto de comunicación colectiva. “Algo” sucede (retomando el artículo citado de Freud [“El poeta y los sueños diurnos”]) durante el paso de la fantasía despierta a la obra, algo que integra el producto en esferas conceptuales preestablecidas y que al mismo tiempo las transforma e interpreta. (...) La dimensión pulsional “está” en las producciones sociales o puede definirse en términos políticos: este punto de partida (el de una verdad sin justificaciones) es extremadamente fértil en la aprehensión de ciertos fenómenos culturales y estéticos, pero no resuelve el enigma al que me refería antes (pp. 427-428).²⁶

²⁵ *La dicha de Saturno*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

²⁶ Adolfo Prieto resume la diferencia entre José Hernández y los antecedentes de *Martín Fierro* en un párrafo que también citaré en extensión: “De las tradiciones de la literatura gauchesca Hernández elige, como se sabe, aquella que sirve de vehículo al alegato político. Pero dentro de esa tradición introduce un doble proceso de generalización y concentración, entrevisto apenas por Lussich y desconocido por todos los que se incluyeron en ella con anterioridad. Los hechos que se denuncian en *El gaucho Martín Fierro*,

Martín Kohan, en su falso prólogo a *Glosa*²⁷ dice con contundencia: “*Glosa* es, efectivamente, y evidentemente, una de las más notables novelas políticas que haya dado la literatura argentina”. Comentando los niveles de narración que conviven en la novela: el presente de la caminata de los protagonistas y sus motivos, el pasado de cada uno y el relato del cumpleaños de Washington que se va desplegando a lo largo de las cuabras y la irrupción abrupta del futuro, Kohan agrega:

Así se escribe la política en *Glosa*: estas son las condiciones para la escritura política en Juan José Saer. No se espera, no se pretende, que la literatura capture una realidad, que la aferre, que la plasme, que la despliegue, que la enseñe, y que con todo eso elabore una consigna o una conclusión. La política en *Glosa* se escribe de otra forma: produciendo el destello de un *para qué* en medio de los *para nada*, produciendo el brillo de una referencia precisa en medio de un mar de imprecisión verbal y metaverbal. Por eso lo político en *Glosa*, adquiere la forma de la incrustación, o de la irrupción o de lo que se dispara (al futuro). Lo político sucede, o transcurre, un poco como la propia acción de caminar, que es todo un principio constructivo en la novela: progresa sobre un plano continuo de habitualidad y costumbre, pero exhibe una y otra vez la huella abrupta de lo repentino. (pp. 154-55)

En este sentido, no solo habría que poner la obra de Saer en relación con la narrativa política de sus coetáneos sino también con la de aquellos escritores de generaciones posteriores que adoptaron el procedimiento saeriano (Kohan es

se denuncian desde una perspectiva y tienden a una finalidad política determinada. Estos hechos, sin embargo, son eximidos de connotaciones particulares prolijas (nombres propios, circunstancias), como si estos, percibidos en su esencial transitoriedad, fueran ignorados de momento, pero solo para ser reatrapados más tarde por sus efectos profundos y duraderos en el hombre concreto que los padece. El contexto político se transforma entonces en el contexto social, estableciendo así la exacta articulación que lleva de un fenómeno a otro. Y en este contexto, la extensa requisitoria, engastada pieza sobre pieza y dispuesta sobre las peripecias de una historia personal, sirve para descubrir los oscuros mecanismos del conflicto que enfrenta a un hombre con su sociedad. Situar el gaucho Martín Fierro en el vértice de ese conflicto es, probablemente, la decisión que establece mayor distancia entre el poema de Hernández y el resto de la literatura gauchesca. Ese conflicto describe el espacio en el que se inserta lo más característico de la literatura moderna de Occidente; otorga a su héroe la dimensión de un héroe trágico y facilita, en el plano de la tradición literaria a la que pertenece, un nuevo ordenamiento de los materiales”. Prieto sigue razonando la forma excepcional en que Hernández consiguió imbricar la tradición de la gauchesca con la visión agónica del héroe moderno en lucha con la sociedad: una visión agónica que interiorizó los conflictos sociales como anudamientos personales y en la que el protagonista sufrió el desajuste, el destierro o exilio de un mundo al que sintió que ya no pertenecía. (A. Prieto, “La culminación de la poesía gauchesca” en Rodolfo Borello y otros, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977). Es interesante comparar, en los párrafos de Prieto y Premat, las diferencias entre dos operaciones literarias diversas en épocas, autores, textos e intenciones pero en las que, finalmente, se ponen en juego, aunque su relación sea distinta, la realidad social, el conflicto político y la inevitable dimensión personal o pulsional que se dirime entre el autor y sus personajes.

²⁷ Martín Kohan, “*Glosa*, novela política” en Paulo Ricci, *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

parcialmente un discípulo de Saer) o que lo rechazaron expresamente (César Aira, Patricio Pron, entre otros²⁸). En este punto, una vez más, encontraríamos el singular glisamiento de Saer entre los modelos más explícitamente políticos (anteriores, simultáneos y posteriores), los disimulados y los evasivos.

5.- Una de las claves más intensas de su narrativa fue sintetizada en la fórmula de Beatriz Sarlo “narrar la percepción”. En este punto está el descubrimiento que Saer hace a partir de las poéticas de Antonio di Benedetto (*Zama* para el tema de la espera, *El silenciero* para una estética de la hipersensibilidad perceptiva), el paisaje de una experiencia propuesto por Maurice Merleau-Ponty²⁹, la posibilidad de detener el tiempo en un puro presente que quede suspendido entre el pasado y el futuro (las paradojas de Zenón la metaforizan con precisión) y la puesta en duda de la realidad, en la medida en que esta se presenta como la experiencia de un sujeto. Con todos estos ingredientes Saer se distancia del realismo, crea la impresión de un relato objetivista a la manera del *Nouveau Roman* pero en el que, como insistió mucho Robbe-Grillet³⁰, solo se postula la versión de una subjetividad crispada por la intensidad de la percepción. De allí que lo que parezca pura descripción se convierta en descripción del acto de describir,

²⁸ En una nota escrita en 1987 en el número 64 de la revista *El Porteño* de Buenos Aires, Aira comenta la obra de Saer y en particular la reciente *Glosa*. En las antípodas de lo que piensa Kohan, Aira critica sin piedad la intromisión de lo político en la novela. Dice que en contraste con la inconclusión de la historia de los mosquitos de Washington “se nos informa del destino ulterior de los personajes, con deliberado detalle. Detalle político-tópico, de pésimo gusto, casi al modo de un Galeano”. De todas formas *La luz argentina* (1983) no deja de ser una parábola política y *Ema, la cautiva* (1981) una pseudo-novela histórica y, en ese sentido, también política. El caso de Pron es más complejo: hay una referencia despectiva al realismo saeriano en su cuento “Es el realismo” y su novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), que es una novela política, recorre otras vías.

²⁹ En esta nota se reúnen dos imposibles: la síntesis del pensamiento de Merleau-Ponty y qué aspectos de él pudieron influir en Saer (ideas como la comprensión del mundo en el “entre-deux” del sujeto y el objeto, la imbricación de mundo y sujeto que apela a la simultaneidad, el “entremonde”, la idea husserliana de *ineinander* que presenta el desarrollo recíproco de ser y mundo, etc.). Elijo dos fragmentos de la *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris Gallimard, 2009, que entiendo que se ajustan a operaciones intelectuales que Saer realizó en su obra: « Le monde phénoménologique n'est pas l'explication d'un être préalable mais la fondation de l'être, la philosophie n'est pas le reflet d'une vérité préalable, mais comme l'art la réalisation d'une vérité ». (« Avant-propos » p. 21). “Ce qui est donné, c'est ne pas la chose seule, mais l'expérience de la chose, une transcendance dans un sillage de subjectivité, une nature qui transparait à travers une histoire. (...) Pour que nous percevions les choses, il faut que nous les vivions (...) Vivre une chose, c'est ne ni coïncider avec elle, ni la penser de part a part. On voit donc notre problème. Il faut que le sujet percevant, sans quitter sa place et son point de vue, dans l'opacité du sentir, se tende vers des choses dont il n'a pas d'avance la clé et dont cependant il porte en lui-même le projet, s'ouvre à un Autre absolu qu'il prépare de plus profond de lui-même ». (p. 382). En el inconcluso *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, escribió: « Chez l'écrivain, la pensée ne dirige pas le langage du dehors : l'écrivain est lui même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens [...] La grande prose est l'art de capter un sens qui n'avait jamais été objectivé jusque là et de la rendre accessible à tous ceux qui parlent la même langue » (« Avertissement » de Claude Lefort, p. IV).

³⁰ Ver sus ensayos en *Pour un Nouveau roman* (1963), Paris, Les éditions de Minuit, 2013.

invaginando el relato y poniendo en cuestión la realidad, ya sea por los mundos interiores que la atraviesan como memorias de esa realidad o por la necesidad que ella tiene de la mirada y la palabra para adquirir existencia. De más está decir que, aunque trabajadas por Premat, no podrán evitarse las referencias a los rasgos obsesivos y a las repeticiones como síntomas, al borde delgado entre la cordura y la locura, no solo como patología de la personalidad sino también del lenguaje y sobre todo a la melancolía como clima de creación artística, revelada por una red de signos dispersos en la trama.

No lejos de este aspecto rondan otros como el del autotematismo en la escritura de Saer, los mecanismos de puesta en abismo o de textos entrampados, la tentación a la disolución del argumento, la tendencia o inclinación hacia un lenguaje poético y en cierta medida, como consecuencia, a la fragmentación del flujo escritural. El autotematismo o metadiscurso textual lo hereda de Onetti, tanto de la primera novela breve *El pozo*: el protagonista se cuenta a sí mismo, escribiendo la historia de un alma, la suya; como de la amplia y compleja *La vida breve*: el poderoso Brausen inventa Santa María y, delante de nuestros ojos, se transforma en uno de los personajes para ser luego el fundador y padre imaginario de ese lugar imaginado. La fragmentación está también en el primer relato de Onetti pero sobre todo en los *Tropismos* de Nathalie Sarraute, obra contemporánea a la de Onetti y que Saer tradujo al español. La puesta en abismo que vemos en *La vida breve* tendrá en el *Nouveau Roman* un largo desarrollo que Saer no desaprovechará. El lenguaje poético vendrá de la propia poesía que Saer lee (Juan L. Ortiz sobre todos) y escribe y también de la elección de un Faulkner lírico y no épico. Con Felisberto Hernández lo une todo el repertorio: repeticiones, olvidos, angustia por lo perdido, transfiguraciones, melancolía, autotematismo de la escritura, fragmentarismo, disolución de la historia, puesta en abismo, laberintos interiores, inminencias y misterios, el *Grand Guignol* del inconsciente, los bordes de la cordura, las tierras de la memoria.

Hay una escena magnífica de *Glosa*, a la que este trabajo deberá volver, tal vez la más extraña y surreal de las que suceden en esa novela “realista” llena de digresiones desestabilizadoras (divagaciones sobre caballos que tropiezan o mosquitos que pican). Leto y el Matemático atraviesan la ciudad por la calle principal, en ese instante, como en otros, abismados en sus propios precipicios. Leto recuerda una escena de infancia en la que presencia una pelea entre sus padres; el Matemático se afana en obtener una fórmula exacta que dé cuenta de la realidad. Pero mientras sus pensamientos recorren esos caminos, hacia atrás o hacia los laterales de su tiempo actual, sus cuerpos, en pura

actualidad o, como la flecha de Zenón, en actualidades que atraviesan distintos espacios, avanzan por la avenida:

Caminan en una actualidad íntegra, palpable, que se despliega en ellos y que ellos despliegan a su vez, organización fina y móvil de lo rugoso que delimita y contiene en lo exterior, durante un lapso imprevisible, la deriva del todo, ciega, que desalienta y despedaza. (p. 118)

La realidad es, entre muchas cosas, la calle por la que van en todos sus estados, de modo que el Matemático intenta recuperar el trayecto pasado y gira la cabeza. Leto lo imita y es así como ambos caminantes comienzan a realizar un giro de sus cuerpos y a caminar marcha atrás, dejando su vista hacia lo recorrido y su espalda hacia lo por recorrer. Absurdo y sorprendente, este giro de la situación, este caminar de espaldas al futuro (pero ¿qué futuro?) y mirando lo que pasó, podría, dice la novela, expresarse, si se expresara, con las siguientes palabras:

la calle recta que van dejando atrás, está hecha de ellos mismos, de sus vidas, es inconcebible sin ellos, sin sus vidas, y a medida que ellos se desplazan va formándose con ese desplazamiento, es el borde empírico del acaecer, ubicuo y móvil, que llevan consigo adonde quiera que vayan, la forma que asume el mundo cuando accede a la finitud, calle, color, materia y movimiento...”

El borde empírico del acaecer... No sería exagerado ver en esta escena el símbolo de la forma en que la obra de Saer se para frente al tiempo, frente a la historia³¹. Leto y el Matemático giran y al hacerlo son otros que lo que fueron, y en la calle que ahora ven como pasado pueden inteligirse e inteligir la diferencia con lo que son ahora, aunque la novela insista en que, al fin de cuentas, se trata siempre de la misma vez y del mismo lugar. Como el entonado, mirar hacia lo pasado es un acto de extrañamiento que le permite escribir su historia y la de los colastiné y descubrir que la misma vez y el mismo lugar están formados de sucesivos lugares por los que la vida, como la inmóvil flecha de Zenón, atraviesa.

6.- Volviendo al inicio de este capítulo, una tramposa diferencia separa a Borges de Saer, quien siempre pareció construir su canon con la alta literatura y con la literatura

³¹ Más adelante haremos referencia a “Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer” de Sergio Delgado, que completa esta idea.

de la alta modernidad. Borges pudo darse el lujo de exhibir en su biblioteca autores menores y géneros despreciados. Ricardo Piglia sugiere que se trata de una estrategia literaria con la que Borges trabajó y preparó la lectura de su obra. Su obra era legible con/contra Chesterton y Stevenson más que con/contra Proust o Mann. Borges pudo darse el lujo de reivindicar a Evaristo Carriego por razones personales y familiares, porque apreciaba el recorrido literario de Carriego que, salvando enormes distancias, tenía parentescos con el que él haría y, tal vez, porque la figura de Carriego no podía echar sombra sobre la suya. Algunos críticos suspicaces también estudian con recelo la actitud que Borges tuvo con Macedonio Fernández, amigo de su padre, de quien no releva nunca lo que dejó escrito ni su vanguardismo, aunque sí su brillantez oral y su inteligencia. En las traducciones también acometió sus operaciones. La traducción de los cuentos Kafka para Editorial Losada en 1938, produjo ensayos y especulaciones sobre la autoría³². De la traducción de *Las palmeras salvajes* dijo Piglia: "... lo que uno encuentra en esa traducción es una lucha entre el estilo de Borges y el estilo de Faulkner. Uno puede encontrar la tensión entre ese estilo desaforado y abierto que tiene Faulkner y el intento de contención de Borges que a menudo interviene, falseando, las intenciones de Faulkner".³³

Saer fue lector de Borges, de Faulkner, de Arlt, de Onetti, de Felisberto Hernández, de di Benedetto, del *Nouveau Roman* y esas lecturas también dejaron marcas, aceptaciones y repulsas que fueron decidiendo sus rutas de salida. Buscó trazar su tercera orilla entre firmes continentes como el realismo, la novela psicológica, lo fantástico, el paisaje rural y las ciudades imaginadas, revisando las maneras de pensar y percibir la realidad, cargando esa mirada de rastros melancólicos, obsesivos, de interrogaciones constantes al mundo y la sospecha de su sinsentido. Pero no solo consiguió ser "moderno" a partir de artefactos ya modernos. También obtuvo los mejores resultados cuando recuperó de un diálogo platónico, *El banquete*, todo lo que de disruptivo tenía desde el punto de vista narrativo y, apropiándose de esa forma, concibió su mejor novela: *Glosa*. O cuando recogió el guante del modelo balzaciano que tuvo sus ecos en Proust, Faulkner, Onetti, para crear una saga de personajes que viajaran

³² Juan Fló, *Jorge Luis Borges, traductor de Die Verwandlung (Fechas, textos, conjeturas)*, Papeles de Trabajo FHCE, Montevideo, Universidad de la República, [1995]. Existe versión posterior inédita con "Otra conclusión".

³³ Ricardo Piglia, Juan José Saer, *Diálogo*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1995 p. 68-69 (citado por Jorgelina Corbatta, *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, p. 168, n 4).

de una novela a otra cambiando su pasado, dejando permanentes intersticios -tal vez más abiertos, de paredes más flexibles que los de sus antecesores- por donde introducir una nueva historia; fisuras por donde se pudiera colar la historia de afuera y transformar el interior de la trama.

CAPÍTULO I

LA RELACIÓN CRÍTICA

*Toute évocation des commencements est conjecturale
et incite à construire une fable.
Je propose donc un récit sommaire des âges de la critique.
Jean Starobinski *La relation critique**

1. En los comienzos

En los comienzos (1956-1959) Saer trabajó en periodismo y escribió poesía y cuentos; participó en tertulias provinciales y cultivó lecturas menos provinciales: Joyce, Faulkner, Borges, Onetti, Woolf. En 1956, ya vinculado al diario *El Litoral*, formó parte del Grupo Adverbio: su amistad con Hugo Gola lo llevó a conocer al poeta entrerriano Juan L. Ortiz que sería una presencia constante a lo largo de toda su vida. Poco después, en Rosario, trabó amistad con un grupo de jóvenes escritores, profesores y estudiantes de literatura: Noemí Ulla, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Adolfo Prieto, Aldo Oliva, Josefina Ludmer y Norma “Bibí” Castellaro, con quien se casó en 1962. Ese año ingresó como profesor al Instituto de Cinematografía y comenzó a trabajar como guionista.³⁴

No son muchos los datos de juventud de Saer. Aunque bajo sospecha, cabe recurrir a los recuerdos de Roberto Maurer, que lo conoció a los veinte años y que, se dice, inspiró el personaje de Ángel Leto en *Glosa*. Transcribe el escritor Carlos María Domínguez de una conversación que mantuvo con Maurer:

No sé cuándo escribía — dice Roberto—, pero sé que cuando venía a casa y nos íbamos al centro, prefería tomar el colectivo que pasaba por las barriadas en vez del que se pegaba a la costa, mucho más vistoso, y que el tipo registraba en silencio lo que le importaba. Cuando lo conocí trabajaba con el padre en la distribuidora mayorista de telas, pero se llevaba mal con el padre. El negocio estaba en la planta baja, arriba había tres o cuatro dormitorios y más arriba la terraza y una piecita donde Juani tenía su biblioteca y dormía. No abandonaba ese refugio ni con cuarenta

³⁴ “Cronología” Establecida por Julio Premat en *Glosa. El entonado*, Edición crítica Julio Premat, coordinador, Córdoba, Alción Editora-Colección Archivos, 2010, p. 459. Mirta Stern, “Juan José Saer y la construcción de una teoría del relato”, *Capítulo. Historia de la literatura argentina* No 126, Buenos Aires, CEAL, 1981.

grados de calor. Después trabajó en el Instituto de Cine de Santa Fe, donde daba clases de Historia del Cine. (...) A él no le gustaba trabajar. Lo único que le importaba de verdad era la literatura. Trabajó dos años en el diario *El Litoral*. El personaje de Tomatis es él, no cabe duda, lo pinta a Juani en aquellos años.³⁵

Los primeros 60 estuvieron marcados por algunas apariciones de ponderado escándalo que lo pusieron en un lugar polémico en relación con las generaciones mayores y con la suya. No eran años fáciles, pero ¿cuáles lo fueron? En los 50, en Buenos Aires, la revista *Contorno* (1953-1959) marcaba caminos que convivían con la poesía militante del grupo *El pan duro* (1955-1964), las penúltimas estridencias de las vanguardias, el ritmo pausado y constante de *Sur* (1931-1992) y en particular de Jorge Luis Borges. No se podía evitar discutir los problemas del compromiso luego de las tomas de posición de Sartre sobre la responsabilidad de la literatura³⁶ y para complicación mayor el peronismo era siempre un tema difícil para los intelectuales, tanto por derecha como por izquierda.

En la provincia, las estridencias capitalinas se amortiguaban pero Saer iba preparando su salto sin red. Tal era la apuesta y el riesgo de su actitud estética. “¿Usted sería capaz de dar la vida por sus ideas?”: así se lanzaba al debate el joven escritor desde el público, interpelando a Adolfo Prieto luego de una exposición sobre literatura y compromiso en la Universidad de Rosario. Lo recuerda el propio Prieto y se lo cuenta al investigador de esta prehistoria de Saer que vamos siguiendo, Miguel Dalmaroni,³⁷ quien, sin el auxilio de otra documentación, presume que el acontecimiento debió tener lugar hacia 1964. Prieto se convertiría en esos años en el introductor de Saer en el medio universitario a través de colegas y alumnos que seguirían sus pasos a lo largo de las décadas. Años después, en Francia, Saer volvería a coincidir con Prieto y allí consolidarían su amistad.³⁸ Ese mismo año, en noviembre de 1964, en la ciudad de Paraná, el mismo joven arremetía contra los pelucones de la literatura argentina en el V Congreso de Escritores Argentinos organizado por la SADE (Sociedad Argentina de

³⁵ La charla-entrevista se realizó en el marco II Festival de Literatura Filba, realizado en Santa Fe los días 21 al 24 de marzo de 2013, y tuvo como resultado un texto de Carlos María Domínguez, “Viaje por los silencios de *Glosa*”, leído en la jornada de clausura. Agradezco la generosidad del autor que me permitió leer el texto, todavía inédito.

³⁶ Jean Paul Sartre, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

³⁷ “El largo camino del “silencio” al consenso. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” en *Glosa. El entonado op. cit.* p. 614.

³⁸ “Cronología” *op. cit.* p. 464.

Escritores). Los blancos de las críticas eran Silvina Bullrich y Manuel Mujica Láinez.³⁹ Una anécdota que es casi leyenda dice que también supo interpelar duramente a David Viñas al que le preguntó por qué todo el espíritu revulsivo de sus palabras no se encontraba en sus novelas.⁴⁰

Al mismo tiempo que irrumpía con violencia en polémicas de corto aliento escribía y publicaba su obra con menor escándalo pero ejemplar tenacidad. *En la zona* (1960) había reunido una selección de sus primeros relatos que se cerraba con el augural “Algo se aproxima”. En 1964 la editorial Jorge Álvarez, que tenía buena presencia en Buenos Aires, le publicaba *Responso*, la primera novela, anunciándola como la obra del “escritor que enjuició a los escritores en el reciente Congreso de Paraná”⁴¹. Al año siguiente aparecía otro conjunto de cuentos *Palo y hueso* y en 1966 una nueva novela, *La vuelta completa*, con “violentas y como desmañadas elipsis que remiten a Dos Passos” (María Teresa Gramuglio⁴²), en la que recurría a personajes y lugares que, apenas planteados en sus relatos anteriores, iban a tener, en el futuro, una larga vida narrativa. En 1967 editaba un nuevo libro de relatos, *Unidad de lugar*, y escribía *Cicatrices*. En 1968 entrevistó a Borges⁴³ y presentó *Cicatrices* a un concurso. Cuando esta se publicó Saer ya estaba fuera del país, en Francia, donde pasaría el resto de su vida⁴⁴.

Con seis libros publicados en editoriales no desconocidas (Jorge Álvarez, Galerna y Sudamericana habían publicado *Responso*, *Unidad de lugar* y *Cicatrices* respectivamente) Saer sin embargo casi no existía en la literatura argentina. En 1960 había aparecido una reseña sobre el libro *En la zona* firmada por Edelweiss Serra en la

³⁹ Dalmaroni, *op. cit.* p. 615. Una nota de la revista *Confirmado*, Año I, No. 38, Buenos Aires 10 de marzo de 1966, p. 52, titulada “Realismo. El iracundo que leía a Joyce”, destinada a comentar el libro *Palo y hueso*, comienza con una referencia a esta intervención de Saer: “Perdone que lo interrumpa, pero usted macanea. En realidad, aquí no se hace más que macanear...”. (Dalmaroni, p. 616)

⁴⁰ *Idem*, p. 617 n. 28.

⁴¹ *Idem*, p. 617.

⁴² “Las aventuras del orden” en *Los Libros* No. 3, Buenos Aires, setiembre 1969, pp.5 y 24.

⁴³ “El patetismo de la novela” *Crisis* No. 63, Buenos Aires, agosto de 1988, pp. 46-49.

⁴⁴ Ver “Cronología” *op. cit.* Hasta ahora una de las informaciones difundidas, con aprobación del propio Saer, era que viajó a Francia becado para estudiar el *Nouveau Roman*. En la entrevista “Juan José Saer en Los siete locos”, posible de ver en youtube, Saer da una explicación un poco confusa según la cual el viaje a Francia estuvo vinculado, en una primera instancia, a la realización de un video; la beca habría sido insistencia de un diplomático francés en Argentina, que apreció el resultado del trabajo. En esa oportunidad Saer no hizo aclaración ni precisión alguna sobre las condiciones de la beca. El testimonio reciente de Roberto Maurer agregó motivos menos intelectuales. En la conversación que mantuvo Maurer con Carlos María Domínguez, durante una caminata “glosiana” que incluyó una visita a la casa de Saer en Colastiné, Maurer recordó la afición (y las deudas) de Saer por el juego y un posible *affaire* amoroso con dama comprometida, dos motivos, según Maurer, por los que le convino a Juani estar lejos de Santa Fe (Carlos María Domínguez, “Viaje por los silencios de *Glosa*”, ver Bibliografía).

revista *Señales* de Rosario. En 1964, en la Universidad del Nordeste en Resistencia, el correntino Carlos Altamirano había aprovechado la presencia de una delegación del Instituto de Cine de Santa Fe para organizar un debate sobre el “realismo literario”. En esa delegación estaba Saer y el contacto de Altamirano con Saer lo incitó a leer *En la zona*. Cuando poco después del encuentro en Resistencia apareció *Responso*, Altamirano la comentó en una revista cercana al Partido Comunista, *HOY en la cultura*, No. 21, Buenos Aires, julio de 1965.⁴⁵ Espaciadas reseñas de cada uno de sus libros, algunas en medios prestigiosos entre la *intelligentsia* como las revistas *El escarabajo de oro* (Oscar Barros “J. J. Saer *La vuelta completa*; ed. C. Vigil”, No. 35, Buenos Aires, noviembre de 1967, pp.28-29), *setecientosmonos* (Norma Desinano “j.j.saer después de la vuelta completa” No. 9, Rosario, junio de 1967, p. 10; “Poemas” [de Juan José Saer] No. 10, Rosario, octubre de 1967, p. 21) o *Los libros* (María Teresa Gramuglio, “literatura argentina. Las aventuras del orden” No. 3, setiembre 69), y en otros menos selectos como el semanario *Confirmado*, no eran suficientes para obtener algún destaque y un público lector. Así lo dejan ver las encuestas (en la de *Los libros* No. 7 enero 70, “La literatura argentina, 1969” no figura) y los panoramas habituales en esos años (Beatriz Sarlo en un artículo de 1972 sobre “Narrativa argentina actual”, publicado también en *Los libros*, lo omite). La excepción era Adolfo Prieto que en su libro *Literatura y subdesarrollo* (Rosario, Ed. Biblioteca, 1968) lo había incluido, vinculado al contexto estético del realismo y al político del peronismo. También lo había puesto en el *Diccionario básico de la literatura argentina* (Buenos Aires, CEAL, 1968) bajo el término “Realismo”, destacando que, como otros narradores, ensayaba nuevas técnicas del relato y las integraba a un realismo que había perdido su inocencia. Norma Desinano había cargado contra *La vuelta completa*, así su artículo formulara una contundente apuesta de futuro para la obra de Saer.⁴⁶ La reseña de Barros en *El escarabajo de oro* se quejaba del descriptivismo de *La vuelta completa* y de, con ese detallismo, obligar “al lector a limitarse a lo expuesto sin posibilidad de participación activa”. Con ese reclamo de participación –dice Martín Prieto en un trabajo de 1999- Barros juzgaba a Saer bajo la estética cortazariana, de la que sin duda Saer huía. En una *Enciclopedia de la literatura argentina* (Buenos Aires, Sudamericana, 1970) se podía leer: “Casi toda la obra de Saer resulta fácilmente asimilable a ciertas formas de la narrativa realista contemporánea (...) Saer no ha logrado crear –a partir de las inquietudes y propósitos

⁴⁵ Dalmaroni, *op. cit.* pp. 629-632.

⁴⁶ Ver Miguel Dalmaroni “El largo camino del silencio al consenso” en *Glosa. El entenado*, *op.cit.* p. 624.

señalados en su obra- ni un mundo narrativo ni un estilo personal y propio”.⁴⁷ La primera versión de *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, publicada por CEAL a partir de 1968 bajo la dirección general de Adolfo Prieto, tuvo un fascículo dedicado a “Las últimas promociones: la narrativa y la poesía” preparado por Josefina Delgado y Luis Gregorich. En él Saer figuraba entre los jóvenes de los sesentas junto a Abelardo Castillo, Rodolfo Walsh, Daniel Moyano, Juan José Hernández, Néstor Sánchez y otros.⁴⁸

La nota de Gramuglio en *Los libros* aprovechó la aparición de *Cicatrices* para realizar un balance de lo escrito por Saer hasta ese momento, recorriendo “desde las reminiscencias borgeanas de *En la zona*, pasando por las violentas y como desmañadas elipsis que remiten a Dos Passos de *La vuelta completa*, hasta las minuciosas y reiteradas descripciones de tipo objetivista que abundan en *Responso* y *Cicatrices*”. La impresión de *pastiche*, según Gramuglio, sufría una vuelta de tuerca cuando el lector, ligeramente embaucado, encontraba que en otro nivel del relato los personajes o el narrador se explayaban sobre la novela, hablaban explícitamente de la técnica o aludían a ella. Gramuglio ya señalaba la autorreferencialidad de la escritura de Saer, esa calidad encriptada que proponía la reflexividad del acto creador, al tiempo que, seguramente por consideración de las formas experimentales que se practicaban a fines de los 60, aclaraba que la creación saeriana no se hacía destruyendo los signos y la palabra sino consolidando su poder y su valor narrativo. Algo más anticipaba la crítica de Gramuglio y era lo que llamaba “proyecto de Saer”. En *Cicatrices*, último y abierto eslabón del proyecto, Gramuglio veía encubierta una teoría de la novela en la clave simbólica del juego de punto y banca, minuciosamente presentado en el capítulo dos que protagonizaba Sergio Escalante. La novela era como un juego de azar en el que la imaginación soportaba el riesgo de la apuesta. Desafío al caos y afirmación de su presencia eran la función misma de la novela. Una vaga certeza, decía Gramuglio, se desprendía y era que el mundo fuese algo más de lo que el caos consiente y que detrás, sin revelarse con claridad, hubiese un mínimo de orden.⁴⁹

⁴⁷ Citado por Martín Prieto “Escrituras en la “zona”” en *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, V. 10 *La irrupción de la crítica* dirigido por Susana Cella, Buenos Aires, Emecé, 1999, p 353 n.13.

⁴⁸ José Luis de Diego *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1976)*, La Plata, Ediciones al Margen, 2001, pp. 71-73.

⁴⁹ Asunto reiterado en la obra de Saer es la presencia del azar, representado en el juego – dostoievskianamente autobiográfico- para homologar la realidad. En “A medio borrar”, en el momento de la primera explosión que se hace para evitar la inundación, Pichón y Tomatis están entrando a una sala de juego; en el momento de la segunda, Pichón recuerda las cartas que están sobre la mesa. Héctor repetirá

La escasa recepción de la obra de Saer no era resultado de su actitud recoleta, así no hubiese buscado expresamente la exhibición: el problema era otro. Su literatura no podía ser leída en la clave de los códigos más esplendorosos de los 60, sobre todo los que manejaban los escritores del *boom*. Tampoco podía refugiarse en una actitud anti-boom como la de Manuel Puig que, con dos novelas: *La traición de Rita Hayworth* (1967) y *Boquitas pintadas* (1969), había sido uno de los más citados en la encuesta de *Los libros*. Para colmo Saer tenía una posición furibunda contra el *boom* y su aliado el realismo mágico. Por pedido de César Fernández Moreno había escrito en 1969 un trabajo sobre “La literatura y los nuevos lenguajes” en el que, con un radicalismo adorniano, fue impiadoso con la intrusión de los medios masivos en la literatura. Ese ensayo se publicó en el libro *América Latina en su literatura* (1972) que coordinó Fernández Moreno, una puesta al día de la crítica latinoamericana y único momento, tal vez, en que Saer admitió participar de un proyecto que contuviera ese adjetivo: latinoamericano. Parece evidente que esa resistencia, tan borgeana, a ser un escritor latinoamericano no facilitaba su lectura. Quizá las únicas claves que podían abrir las cerraduras de la literatura de Saer fueran las de algunos escritores que, si bien hoy consideramos indiscutibles, en esos años no tenían un territorio de lectura consolidado: Borges, Onetti, Antonio di Benedetto.

Se trata de campos de lectura, siempre difíciles para escritores que deciden desmarcarse de los recorridos preferidos por la industria cultural. Aclárese que participar de un campo de lectura exitoso no significa automáticamente mala literatura: hay en ellos literatura excelente, pero la tentación por la fórmula crece. El *boom* había lanzado al estrellato a nuevos escritores (Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa), había reconvertido a algunos mayores (Cortázar) y arrastrado la obra de narradores de generaciones anteriores (Asturias, Carpentier, tal vez Rulfo) que presentaba sintonías y permitía asimilaciones con los nuevos lenguajes narrativos. Apenas había rozado, por efecto de la pura expansión editorial a otros (Onetti) y a algunos ni siquiera sabía dónde ubicarlos (Felisberto Hernández, Juan José Arreola, Augusto Monterroso). Ni hablar de Macedonio Fernández que repercutía en Cortázar y en escritores excéntricos como Osvaldo Lamborghini (*El fiord*, 1969) que tendrían que esperar su turno y recién en la década del 70 serían secretamente apreciados desde revistas como *Literal* (1973-1977).

varias veces en el cuento que esa posición de juego es como la de la realidad. Algunos fragmentos impresionantes sobre el tema, que habían quedado inéditos, se conocieron en el *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, en particular “Del juego del hombre” pp. 81-108.

Borges y sus especulaciones fantásticas todavía estaban haciendo un difícil camino entre uno de sus tantos Escila y Caribdis⁵⁰: en los 60, el realismo maravilloso y la literatura comprometida.

2. A medio borrar

El caso de Saer era pues el de un escritor que en esa década no conseguía ninguna presencia de lectura y pocos ecos críticos.⁵¹ Los años 70 no fueron mejores. Desde su llegada a Francia Saer se aisló de todos los escenarios latinoamericanos, profundizó y radicalizó su proyecto literario, afinó sus experimentalismos con varias herramientas, sobre todo las del *Nouveau Roman* francés con el que había tenido contactos antes de viajar y que, incluso, había resultado el motivo de su viaje.⁵² En 1968 Saer había hecho una traducción de los *Tropismos* de Nathalie Sarraute y en una breve advertencia sobre la traducción había sentado su posición respecto a la fragmentación, las comas y el argumento escurridizo.⁵³ En 1971 escribió el cuento “A medio borrar”, en 1972 “La mayor”, en 1974 publicó *El limonero real* y en 1976 reunió los dos relatos largos, “A medio borrar” y “La mayor”, con un conjunto de “Argumentos” en un libro que tituló *La mayor*. En 1977 se decidió a publicar algunos de los muchos poemas que había escrito, en un libro de título tramposo: *El arte de narrar*, trampa visible que Saer ya había revelado cuando exponía su incomodidad con los géneros literarios. El cierre

⁵⁰ La expresión la utilizó Emir Rodríguez Monegal para referirse a los abismos del borgismo y del antiborgismo: “Borges, entre Escila y Caribdis” en *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956, pp. 55-79.

⁵¹ Si Saer hubiera sido un escritor uruguayo quizá hubiera tenido, aunque más no fuera, un éxito local. En los 60 la narrativa uruguaya había sido invadida por novelas en clave, que aludían al ambiente intelectual de los 60 y por un cierto pavesianismo que, aunque nos cueste creerlo, tenía editores y lectores en Uruguay. De la misma manera que es difícil entender hoy el éxito (con lo que esto significara) que en ese momento tenían las películas de Antonioni, una estética de la espera, un sentido del aburrimiento existencial se hacían presentes en la narrativa uruguaya con buena respuesta de lectura. Estoy pensando en una figura mayor, Armonía Somers, y en la promoción que la siguió: Jorge Musto, Fernando Aínsa, Juan Carlos Somma, Híber Conteris, Silvia Lago, Jesús Caño-Guiral, Alberto Paganini, Mario César Fernández, Eduardo Galeano. El clima estático con la huella de Pavese-Antonioni, a veces de balneario como tipificó con asombro y alarma en 1964 Mario Benedetti (“Literatura de balneario” en *Literatura uruguaya siglo XX*, Montevideo, Arca, 1988, pp. 397-401), hubiera permitido leer mejor a di Benedetto y al propio Saer. Mario Benedetti termina su artículo con esta frase: “La escuela de la mirada ha conquistado a muchos de nuestros jóvenes más jóvenes. Pero, ya que se la ejerce, no solo hay que mirar hacia la costa. A veces, aunque resulte incómodo, aunque incluya un sacrificio, hay que darle la espalda al mar y sus alegres gaviotas, y mirar un poco hacia la comarca y sus lúgubres cuervos”. Obsérvese que, sin entrar en debate con la polémica afirmación, se presumía la influencia que tenía en la joven literatura uruguaya de los 60 el *Nouveau Roman*.

⁵² En 1967 había publicado una traducción de “La playa” de Alain Robbe-Grillet y en 1968 viajó a París con una beca para estudiar el *Nouveau Roman*, según la “Cronología” establecida por Julio Premat, en *Glosa. El entonado*, op. cit., p 462.

⁵³ “Advertencia del traductor” en *Tropismos* de Nathalie Sarraute, Buenos Aires, Galerna, 1968, p. 7.

de la década, 1980, lo hizo con la culminación de su registro experimental, la novela *Nadie nada nunca*, árida, exigente.

Saer recorrió en esa década del 70, como se explicará más adelante, la parte más compleja, más difícil de su obra. Llevó a las últimas consecuencias de legibilidad sus experimentaciones verbales, narrativas y estéticas. Admitamos que en ese punto, aunque sus recursos fueran otros, no estaba muy apartado de las que habían llevado a cabo y aún seguían cultivando los escritores del *boom*, así Saer buscara, como había señalado Gramuglio, no la destrucción de la palabra sino su plena significación. Sin embargo en “La mayor”, *El limonero real*, “A medio borrar”, en los “Argumentos”, en *Nadie nada nunca* se encontraban la desarticulación del lenguaje, la circularidad obsesiva, la repetición, la descripción exacerbada, la evasividad de los hechos y de sus causas, los misterios del sueño, de la locura, del delirio, los climas melancólicos, los planteos mínimos de relatos a escribir en el futuro o nunca. En 1980, con diez libros publicados, Saer seguía en el purgatorio. En 1981 Ángel Rama lo incluyó entre los novísimos narradores latinoamericanos con un texto inédito, mezcla de relato y ensayo, “Atridas y Labdacidias”, de 1974. Rama argumentaba que el desconocimiento de Saer se debía a que escribía en provincia y no en Buenos Aires. Relacionó su “proyecto narrativo” con los “objetualistas franceses” y con el cine.⁵⁴

Pero lentamente comenzaba el deshielo. Si bien el público todavía no había llegado (y Saer no se afanaba por conquistarlo) la crítica de algunos cercanos a él empezaba a surtir algún efecto. La opinión calificada de María Teresa Gramuglio de fines de los 60 en *Los libros* regresaba ahora en *Punto de Vista*, diez años después, e impulsaba a gente próxima a la revista a prestarle atención a Saer. En el número 3, de julio de 1978, aparecía sin firma una calurosa recomendación del libro *La mayor* publicado dos años antes. En una columna titulada “Punto de Vista señala” se presentaba rápidamente a Saer, se destacaba la ausencia de atención sobre su obra y se elogiaba el estilo de escritura y la monotonía en el sentido pavesiano, como virtud “por la fidelidad a un núcleo temático y a un tono personal”.⁵⁵ En el número 6, de julio de 1979, Gramuglio presentaba poemas del último libro de Saer, *El arte de narrar*, y en un artículo titulado de esa forma comentaba la continuidad de la prosa y la poesía en Saer, denunciaba la incomprensión que su literatura había sufrido (por entenderse)

⁵⁴ *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*, México, Marcha Editores, 1981, p. 77.

⁵⁵ “Punto de Vista señala: *La mayor*” s.f. en *Punto de Vista*, No. 3, Buenos Aires, julio de 1978, pp. 18-19. El artículo es atribuido a Ricardo Piglia.

anacrónica, tradicional o regional) y, en consecuencia, su exclusión del mercado de lectura. A través de *El limonero real* Gramuglio estudiaba los ciclos temporales y los artificios saerianos, la operación de la conciencia y el esfuerzo inútil por recuperar el recuerdo, ejemplificado sobre todo en el relato “La mayor”.⁵⁶ Pocos números después Beatriz Sarlo comentaba la aparición de la novela *Nadie nada nunca* destacando la perfección de la escritura, la narración en el puro presente y la exploración de experiencias perceptivas con sus repeticiones, grumos y ampliaciones. Ponía en el centro temático de la novela la imposibilidad del movimiento y del placer (la inclusión de un texto de Sade subrayaba esa atonía), mientras en el argumento acechaba el terror de las desapariciones de los caballos. La circularidad volvía a ser la imagen dominante que, al tiempo que buscaba contener todo, devenía la Nada universal. En este artículo Sarlo señaló la presencia de un texto entrampado, que el protagonista leía sin advertir su título (se trataba de *Filosofía en el tocador* de Sade) y del que se transcribían fragmentos. Como novedad se incluían en una nota declaraciones de Saer al medio *Sábado* de México (10/5/80) en las que se pronunciaba sobre su patria como la zona en la que vivió, cuya materialidad estaba construida por la existencia precisa de paisajes, caras, nombres, experiencias comunes, y definía lo nacional como la infancia.⁵⁷ Estas afirmaciones reaparecerían ordenadas tiempo después en el ensayo “Razones”.

Eran los años de dictadura en Argentina. Saer se mantenía en Francia sin viajar a su país; al mismo tiempo la crítica debía ser muy cautelosa. Así y todo un grupo editorial sobreviviente en Argentina y de gran difusión masiva, Centro Editor de América Latina (CEAL), lo incluyó en la segunda versión de *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina* (1981) que dirigía Susana Zanetti y aceptó reeditar algunas de sus obras. El trabajo dedicado a Saer en el número 126 del *Capítulo* (1982), firmado por Mirta Stern, se titulaba “Juan José Saer y la construcción de una teoría del relato” y no dejó de señalar el espacio marginal en el que se inscribía la circulación de los textos de Saer. Dividió la obra de Saer en dos bloques: uno primero, de matriz borgeana, que iba hasta *La vuelta completa* y uno segundo que recorría desde *Unidad de lugar* hasta *Nadie nada nunca*, e insistió en el gesto reflexivo de la escritura de Saer, uno de los motivos dominantes en toda la crítica futura. Señaló la existencia de lo campesino y lo urbano y en su descripción del cruce entre la materia rural y el lenguaje narrativo

⁵⁶ María Teresa Gramuglio, “El arte de narrar” en *Punto de Vista*, No 6, Buenos Aires, julio de 1979, pp. 3-8.

⁵⁷ Beatriz Sarlo, “Narrar la percepción” en *Punto de Vista*, No 10, Buenos Aires, noviembre de 1980, pp. 34-37.

cosmopolita resonaba el tipo de procedimiento que la narrativa latinoamericana contemporánea, en particular el trío faulkneriano: Onetti, Rulfo, García Márquez, estaba practicando. La idea de una unidad narrativa y la circularidad que borraba y volvía a narrar era otro de los puntos explicativos de Stern. El énfasis en lo autorreflexivo al mismo tiempo en que se producía la disolución de la anécdota le hacía decir a Stern que lo que dominaba la narrativa saeriana era la representación de la escritura misma. Los problemas de la representación los veía planteados en *Cicatrices*, en particular en el episodio en que Sergio Escalante pendulaba entre su ser social y sus invenciones fantasiosas. *El limonero real* y *Nadie nada nunca* le daban la oportunidad de mostrar la dinámica del borrar-repetir-expandir de la escritura saeriana y de ver los ricos registros intertextuales.

Entre 1981 y 1983 CEAL reeditó *El limonero real* (con un prólogo de Mirta Stern que era una variante del trabajo comentado), *La mayor*, *Cicatrices* y dos volúmenes de *Narraciones*. Mientras los esfuerzos se multiplicaban por ampliar el campo de lectura de Saer, se produjeron algunos acontecimientos claves en esa dirección. En primer lugar se publicó *El entenado* (1983), una novela que podía romper el cerco de lectura en torno a Saer. Aparentemente excéntrica a su proyecto literario, *El entenado* se beneficiaba de varias circunstancias externas: tal vez de la apertura política en Argentina luego de la derrota de la guerra de las Malvinas y la caída de la dictadura; pero más aún de su confusión con la novela histórica. Saer renegaba de ese parentesco pero no tenía posibilidad de evitar el malentendido. Por otra parte esta novela abría la obra de Saer a una legibilidad que parecía exhausta a la altura de *Nadie nada nunca*. Un artículo de María Teresa Gramuglio⁵⁸ colocaba *El entenado* entre la picaresca y el aprendizaje como “una especie de Robinson al revés”:

En *Nadie nada nunca* las repeticiones, la fragmentación y el adelgazamiento de la historia narrada hasta su casi inexistencia dotaban al relato de esa forma exasperada con la cual se potencian tanto la dimensión simbólica de lo narrado como la densidad poética del lenguaje narrativo. En *El entenado* estas cualidades, que forman parte de lo más entrañable del proyecto de Saer, parecen alcanzarse por caminos opuestos, una narratividad en catarata, que a lo largo de páginas no se detiene en partes ni capítulos, y que solo respira en las pausas con que la puntuación la va ritmando; una historia que abunda, de modo visible, en sucesos novelescos: viajes, trabajos, aventuras y desventuras, descubrimientos, tierras y países exóticos, indios, antropofagia, teatro,

⁵⁸ “La filosofía del relato” en *Punto de Vista* No. 20, Buenos Aires, mayo de 1984, pp. 35-36.

aprendizajes, todos ellos asediados e interrogados por extensos pasajes que no es abusivo llamar filosóficos, donde predomina un discurso de reflexión que los rodea, obsesivo, para tratar de arrancarles su sentido. (p. 35)

Novela barroca de la aventura y la escritura, o mejor, de la escritura de la aventura, *El entenado*, decía Gramuglio, acometía un doble anacronismo: el del lenguaje, que no remedaba arqueológicamente el de los cronistas, y el epistemológico, ya que no respondía a la visión de un hombre del siglo XVI. A partir de ese verosímil conseguía no agotarse en el juego intertextual con otros relatos históricos, evitando, al mismo tiempo, que su mirada desde el presente la dejara sostenida únicamente en el acto autorreflexivo, en la aventura de la escritura.

3. Razones

En 1984 Alberto Díaz, que había trabajado en Siglo XXI de México, donde se había publicado *Nadie nada nunca*, conoció a Saer y le propuso firmar contrato con la editorial que entonces dirigía: Alianza Argentina. Saer, que seguía con su proyecto de escritura intacto, publicó, ya en Alianza, la extraordinaria pero exigente *Glosa* (1986). Ese mismo año, sin embargo, aceptó hacer un antología titulada *Juan José Saer por Juan José Saer*⁵⁹ en la que aparecía como prólogo su ensayo autobiográfico “Razones”, que era la respuesta a un cuestionario realizado a principios de 1984 por María Teresa Gramuglio. El libro se cerraba con un estudio de Gramuglio titulado “El lugar de Saer”, fechado en diciembre de 1984. La crítica comenzaba a solidificarse en torno al escritor. En “Razones” Saer reflexionaba sobre su obra, también sobre su pertenencia a una patria que era su infancia, su lengua. Con lucidez pensaba las dificultades de percibir el mundo, de verificarlo, de poder comunicarlo. De allí, de esas dudas, surgía la necesidad de desestabilizar al lector y al relato poniendo la mirada sobre su propia realización. Esa tarea inducía a que muchos de sus personajes fuesen escritores. El trabajo de Gramuglio, que oficiaba de epílogo, era, hasta ese momento, el más ambicioso sobre la obra de Saer. Gramuglio confirmaba el juicio de Saer en “Razones”: “Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada”, afirmando que la escritura de Saer desplazaba las aspiraciones totalizantes de representación y apostaba a la capacidad de restituir alguna forma de totalidad en las múltiples direcciones en que se fragmentaba lo real. Lo más interesante

⁵⁹ Edición de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Celtia, 1986.

—en función del objetivo de esta investigación, que es el de colocar la escritura de Saer en una “tercera orilla”— fue lo que Gramuglio postuló como lugar del primer libro de Saer, *En la zona* (1960). Entre las diversas variantes de realismo que provenían de la literatura de los 50 y el experimentalismo de *Rayuela* (1963) de Cortázar, los 60 hicieron posibles dos hechos de carácter dispar pero con un punto de contacto: por una parte se realizó la relectura de Borges, que comenzaba a ocupar el centro del sistema literario argentino; por otra, se abrió un espacio, diverso e incompatible con los otros que ya existían, en el que pudo germinar el proyecto narrativo saeriano. Pero —y esta afirmación era una novedad en el artículo de Gramuglio— no era el de Saer un proyecto que desde ese otro espacio posible, se acoplara al de Borges, así hubiera visibles influencias superficiales. En Saer existía un plus que le iba a permitir, de allí en adelante, delimitar su campo de lectura (lo que él leía y la forma en que quería ser leído), construir su obra y pavimentar cada vez con mayor seguridad su *terza via*. En el origen (el cuento “Algo se aproxima” reunía muchas de estas condiciones), como motivos musicales que se repetirían en las futuras partituras, comparecieron, en la “ciudad” o en la “zona”, la reunión de amigos, el diálogo ingenioso, la digresión, el relato dentro del relato, la parodia, la experiencia sensible de la materialidad de los objetos. Por supuesto que Gramuglio no olvidaba lo que ya Saer había revelado en sus “Razones”: la atención prestada al procedimiento de contar, la conciencia de las dificultades expresadas en las indecisiones y hasta en la suspensión del relato, como sucede en *El limonero real*. El lugar de Saer, concluía Gramuglio, fue producto de su fatal combinación de Borges y el *Nouveau Roman* y su rechazo decisivo de las corrientes telúrico-maravillosas que alimentaron la narrativa latinoamericana.

En 1985 se había hecho una breve recopilación de ensayos del autor y una entrevista, publicada en francés con el título de *Une littérature sans qualités*⁶⁰ (la traducción se haría en Rosario en 1988⁶¹). Al año siguiente Beatriz Sarlo incitó a Graciela Montaldo a realizar un trabajo crítico sobre *El limonero real*, que se publicó en una colección de divulgación universitaria, lo que supuso la posibilidad de su

⁶⁰ Cognac, Arcane 17, 1985.

⁶¹ *Una literatura sin atributos*, Rosario, Cuadernos de extensión universitaria, 1988. En una nota preliminar se aclaraba: “Los ensayos incluidos en este volumen han sido publicados originariamente en francés. Son versiones francesas, en unos casos de textos o borradores en español, re trabajados durante la traducción, en la cual a veces el propio Saer ha participado, y en otras ocasiones de intervenciones orales en español o en francés. En todos los casos el texto francés puede ser considerado el “original”. De estos textos franceses se ofrece esta traducción, realizada por Marilyn Contardi”.

integración a los programas de estudio⁶². Montaldo desarrolló lo que ya había planteado Mirta Stern acerca de la circularidad ritual, el tiempo cíclico de *El limonero real* representado en la fiesta de fin de año y el sacrificio del cordero, y la secuencia escribir/borrar/corregir que se hacía evidente en los movimientos de repetición, en la combinación incesante de las “zonas móviles”, concepto que Montaldo tomaba de Beatriz Sarlo. Uno de los énfasis de Montaldo fue el de observar en el relato de Saer la trivialización de la anécdota, la elección de aspectos insignificantes que resultaban condensación de lo real y encubrimiento de las ausencias de fondo (la muerte del hijo), que la narración colocaba en los intersticios de la descripción: en los sueños y los recuerdos que se asomaban al delirio verbal. Así conseguía Saer, según Montaldo, producir un efecto de extrañamiento como el que resultaba de la estética de la mirada y generar la desautomatización de la cadena narrativa ya que los objetos y sus movimientos podían aparecer en un orden sorprendente o reaparecer como si lo anterior se hubiera borrado o todo volviera a empezar. El procedimiento de la mirada obsesiva se complementaba con la descripción de cosas que no se veían y se suponían, ahora sí, por la adivinación de una secuencia que debería producirse automáticamente. De manera que en lo que se veía podía emerger la arbitrariedad y solo respetaba el orden previsible aquello que no estaba en el campo visual del narrador. Este proceder defraudaba la lectura realista en un relato que por su materia parecía prometerla y en lugar de presentar los sucesos con nitidez los presentaba, una vez más, como sombras sobre un vidrio esmerilado.

También en 1986 se realizó en Buenos Aires la presentación de *Glosa* con la presencia de Saer y Ricardo Piglia⁶³. El mismo año se produjo un primer diálogo entre Piglia y Saer en la Universidad Nacional del Litoral.⁶⁴ Uno de los temas interesantes que ingresó al diálogo, y sobre el que los dos narradores tenían mucho que decir, era el de los géneros literarios (su relación con el mercado fue uno de los sesgos). Saer se había pronunciado, y lo seguiría haciendo en ensayos y reportajes, sobre la muerte de la novela tradicional, su sustitución por un tipo de narración que ya no seguía la retórica clásica de la novela y la importancia de lo lírico, de lo verbal, de los ritmos en la prosa, llevados al punto de postular una y otra vez su intención, finalmente frustrada, de

⁶² Graciela Montaldo, *Juan José Saer: El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, Biblioteca Crítica Hachette, No.2, 1986.

⁶³ Ver “Cronología” cit. p.467.

⁶⁴ Ver “Cronología” cit. p. 468. La publicación de este *Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro* la hará el Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral en 1990.

escribir una novela en verso. Saer interrogaba a Piglia sobre el entrismo del ensayo y la tensión de las ideas en sus novelas. No faltaron al diálogo las controvertidas categorías de literatura nacional o latinoamericana o el realismo mágico, los temas de la tradición y la traducción y en casi todos compareció Borges, haciéndose cargo y reescribiendo líneas de tradición y también integrando a los modelos de la lengua, a través de traducciones, literaturas extranjeras.

En 1987, en Rennes, universidad donde Saer daba clases, Raquel Linenberg de Fressard defendió la primera tesis doctoral que lo incluía. El ámbito universitario se movía: Jorge Panesi en Buenos Aires y La Plata y Nicolás Rosa en la Universidad de Rosario lo incorporaron a sus cursos⁶⁵ y Saer iba cediendo a las solicitudes de su editor y ya amigo Alberto Díaz: terminó así su viejo proyecto *La ocasión*, lo presentó al premio Nadal y lo ganó. La novela sería entonces publicada en España por la editorial Destino junto a *El entenado* y *Glosa*. El terreno se ampliaba pero las resistencias no cedían del todo. Ese mismo año en Buenos Aires un César Aira todavía bisoño ponía algunas objeciones a la recientemente publicada *Glosa*. Como se trataba no solo de comentar *Glosa* sino también de hacer un balance de la obra de Saer, comenzaba diciendo que Argentina tenía dos escritores presentables que eran Puig y Saer (nótese la omisión de Piglia) y que Saer, a diferencia de muchos escritores latinoamericanos, escribía cada libro mejor que el anterior. De allí que *Cicatrices* fuera la más floja de sus novelas de madurez y *Glosa* la mejor, hasta que apareciese la siguiente. Por otra parte le reprochaba poner la técnica en primer plano ya que parecía seguir el modelo del taller literario. Señalaba en *El limonero real* un experimento con el tiempo “insólitamente borgeano” y de *Glosa* decía que hacía serio el humor y que, mientras escondía lo fundamental de la novela (rasgo positivo), el detalle político-tópico, de pésimo gusto, quedaba explicado casi al modo de Galeano.⁶⁶ Sobre *Glosa*, en un tono completamente distinto e incluso en defensa de su humor, se expidió también, un tiempo después, la ya

⁶⁵ Ver “Cronología”, p. 468. En ese encuadre Claudia Caisso escribió “En torno a *El entenado*: circunloquios” en *Revista de Letras*, No. 1, Rosario, agosto de 1987; Alberto Giordano “Entre el ser y la nada”, *Paradoxa* No. 2, Rosario, 1987 y después “El efecto de irreal” y “A medio borrar”, *Discusión*, año 1, No. 1, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1989. Asimismo la editorial Beatriz Viterbo, fundada en Rosario en 1991, atendió a Saer con la rápida publicación del libro de Giordano *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, que recogía los ensayos anteriores. Dos de las responsables de la editorial, Adriana Astutti y Sandra Contreras, se habían encargado de Saer en la Revista *Paradoxa*, que formaba parte de la movida universitaria rosarina.

⁶⁶ César Aira, “Zona peligrosa” en *El Porteño*, Buenos Aires, abril de 1987.

especialista Raquel Linenberg-Fressard⁶⁷. La ponencia señalaba por primera vez una antinomia que se volvería tónica en la crítica posterior: la planteada por los términos “fiebre” y “geometría” en la quintilla que servía de epígrafe y que, según Linenberg, ofrecía de entrada dos paradigmas básicos de la novela. “Fiebre” remitía a todo lo que actuaba como fuerza dispersiva, entre las que se contaban la depresión, la locura, el exilio y la muerte, mientras “geometría” representaba el paradigma de ordenamiento que era metaforizado, además, por el damero de las calles de la ciudad. También los dos personajes que protagonizaban la caminata de *Glosa*, podían quedar encerrados, cada uno, en una categoría: mientras el Matemático, una especie de ente solar, pertenecía al ámbito de la geometría, Ángel Leto, con su aura febril, chapoteaba en una zona viscosa y nocturna. Los hechos de la novela se organizaban en presente, en el recto recorrido de los dos conversadores (geometría); pero se dispersaban en infinidad de digresiones: el enigmático pasado y el cataclísmico futuro ramificaban hasta lo imposible (fiebre) el curso de una historia lineal.

Aprovechando que ahora Saer podía ir y venir de la Argentina, Alberto Díaz le propuso hacer un libro sobre la región.⁶⁸ En el trabajo por encargo Saer pondría a prueba su participación en la maquinaria de la demanda editorial: de allí iba a salir *El río sin orillas* que se publicaría en Alianza en 1991. Un año después, también en Alianza, iba a aparecer *Lo imborrable*: “Pasaron, como decía, veinte años...”. Se trataba de la novela de Carlos Tomatis, el personaje emblemático de la saga saeriana, que continuaba, sin concesiones, el proyecto de escritura. Los 90 iban a ser más movidos para la obra de Saer. Ya la crítica empezaba a disecarlo y aumentaban los nuevos especialistas en la obra saeriana que seguían el camino abierto por Prieto, Gramuglio, Sarlo, Stern, Montaldo: Rita Gnutzmann, Arcadio Díaz Quiñones, Julio Premat, Jorgelina Corbatta, Alberto Giordano, Jorge Monteleone, María Luisa Bastos.

Jorgelina Corbatta, que se ocupará en numerosas ocasiones de la obra de Saer, presentó en el X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas realizado en Barcelona entre el 21 y el 26 de agosto de 1989 un trabajo sobre el primer libro *En la zona*.⁶⁹ Aunque lo calificó de imperfecto y exploratorio Corbatta encontró en este libro

⁶⁷ “Fiebre y geometría en *Glosa* de Juan José Saer” en *Le roman hispano-américain des années 80. Actes du colloque du Rouen 28-28 avril 1990*, textes rassemblés par Claude Cymerman, *Cahiers du CRIAR*, No. 11 Rouen, 1991, pp.103-108.

⁶⁸ Raúl Beceyro en su artículo “Sobre Saer y el cine”, *Punto de Vista* No. 43, Buenos Aires, agosto de 1992, p. 28, afirma que el encargo provino de un “editor francés” sin proporcionar más datos.

⁶⁹ “En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer”, *Actas del X Congreso de la AIH, Volumen III* publicadas por Antonio Vilanueva, Barcelona, 1992, pp. 543-554.

el origen de muchos de los rasgos que tipificarían en el futuro la obra de Saer. Con palabras del autor se refirió a su “lógica de la formas” y a la preocupación del “cómo se cuenta” a partir de la situación incómoda de la conciencia que se pregunta sin cesar qué es la realidad. Marcó la influencia de Borges en los códigos, el conflicto de los linajes y las dificultades para percibir lo real y señaló los tonos pavesianos de algunos cuentos. Subrayó, sobre todo, el cuento “Algo se aproxima” porque en él podía ver en ciernes los personajes, los diálogos, las historias entrampadas y las corrientes intertextuales e intratextuales que anticipaban la obra por venir.

Rita Gnutzmann⁷⁰ en un artículo muy apretado intentó convencer al público español de las virtudes de Saer que acababa de ser editado en España luego de obtener el premio Nadal. María Luisa Bastos⁷¹ analizó dos novelas de Saer, *Glosa* y *El entonado*. Para el estudio de esta, Bastos respetó los juicios que Gramuglio había expresado en su artículo de 1984: los anacronismos verbales y epistemológicos corroían el verosímil realista y dejaban a la materia histórica a merced de lenguaje y cosmovisión del siglo XX. Siendo *El entonado* una novela de la memoria mostraba que el pasado solo era vigente cuando se partía de lo actual. Este juicio se aplicaba al argumento de la novela: el pasado del entonado encontraba su sentido cuando este lo escribía en su vejez. También ese anacronismo adquiriría sentido para la novela que los lectores leían: su explicación no estaba en las crónicas de Indias sino en el tiempo en que ella se escribía, que era la Argentina de la dictadura. Bastos insistió en que la novela histórica era el subterfugio creativo para eludir la censura en épocas de represión. Saer, que no lo necesitaba ya que vivía en París, no se privó de reescribir la historia e interpelar a los fantasmas de la historia con sus propios fantasmas: los de su origen, los del origen de la zona. La metáfora en él no habría sido efecto de la elisión o necesidad de desvío sino interrogación profunda al pasado, a la verdad. Cuando Bastos pasó a analizar *Glosa* ingresó otros argumentos: los de la cualidad huidiza del narrador, su artificialidad y su destitución del paradigma clásico de la omnisciencia. Novela del discurso referido, *Glosa* construía un diálogo y una trama silenciada, hablaba hacia afuera y hacia adentro, proponía un nivel de objetividad y otro de subjetividad para la lectura. Pero al mismo tiempo que socavaba la seguridad del narrador omnisciente lo precisaba, no para contar el pasado sino para contar el futuro. Si el pasado era vigente partiendo de lo actual en *El*

⁷⁰ “El arte de narrar en Juan José Saer”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, No. 11, Madrid, 1989, pp. 183-186.

⁷¹ “Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer” en *La Torre*, No. 13, Puerto Rico, enero-marzo de 1990, pp. 1-20; reproducido en *Glosa. El entonado op. cit.*

entenido, en *Glosa* lo actual daba vigencia al futuro, lo presagiaba, lo anticipaba en sus indicios.

Arcadio Díaz Quiñones volvió sobre *El entenido*.⁷² Retomó trabajos anteriores, expresamente el de Jorge Monteleone⁷³ del que recordó la cadena textual que formaban, en la novela, la obra teatral, la *Relación de abandonado* que escribía el padre Quesada y la propia memoria del entenido que daba origen al libro que se leía. Esa misión de la letra, de la escritura, generaba la incertidumbre sobre la verdad de una historia o demostraba que, en cada caso, se creaba una verosimilitud que dependía del género y la intención, del respeto de los dogmas culturales o de las convenciones textuales. En este punto Díaz Quiñones recordaba el parentesco con el Quijote y sus perspectivismos, ayudado por el dato de que el único personaje nombrado se llamara Quesada. Novela del sujeto descentrado, del problema de la representación, de la construcción de identidades, esta novela no se apartaba así de las preocupaciones de Saer. Quizá la diferencia, que Saer se empeñó en desmontar, fuera su parecido con la novela histórica, pero la “antropología especulativa” (expresión usada por Saer para definir la ficción en su ensayo “El concepto de ficción”) que la inspiraba estaba informada menos por la historia que por el nacimiento de la conciencia moderna del escritor, la búsqueda de un origen en la alteridad, el descubrimiento de una imagen primera que mucho tomaba de renacimiento ritual del huérfano en el río. El río, el espejo, el doble, que acudían como motivos al relato parecían hacer muy borgeana la impronta de la novela, así como el énfasis filosófico, que Díaz Quiñones tomaba de uno de los trabajos aquí comentado de María Teresa Gramuglio, “La filosofía del relato”. Viaje literario el del entenido, entablaba diálogos con Montaigne y su visión del caníbal pero sobre todo con Herodoto y la idea de un “más allá” de la civilización. La cita que Saer hacía de Herodoto, el fundador de la historia a partir de relatos, se refería a un lugar desconocido donde se dice que habitaban los andrógagos. Saer tomaba ejemplo de este mixto histórico para crear su propio “más allá”.

Los trabajos de Alberto Giordano sobre Saer fueron reunidos en un libro en 1992.⁷⁴ En el primero y más teórico, “El efecto de irreal”, Giordano discutía las soluciones que Mirta Stern o Graciela Montaldo habían dado para explicar la literatura

⁷² “*El entenido: Las palabras de la tribu*”, *Hipamérica*, Año XXI, No. 63, Maryland diciembre 1992, pp. 3-14.

⁷³ “Juan José Saer. *El entenido*” en *Sitio*, No 4-5, Buenos Aires, mayo de 1985, pp.42-44.

⁷⁴ *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

de Saer. Descartado el realismo, se inclinaban por definir la narrativa saeriana como autorrepresentativa, replegada sobre sí misma: expulsaba la realidad y tomaba como sujeto el acto de contar. Giordano decía que las dos soluciones, la del “efecto de real” (el concepto era de Barthes en su definición de la retórica realista⁷⁵) o la del efecto de literatura partían de convenciones retóricas y de certidumbres anteriores al texto mismo. ¿Cómo replantear el vínculo entre realidad y literatura excediendo los paradigmas del realismo o de la autorrepresentación? Giordano decía que lo que inquietaba de la realidad no era su complejidad (advertía que la realidad podía ser simple) y que no era eso lo que la hacía innarrable, sino su extrañeza, algo que las palabras no representaban, que estaba afuera de la experiencia humana. Ese “algo” era lo que quería capturar la literatura, de forma que se convirtiera en la experiencia de una extrañeza. A eso Giordano lo llamaba “efecto de irreal”. En el trabajo que tituló “Entre el ser y la nada” escribió sobre dos “Argumentos” y dos cuentos, rescatando el proyecto vacío, imposible, de la literatura, que desde su adolescencia presentaban Tomatis y Barco en el Argumento “En la costra reseca” y la conflictiva relación con el lugar que ocupa cada uno en el mundo, que se planteaba Pichón Garay en “A medio borrar”.

Sobre *El entenado* insistió, en 1993, Julio Premat, primera intervención en el tema que lo ocupará largos años hasta desembocar en su libro del 2002. De él daremos cuenta unas líneas más abajo. El mismo año apareció un nuevo artículo de Beatriz Sarlo a propósito de la publicación de *Lo imborrable*.⁷⁶ Sarlo intentaba a esta altura dejar definido el procedimiento de Saer, en particular alrededor de la confusión con el realismo. Para eso establecía la comparación del relato saeriano con las sagas balzacianas y el desarrollo de los personajes del modelo realista, su necesidad de desenlace, encontrando para el caso de Saer una metáfora feliz: la paradoja de Zenón. De esta forma, con la idea de la distancia que siempre separará a Aquiles de la tortuga, Sarlo advertía en la narrativa de Saer los intersticios que hacían posible la intromisión de nuevos datos que cambiaban la lectura total de la obra. Los ejemplos más notables eran la prolepsis de *Glosa* -el anticipo del suicidio de Leto, la desaparición del Gato y Elisa, el exilio del Matemático- que renovaban la lectura de textos anteriores: el argumento “Amigos”, la novela *Nadie nada nunca*, y hacían posibles textos futuros. *Lo imborrable* volvía a *Glosa* de dos maneras: aludiendo a los veinte años que pasaron y retomando la depresión de Tomatis que se había empezado a contar en ella. Este

⁷⁵ “L’effet de réel” (1968) en *Littérature et réalite*, Paris, Seuil, 1982.

⁷⁶ “La condición mortal”, *Punto de Vista* No. 46, Buenos Aires, agosto de 1993, pp. 28-31.

procedimiento, entre elipsis y repeticiones, entre especulaciones y obsesiones por lo concreto material, ponía en cuestión las condiciones de la narración y alejaba toda sospecha de retórica realista. También en 1993 Myrna Solotorevsky publicó un libro en el que estudiaba, a partir de un encuadre teórico riguroso, la obra de tres autores, entre ellos Saer.⁷⁷ Solotorevsky partía de los conceptos de “mundo” y “escritura” para estudiar en los tres casos los connotadores de mimesis que alimentaban el primer concepto y los connotadores de escrituralidad que nutrían el segundo. En los tres casos la autora veía que los connotadores de escrituralidad promovían diferentes efectos. Mientras en Reinaldo Arenas transmitían una suerte de desgarramiento visceral y en Juan Carlos Martini suscitaba el efecto de un juego placentero, en Juan José Saer impresionaban por su agudeza reflexiva. Estudiando un efecto de escrituralidad que llamaba “configuración-anulación” Solotorevsky veía que “La mayor” de Saer recelaba del recuerdo y de la cualidad ontológica del mundo en el que vivíamos; *Nadie nada nunca* insinuaba, desde su título, la imposibilidad de una trama y por lo tanto de una configuración de mundo; en *Glosa*, decía la crítica, se recordaba lo que no se vivió, se postulaban como inciertos o falsos recuerdos que se habían vivido y, podría agregarse aunque la autora no lo expresara así, algo era pasible de ser transformado en experiencia gracias al relato del hecho y no a su memoria. En otro registro que Solotorevsky llama “focalización de la intertextualidad” localizaba en Saer intertextos de Proust y de Robbe-Grillet, entre muchos posibles. La influencia del *Nouveau Roman* en Saer, decía Solotorevsky, era decisiva para que en su literatura predominase “escritura” sobre “mundo”.

4. La narración gana la partida

En 1994 Alberto Díaz se mudó para Seix-Barral y se llevó consigo a Saer que ese año publicó *La pesquisa*. Estupendo relato policial y político, dejaba a Saer la duda sobre la coherencia con su obra. Pero rápidamente la crítica y el propio Saer advirtieron de qué manera esta nueva novela formaba parte del conjunto y pasó a competirle a *El entenado* número de lectores y de artículos y ensayos que se le dedicaron. Ese mismo año Silvia Larrañaga presentó la primera tesis dedicada exclusivamente a Saer en París III y en 1995 Joaquín Manzi lo hizo en Poitiers. En 1996 Gabriel Riera se ocupó de *El*

⁷⁷ *La relación mundo-escritura. En textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martini*, Gaithersburg, Hipamérica, 1993.

*entendido*⁷⁸. Con un instrumental lacaniano Riera puso en el centro de su trabajo la idea de que *El entendido* cuestionaba los modos de autorización de la entrevista etnográfica clásica como forma de representación del otro (también de configuración-invencción del salvaje), destituyendo al mismo tiempo la heterología clásica y la memoria como reproducción de experiencias y no de palabras. Desmarcaba la novela del género “nueva novela histórica” al tiempo que la sacaba estrictamente de la secuencia antropológica de la cual, sin dudas, este “relato de viaje” obtenía sus insumos: las crónicas de Jean de Léry, el ensayo de Montaigne, los relatos de Herodoto. Según Riera, tomando palabras del propio Saer sobre la novela *Zama* de Antonio di Benedetto, el pasado no era más que un rodeo lógico e incluso ontológico para construir una “antropología especulativa” que tenía que ver con la formación del ser, del reconocimiento del sí mismo, la categorización de lo exterior (y esto, que Riera subrayaba para los salvajes, también era aplicable al entendido que se convertía, como decía Gramuglio en un Robinson al revés). Ese problema era el que el entendido iba revelando a lo largo de la escritura de su vida. Descubría que su presencia servía a los nativos para ser vistos desde afuera y que el rito caníbal oficiaba de sustituto de un rito olvidado de autofagia que les permitía, por esa forma de especulación, sentirse distintos de lo exterior. La repetición del ritual y el juego que describía eran, en términos lacanianos de Riera, la demanda de una ausencia, algo que permanecía inabarcable y que esperaba ser dicho por el sobreviviente. Paradójico era que el sobreviviente escribiese esa historia cuando ya los indios habían sido exterminados, lo que convertía la experiencia en una memoria de palabras: rememorar el evento sería, en el futuro, recordar las palabras con que había sido contado.

En 1997 apareció una nueva novela, *Las nubes*, otro “relato de viaje” ahora provocado por el modelo del viaje científico del siglo XIX, que volvía a plantear el conflicto entre “documento auténtico” y “texto de ficción”. Beatriz Sarlo y Hugo Vezzetti la comentaron en el mismo número de *Punto de Vista*⁷⁹. Sarlo vio en ella la múltiple condición de novela de aventuras, de viaje, de aprendizaje, filosófica y de caracteres. Relato enmarcado, ya que leemos lo que Pichón Garay está leyendo, trata de una aventura de principios del siglo XIX. Un manuscrito, ahora el de *Las nubes*, servía

⁷⁸ “La ficción de Saer: ¿una antropología especulativa? Una lectura de *El entendido*” *Modern Language Notes*, No 111, Maryland, 1996, pp. 368-390.

⁷⁹ Beatriz Sarlo, “Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer” pp. 35-38 y Hugo Vezzetti, “La nave de los locos de Juan José Saer” pp. 39-41, *Punto de Vista* No. 59, Buenos Aires, diciembre de 1997.

de punto controversial a tres personajes del elenco: Tomatis, Pichón Garay y el joven Soldi, y de excusa para discutir la veracidad o ficcionalidad de la historia contada y presentada como “memoria”. Su relación con la literatura de viaje era anacrónica pues mientras esta se escribe contemporáneamente al viaje, la novela de Saer resultaba la ficción de una vieja escritura. Sarlo se detuvo en dos aspectos: por un lado, señaló el juego entre la permanencia de un esquema saeriano de relaciones internas en su obra y la sorpresa de una novela en la que no faltaban la aventura, los caracteres, la peripecia; por otro, indicó un minucioso orden de referentes literarios. De esa manera ponía en cuestión, una vez más, el estatuto de lo falso y lo verdadero con respecto a la ficción. La carga metaficcional, muy liviana, no era obstáculo para que el relato fuese apasionante en los términos en que una novela de entretenimiento puede serlo. Este viaje de aprendizaje de un médico que traslada locos por el desierto argentino (y el término desierto tiene connotaciones fuertes en la literatura nacional desde Sarmiento a Martínez Estrada) tomaba carácter de viaje filosófico ya que el Dr. Real debía enfrentar diversos enigmas que le exigían un esfuerzo de reflexión del que la novela se servía. Sarlo descubrió, sin agotarlas, las múltiples fuentes de que pudo alimentarse la escritura de esta novela: algunas lejanas, como la comedia de Aristófanes de la que tomaba el título; otras más inmediatas: el ya citado Sarmiento, los viajeros ingleses del siglo XIX, la gauchesca y también, en el siglo XX, Güiraldes o Benito Lynch, como si fuese una *summa* de recuerdos de textos escritos en el Río de la Plata. Por su parte Vezzetti descartaba la categoría de novela histórica: “En el manicomio del doctor Weiss – escribía- y en el “hospicio ambulante” del doctor Real conviven diversas épocas de la locura, a partir de una recepción abierta que encuentra en ella la ocasión de un diálogo filosófico y una reflexión irónica sobre los límites e incertidumbres de la razón”.

En 1999 Miguel Dalmaroni dirigió una tesis de licenciatura escrita por Margarita Merbilhaá. El título era muy significativo de lo que la crítica había acaudalado hasta el momento: “El problema de la representación en la poética de Juan José Saer”. Merbilhaá dedicó su tesis a desarrollar ese punto, eligiendo una perspectiva de conjunto y disecando algunos momentos de la obra. Insistió en dos aspectos ya postulados: la imposibilidad del sujeto de conocer el mundo y su acción para remontar ese hándicap narrando el propio acto de percibir la realidad. Al mismo tiempo hizo una reconsideración de las etapas creativas de Saer, proponiendo como libros de pasaje *Unidad de lugar* para una segunda etapa y *El entonado* para una tercera, que abarcaba hasta *Las nubes*, ya que la tesis fue presentada en 1999. Merbilhaá observó que la

negatividad, esto es, la incapacidad del sujeto de representar el mundo, no anulaba la productividad y, por el contrario, era generadora de narración. El procedimiento saeriano, según Merbilhaá, parecía separar la palabra del objeto: mientras este obtenía independencia y parecía invertir la situación de la mirada, mirando a su alrededor (claro parentesco con Merleau-Ponty, con el *Nouveau Roman* y tal vez incidencia del concepto de la extrañeza del mundo que había introducido Giordano), la palabra conseguía una forma de realidad que permitía seguir narrando. Por cierto se exhibía la subjetividad del proceso narrativo: la autora tomaba como ejemplo la novela *Cicatrices* en la que el relato no solo adoptaba cuatro puntos de vista distintos a través de cuatro narradores que vivían desde distintos lugares la misma historia, sino que lo hacía teniendo como contrapiso las pulsiones primitivas del deseo, la obsesión, la represión, el azar y la muerte. El extenso trabajo de Merbilhaá se ocupó de muchos aspectos en la obra de Saer: analizó la forma de representación de la historia política, en particular la manera en que la política tomaba forma a través de una subjetividad o de una experiencia intersubjetiva y cómo solo se explicaba en el interior de la “realidad” de la trama novelesca. Merbilhaá estudió también el problema de Saer y los géneros literarios - mirando sobre todo el ensayo-, la inclusión de lo metafísico en sus narraciones y la poesía, con su repetición y condensación, atravesando toda su escritura. Las relaciones de Saer y Borges, la encrucijada de Saer, la revista *Punto de Vista*, la crisis de las vanguardias y la coincidencia en defender el valor literario a partir de la persistencia en un cuerpo poético resistente, la “antropología” de Saer con la fundación de una zona que es la lengua y que es la infancia: todos esos aspectos fueron desgranados en el trabajo de Merbilhaá, que los fue mostrando en textos que seleccionó con agudeza: el minimalismo o la metafísica en los “Argumentos” de *La mayor*, los límites entre ensayo y ficción en *El río sin orillas*, la política en *Responso*.

Los diálogos con Ricardo Piglia, que se reproducían en varios lados, le permitían a Saer exponer su poética, sentar las bases de su escritura, pensar la estética que guiaba su sentido creador.⁸⁰ La larga carrera intelectual de Saer conseguía también su recompensa: comenzarían a ser conocidos algunos de los muchos ensayos que había escrito. A los ya publicados en *Una literatura sin atributos* se le agregaron otros y entre 1997 y 1999 se publicaron dos libros de recopilación de reflexiones culturales y literarias: *El concepto de ficción* (1997) y *La narración-objeto* (1999).

⁸⁰ Por un relato futuro. Diálogo Ricardo Piglia-Juan José Saer, op. cit.; 2ª. ed. ampliada por Sergio Delgado, Diálogo, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995. Ver “Cronología” op. cit. p. 470.

También 1999 fue el año de lanzamiento de una nueva *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik (Buenos Aires, Emecé). Sin ser de los seguidores incondicionales de Saer, Jitrik se había ocupado de la novela *El limonero real* en 1978 en un agudo artículo⁸¹. Jitrik partía de la tensión y la distinción, en ese momento, entre dos tipos de relatos en la narrativa hispanoamericana: aquellos que privilegiaban la historia (en el sentido narratológico) y los que se reclinaban sobre la escritura pura. La inasibilidad del suceso o de “algo” memorable en la narración de Saer y la atención al obsesivo drama de narrar le hacía decir a Jitrik que el escritor estaba próximo a lo que se podía llamar “la tentativa Onetti”. Sobre *El limonero real* Jitrik aplicaba una teoría compleja -de cuño propio a partir de lecturas lacanianas y derridianas- que le permitía especular que, con el recurso de la repetición, Saer abría la escritura, de la clausura de una significación apoyada en el significado a la infinitud del significante. Desplazada la confianza en la representación y el reflejo de una palabra congelada al servicio de una historia, privilegiado el significante con su infinitud, era la “forma” de la escritura la que encerraba el sentido. En la secuencia obsesión-suspensión-repetición, en la descripción objetivista, en la negación de uno de los personajes que impedía el progreso de la acción, en la vuelta a comenzar del relato varias veces en su desarrollo, Jitrik observaba en *El limonero real* que las dificultades para poder constituir una historia no impedían narrar esa imposibilidad en cadenas de negaciones e interrupciones. Luego de este artículo Jitrik se ocupó pocas veces más de Saer, pero en esta nueva *Historia de la literatura argentina* reclutó y dio paso a una nueva crítica para quien la obra de Saer ya ocupaba un lugar destacado.

El primer volumen que apareció de la citada *Historia...* en 1999 -que no era el 1 sino el 10-, titulado *La irrupción de la crítica* y dirigido por Susana Cella, incluía un artículo de Martín Prieto, “Escrituras en la “zona”” que introducía el problema del escritor vanguardista en la provincia y, con brevedad, lo ejemplificaba en Daniel Moyano, Antonio di Benedetto, Juan José Hernández y Juan José Saer. Prieto quería destacar en estos cuatro, casos de escritores que, fuera de Buenos Aires y a veces sin abandonar el referente provinciano pero potenciándolo por la vía de la intensificación poética, daban una sacudida a la “siesta provinciana” y formulaban un gesto de ruptura desafiando los códigos de la canonización en curso.

⁸¹ “Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica” *Revista Iberoamericana* No. 102-103, Pittsburgh, enero-junio de 1978, pp. 99-109.

Al año siguiente Elsa Drucaroff dirigió el volumen 11 de la misma *Historia...*, *La narración gana la partida*. En este tomo ya Saer ocupaba más espacio: su obra era estudiada en cuatro ensayos que se planteaban problemas de orden literario, pero también se le dedicaba un capítulo exclusivo, en la sección “Figuras”, donde comparecía junto a Puig, Piglia y Gombrowicz. Ese era ya su lugar para la crítica de principios del siglo XXI. María Cristina Pons en su artículo “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica” incluía entre los nuevos exponentes del género a *El entenado*, aquí sin el destaque con que lo había hecho en su libro *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*⁸². “Encrucijadas de la objetividad” se titulaba el ensayo en el que Hebert Benítez Pezzolano estudiaba los rastros del objetivismo francés en la narrativa argentina. Allí aparecía Saer, precedido por Alberto Vanasco y Antonio di Benedetto. Benítez situaba a Saer cerca de una estética de la mirada sin dogmatismos, viendo la realidad como “sombra sobre un vidrio esmerilado” y desmarcado de las poéticas narrativas en boga en la literatura latinoamericana. Martín Kohan ingresaba a Saer también de la mano de *El entenado* en sus reflexiones sobre “Historia y literatura: la verdad de la narración”. La materia histórica volvía a plantear a Kohan los problemas de representación de lo real y, trabajando entre Lukács, Brecht y Hayden White, reflexionaba sobre las mediaciones entre la realidad y la escritura, sobre “cómo escribir la verdad” (Brecht), particularmente en condiciones de represión cultural. Sostenido en las propuestas de White, Kohan observaba que tanto como la historia en la ficción, debía estudiarse la ficción en la historia. El caso de *El entenado* le acercaba el ejemplo de una novela con un debilísimo sostén histórico y un inexistente anacronismo de escritura que buscara reproducir la lengua del siglo XVI en que sucedían los hechos contados. Kohan la alejaba así del modelo de la nueva novela histórica y la veía mejor en la tradición de la propia obra saeriana con una doble inscripción: en el estilo de la escritura y en la postulación de una verdad que no se planteaba como experiencia vivida –siempre errante y brumosa- sino como elaboración escrita de ella.

Quiero destacar el trabajo que escribieron Enrique Foffani y Adriana Mancini (con un apéndice de Néstor Restivo), “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, porque fue uno de los más antiguos inspiradores de esta investigación:

⁸² México, Siglo XXI, 1996.

Con la expresión “más allá de” queremos dar cuenta de los dos aspectos básicos que estructuran este ensayo. Uno atañe a la historia de la literatura entendido como proceso en la que el término *regionalismo* es anacrónico frente a la modernidad o es retrógrado de espaldas a ella. (...) El otro aspecto remite a una perspectiva espacial, complementaria de la anterior. Ante los cambios y recambios producidos en el interior del sistema literario, el “más allá del regionalismo” permite otorgarle de nuevo un territorio, menos como lugar concreto al que referirse (el litoral argentino, en Juan José Saer, el noroeste en Héctor Tizón) que como lugar de una construcción.

La noción tenía como antecedentes las ideas de superregionalismo, transculturación y, sobre todo, “regionalismo no regionalista” acuñada por Beatriz Sarlo para explicar la creación del poeta Juan L. Ortiz. El concepto “transregionalismo” sería usado por Gonzalo Aguilar en un artículo, “Ángel Rama y Antonio Candido: salidas del modernismo”. Aguilar lo proponía como puente entre las posturas de Candido y Rama. Por un lado, Candido intentaba superar las oposiciones cosmopolita/regional o presente/pasado con una “tercera orilla” que se instalara, como un oxímoron, en la marca de separación (universalidad de la región y presentización del pasado). Rama haría un desarrollo posterior del problema edificando, a partir del concepto del antropólogo cubano Fernando Ortiz, su teoría de la transculturación narrativa.⁸³

La transformación de la ficción regionalista y la necesidad de producir una nueva noción de regionalismo, planteadas por Foffani y Mancini, me inspiraron hace algunos años reflexiones en torno a las narrativas de Graciliano Ramos y de Juan José Morosoli⁸⁴; remitían, a su vez, a los problemas de la modernización de la escritura, que había generado malosentendidos sobre criollismos y superregionalismos en la obra de Juan Rulfo. El primer ensayo escrito por Mario Benedetti sobre la novela *Pedro Páramo* se titulaba “Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo” (*Marcha*, 2 de noviembre de 1955). Años después, recogido en las muchas ediciones de los libros de ensayos *Letras del continente mestizo* y *El ejercicio del criterio*, adoptó el título “Juan Rulfo y el purgatorio a ras de suelo”, menos situado históricamente. Para Benedetti, en 1955, Rulfo todavía podía ser calificado de criollista, modelo que, según Benedetti,

⁸³ Antonio Candido, “Literatura y subdesarrollo” en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972; este artículo había tenido una primer publicación en 1970 en *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v. 12 No. 4, UNESCO. A. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982. B. Sarlo, “La duda y el pentimento. Sobre *Obra completa* de Juan L. Ortiz” en *Punto de Vista*, No 56, Buenos Aires, diciembre de 1996. G. Aguilar en *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Raúl Antelo ed., Serie Críticas, USA, Universidad de Pittsburgh, 2001, pp. 71-94.

⁸⁴ *Vivientes. Latitud de Juan José Morosoli*, Montevideo, ediciones del caballo perdido, 2007, pp. 81-85.

Rulfo torsionaba hasta lo inaceptable. Benedetti entendía que las piruetas gramaticales de la novela de Rulfo se justificaban para la literatura urbana pero no eran pertinentes para el universo rural. Candido había avanzado sobre la idea de que las estructuras verbales debían ser correctos procedimientos mediadores de las estructuras sociales y distinguió una fase de creación a la que llamó “superregionalista”: “Ella corresponde a la conciencia lacerada del subdesarrollo y opera una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo”. Candido ejemplificó este proceso en Guimaraes Rosa y en Juan Rulfo. Veía que ellos abandonaban lo pintoresco y documental sin prescindir de lo regional: la región, sus características premodernas, se imponían como condiciones del propio subdesarrollo del que participaban sus obras y revitalizaban su sustancia a través de nuevas formas de narración. Antes de caer en el descrédito, los términos “criollismo”, “costumbrismo” y “regionalismo” habían sido usados como virtudes. García Márquez comentaba los cuentos de su maestro, José Félix Fuenmayor, diciendo: “...es el único cuentista que está haciendo legítimo costumbrismo en Colombia. Lo accesorio, lo deslumbrante, lo ornamental no cuentan para el criollismo de este autor”.⁸⁵ Morosoli había dicho: “Hay gentes que creen que el regionalismo –lo regional- es limitación, partiendo de la base falsa que la revelación de lo local se detiene en el límite de lo local. (...) El regionalismo es un límite mínimo pero cuando se expresa en arte no es ya un límite y puede –y trasciende- hasta ser universal pues es ya parte de una forma integral”.⁸⁶ No es casualidad que los dos tomaran como ejemplos positivos narradores norteamericanos.⁸⁷

El trabajo de Foffani y Mancini estuvo dedicado a dos escritores: Saer y Héctor Tizón. El breve apéndice de Néstor Restivo presentaba la figura de Haroldo Conti en el contexto del tema propuesto. Dominaba en la reflexión el concepto de “regionalismo”⁸⁸

⁸⁵ “José Félix Fuenmayor, cuentista” en *El Heraldo* de Barranquilla, 27 de mayo de 1950, recogido en *Textos costeños I*, Buenos Aire, Debolsillo, 2008, pp. 293-295.

⁸⁶ “La novela de masas”, conferencia dictada en setiembre de 1945 en el Liceo de Minas, recogida en *La soledad y la creación literaria*, Montevideo, EBO, 1971, p. 82.

⁸⁷ Ver “Criollismo mágico” en mi *Juan José Morosoli. Interiores*, Montevideo, ediciones del caballo perdido, 2009, pp. 162-163.

⁸⁸ De seguir a José Miguel Oviedo en su *Historia de la literatura hispanoamericana* acordaríamos en que el regionalismo se movió dentro de los amplios márgenes del realismo, un realismo innovado (por un soplo mítico o trágico ajeno al realismo decimonónico) en tanto trataba de responder a las demandas que cada región imponía en la conciencia de sus escritores. “Fijaron una imagen de los pueblos de América y sus gentes que fue el patrón dominante de lo que debían buscar los narradores en este continente: el hombre como reflejo de su medio, de un espacio geográfico inconfundible al agregársele los rasgos costumbristas, dialectales y folklóricos que el regionalismo maduro desarrollará al máximo”. (*Historia... t. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 202). “Su conflicto básico es el del hombre en pugna con un medio físico indómito y fascinante, un mundo salvaje que trata de someter por un esfuerzo de su voluntad y librado a su propio coraje o sentido de sacrificio” (*Idem* p.

pues sería en relación con él que se propondrían los “más allá” de los escritores estudiados. Con una fórmula ingeniosa los críticos observaban, en la literatura de Saer, no la escritura de una geografía sino la geografía de una escritura. Si bien tanto Saer como Tizón, y también Conti, parecían crear sobre referentes reales que habían sido los de sus experiencias, ninguno respondía a los rasgos del regionalismo: color local, pintoresquismo, valoraciones costumbristas o telúricas o representación naturalista del habla. La zona, como se llamaba en Saer la geografía imaginaria, impregnaba la literatura dejando huellas en la escritura. El artículo recordaba la fórmula que Sarlo había acuñado para el poeta entrerriano Juan L. Ortiz “regionalismo no regionalista”. La zona saeriana era debatida por la “sociedad ficcional”, frase con la que Sarlo nombraba al elenco estable de personajes en la saga narrativa. En el “Argumento” titulado “Discusión sobre el término zona” Pichón Garay, a punto de abandonar la ciudad y la zona, discutía con Lalo Lescano su existencia y sus límites. Pichón Garay sostenía que iba a extrañar la zona que iba a dejar “y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona”. Lescano decía entonces que no había regiones, o que era más bien difícil precisar el límite de una región. El que se iba, demostrando que los límites eran franqueables, pasajes y, por eso, tal vez inexistentes, aseguraba que seguirían conteniendo la zona que abandonaba; el que se quedaba dentro de esos límites dudaba de su certeza y pensaba que era difícil definir dónde terminaba ese lugar de pertenencia. Ya “En el extranjero” Pichón le escribía a Tomatis: “Se viaja siempre al extranjero. Los niños no viajan sino que ensanchan su país natal”. Y también: “Dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar la huella se entrecruza, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal”. La zona es entonces construcción imaginaria y hasta íntima, es un mundo de signos que resuelve la dialéctica lejanía/cercanía, local/extranjero creando una “unidad de lugar”, un reservorio de experiencias y recuerdos. Como Saer escribió sobre Juan L. Ortiz, el paisaje no es la consecuencia de un determinismo geográfico o regional sino la proyección de la percepción del mundo.

Finalmente, en este mismo volumen, Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilhaá volvieron a reunirse, ahora en pie de igualdad, para dedicar un ensayo en exclusividad a

226). Fue, señala Oviedo, “novela de la tierra” en marcada oposición a la narrativa urbana, y si creó estereotipos de América y del hombre que la habitaba, cumplió un papel importante en el recuento de realidades, censo de espacios físicos, inventario de prácticas sociales que fueron a dar a la ficción. Sin ese registro no hubiera sido posible escribir la nueva narrativa que sucedió al regionalismo.

la obra de Saer. Mirando en paneo la crítica sobre Saer, y sin renegar del alto grado de arbitrariedad que esta afirmación puede portar, el trabajo titulado ““Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción” era pasible de ser visto como la síntesis de la mayor parte de los tópicos que hasta el momento habían sido estudiados en la obra del escritor y, al mismo tiempo, como la bisagra que, en ese año de números redondos, articuló la crítica desarrollada hasta entonces con un campo que se haría de más en más sólido y constante. Sin grandes innovaciones Dalmaroni y Merbilhaá recogieron la cuestión de la relación sujeto-mundo y volvieron a advertir, en toda la obra de Saer, el afán perceptivo y, sobre todo, las posibilidades que la percepción tenía de aprehender lo real. Si la obra parecía investigar en lo real, los críticos insistían que lo hacía en su capacidad de decirlo, esto es, en el propio lenguaje que indagaba la percepción. Allí podían medir la penetración en la realidad de una conciencia que operaba a través de la palabra: la recreación verbal se imponía, en el sistema narrativo saeriano, sobre el decurso de la historia como representación de lo exterior. El uso constante, en ciertas etapas de la narrativa saeriana, del relato en presente, inclinaba el fiel hacia la manera de decir antes que a la sucesión de los hechos; del mismo modo la repetición, la recursividad y el empantanamiento de una memoria afectiva que no producía nada, anulaba la historia, al tiempo que generaba un programa de escritura. Grumos, borramientos, imborrabilidades eran las imágenes que provocaban las investigaciones narrativas de Saer. El ensayo propuso una periodización más flexible que las probadas hasta entonces para dividir la obra de Saer, señalando mejor las zonas de pasaje que las cohesiones dentro de cada etapa. Subrayaba el libro *Unidad de lugar* como una primera maduración del programa narrativo y sobre todo veía en los textos de *La mayor* el momento de decisiones de más largo alcance en el proyecto saeriano. El trabajo reconoció que, en las obras más cercanas al tiempo de su publicación, Saer había ido otorgando terreno a la narratividad de una historia cargada, a lo largo de su propia peripecia, de sentidos, en los que no faltaban los de las intrusiones políticas.

5. El lugar de Saer

En el 2000 un golpe de timón en la obra parecía anunciado por el libro de cuentos *Lugar*. Un preciso análisis realizado por Juan Carlos Mondragón⁸⁹ mostró la

⁸⁹ “A propósito de *Lugar*” en *Le lieu de / El lugar de / Juan José Saer, Actes 10. Actes du colloque international La Grande Motte 28-29 mai 2001*. Études réunies et présentés par Milagros Ezquerro, Montpellier, Éditions du Centre d’études et de recherches sociocritiques, 2002, pp. 159-174.

potencialidad de esta reunión de fragmentos -como prefirió el crítico llamar a los textos que contenía el libro- a partir de la exploración a fondo de la ficción como “antropología especulativa”⁹⁰. Saer se abría a tiempos y geografías distintos, respetando y expandiendo sus viejas ideas de “lugar” y de “extranjero”, aquellas que su “sociedad ficcional” había discutido en los “Argumentos” de *La mayor*. Mondragón sostuvo en su análisis que “en el modelo Saer “lugar” es más que la denominación del espacio; al interior de su sistema estético y de la teoría narrativa que rige su escritura, es lo que más se acerca, simbólicamente, al misterio de la creación literaria”. Para sostener esta idea citaba un ensayo en el que Saer escribía:

Por otra parte el escritor escribe siempre *desde* un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su saber peculiar, lo escrito.⁹¹

La publicación de los *Cuentos completos* al año siguiente podía entenderse como una apuesta a un género difícil, según el criterio editorial, y el reconocimiento a un autor muy prestigioso pero duro de imponer. El volumen recogió todos los libros de cuentos de Saer, en sentido inverso, desde *Lugar* hasta *En la zona*. Incluía unos pocos inéditos y demostraba a los saerianos la importancia que el relato breve tenía, como banco de pruebas, como escritura de experimentación, como puesta en marcha de “argumentos”.

Mientras tanto la crítica se había precipitado sobre la obra de Saer. La profusión de trabajos, la densidad de los mismos en la última década me impedirá recorrerlos con el cuidado que merecieron los ensayos fundadores. En 2001 María Bermúdez Martínez publicó su tesis doctoral *La incertidumbre de lo real: bases en la narrativa de Juan José Saer*, presentada y editada en la Universidad de Oviedo. La tesis de Bermúdez se prendió de una idea lanzada unos años antes por María Teresa Gramuglio: la de “figura de escritor”⁹². El concepto de Gramuglio, que siguió Bermúdez, se erguía sostenido en

⁹⁰ “El concepto de ficción” en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 16.

⁹¹ “Literatura y crisis argentina” en *El concepto de ficción*, op.cit. pp.104-105.

⁹² “La construcción de la imagen” en *La escritura argentina. Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal, María Teresa Gramuglio*, Santa Fe, Univ. Nacional del Litoral-Ediciones de la Cortada, 1992, pp. 35-64. El concepto de Gramuglio debía ponerse, y así lo hizo Bermúdez, a prudente distancia de algunas acuñaciones similares que antes habían aparecido en la crítica argentina y saeriana en particular.

parámetros sociológicos. Gramuglio definió en su trabajo la “autoimagen de escritor” como la forma en que se veía el escritor en relación a sus pares, a la tradición literaria, al público lector y al mercado, y qué lugar pretendía en la sociedad: su relación con los sectores dominantes y dominados, con las instituciones y el poder, con los mecanismos de reconocimiento social.⁹³ Para el caso Saer, Bermúdez vio que el concepto de Gramuglio era compatible con dos rasgos que habitaban la obra saeriana: la reflexión metanarrativa dentro de la propia ficción y la artística en los ensayos que Saer iba dando a conocer. Huelga decir que, como el título lo anunciaba, fue el problema de la representación, las relaciones entre la ficción y la realidad, el central de la tesis. La práctica de retóricas alejadas de los realismos tradicionales pusieron a Saer en contacto con distintos modelos de la literatura argentina: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar serían los elegidos para estudiar el lugar de implantación de Saer en la tradición. La tesis incluía, también, reflexiones sobre la “zona” saeriana y otros universos de referencia, como la realidad histórica y política.

El mismo año 2001, en La Grande Motte, se realizó el Colloque International sur “L’oeuvre de Juan José Saer” los días 28 y 29 de mayo, con la presencia del escritor y de Alain Robbe-Grillet. Las Actas⁹⁴ mostraron el amplio espectro de interés crítico que despertaba Saer, confirmaron la presencia de críticos ya consagrados a su obra y permitieron observar la irrupción de una nueva promoción. El evento tuvo algo de consagradorio, como había sido el realizado en Poitiers, en 1974, sobre el uruguayo Felisberto Hernández. A diferencia de Hernández, que había muerto diez años antes muy lejos aún de la unanimidad, Saer pudo ver el consenso que se cerraba sobre su obra: “Le présent ouvrage –escribía Milagros Ezquerro en la presentación de las actas del Coloquio- se veut un amical hommage à cette oeuvre puissante, intelligente,

Recordemos que ya Jitrik había fundado su categoría “persona de autor” pero entendida como espacio productivo en el que se tejía una red textual.

⁹³ Años después Julio Premat en *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, acudiría a la frase “figura de autor” para referirse a un personaje de autor, a una ficción de autor en los textos. Esta configuración cruzó el carácter puramente sociológico con otro más complejo que partía de la “muerte del autor” de Barthes y la “función autor” de Foucault, para virar hacia un “retorno del autor” o del sujeto. A partir del giro subjetivo de los 70 postuló todo relato como una forma de autoficción y, desde la idea -también barthesiana- del “deseo de autor”, logró conjugar las dimensiones social e histórica con una psicoanalítica: “ser autor es desplegar una identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado”.

⁹⁴ *Actes du colloque international La Grande Motte 28-29 mai 2001. Études réunies et présentées par Milagros Ezquerro*, bajo el título *Le lieu de / El lugar de / Juan José Saer, Actes 10*, Montpellier, Éditions du Centre d’études et de recherches sociocritiques, 2002.

originale, qu'il contribuera –c'est notre voeu- à mieux faire connaître et reconnaître comme l'une des plus passionantes de la littérature argentine contemporaine”.

Los más veteranos críticos de Saer podían probar caminos transversales en su obra o aplicaciones láser a sujetos pequeños. Ejemplos notorios de estos dos extremos fueron los de Arcadio Díaz-Quñones y Raquel Linenberg-Fressard quienes, partiendo de la obstinada intención de Saer por romper los límites entre los géneros, el primero realizó un recorrido que mojonaba una poética saeriana en la que pesaban la preocupación por la poesía pero sobre todo los elementos líricos en su prosa (la presencia de Dante, Juan L. Ortiz o el cante flamenco) y la segunda se aplicó a los brillos de cuatro sonetos éditos y siete inéditos. Dardo Scavino, replegándose sobre la estética de la mirada, fijó en “Nochero” -una brevísima escena del libro *Lugar*- el estatuto del acontecimiento “entre lo visible”. Usó como título de su ponencia “El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”, expresión que Saer había utilizado en *El entenado* para referirse a las fantasías elucubradas por los europeos a propósito de aquellas tierras casi inexploradas que Colón acababa de descubrir. Saer decía allí que “lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”. Y Scavino agregaba: “Me parece que esta frase resume bastante bien su poética: el propio texto literario sería ese lugar perfecto para hacer ondular el deseo y la alucinación del lector”.

La atención general pareció desplazarse hacia las obras más recientes. *Las nubes* mereció varios trabajos, también *La pesquisa* (Sonia Mattalía y Milagros Ezquerro), que ponía en contacto lo policial con lo político proponiendo un género como síntoma, según la expresión de Piglia. Los cuentos de *Lugar* y los ensayos que Saer había reunido tardíamente en dos libros resultaron igualmente comentados en el coloquio. *Las nubes* y *La ocasión* abrieron una zona de reflexiones vinculada a espacios como el desierto o la llanura y a tradiciones literarias como las del viaje y la ciencia en el siglo XIX. Con el antecedente de *El entenado* como texto de los orígenes, Joaquín Manzi y Axel Gasquet prestaron atención a la llanura atravesada por esa nave de los locos: para el primero los “huéspedes a la intemperie” habitaron ese espacio como un hogar y convirtieron el viaje en una condición existencial; Gasquet estrechó el lazo de *Las nubes* con *La ocasión* y, sobre la trilogía de espacio-viaje-delirio, propuso los relatos como máquinas alegóricas del conocimiento, instaladas en un pampeano⁹⁵ parque industrial en

⁹⁵ La pampa saeriana resultaba un híbrido entre la optimista de Sarmiento y la pesimista y tremebunda de Martínez Estrada.

el que no faltaban los fantasmas de Quiroga y su telurismo psicótico, el Lugones de *Las fuerzas extrañas*, los delirios inventivos de Arlt. Un forzado puente podía trasladarnos al trabajo de Julio Premat, “La narración de la somnolencia (los dos relatos de Juan José Saer)”, que registraba, en varios textos, dos tensiones configuradoras: la percepción estricta, formalizante, de las ficciones y el ensueño y las pulsiones que se ocultaban debajo de ellas. Así la dupla “fiebre” y geometría”, ya analizada por Raquel Linenberg-Fressard, no solo explicaba la novela *Glosa* de la que se desprendía, sino que ayudaba a la lectura de los niveles narrativos de *El entenado* o de las historias encastradas en *La pesquisa*. Magdalena Perkowska-Álvarez, al tiempo que observó que *Las nubes* se inscribía en el universo saeriano como un relato “hallado” en la zona por uno de los personajes del elenco estable, expresó su asombro de que, en sentido contrario a los antecedentes, la certeza apareciera como dominadora de la narración. Para su tranquilidad, y con ayuda de la llanura como espacio de extravío, en la parte final de la novela encontró la confirmación de que la simulación de la cordura no hacía otra cosa que enmascarar la locura: la obra se salvaba así de caer en el dominio de la certidumbre. Rita Gnutzmann, también sobre *Las nubes*, revelaba justamente que no se trataba de una novela histórica y por lo tanto no se ataba a ninguna fidelidad documental sobre la psiquiatría en Argentina (Ramos Mejía, Ingenieros), colaborando con esto a reinstalar en la saga saeriana un relato que parecía desobedecer sus reglas básicas.⁹⁶ “En fin, *Las nubes* es una nueva pieza instalada en este móvil saeriano (...) distinta de otras piezas, pero relacionada con más de una”, terminaba, tranquila y tranquilizadora, Gnutzmann su trabajo. También en relación a los aspectos más primitivistas de la antropología especulativa de Saer, José García Romeu aproximó la dupla Cultura/Caos a la tradicional Civilización/Barbarie, desmontando la clásica prevalencia del primer término sobre el segundo o, mejor, delineando tendencias que invirtiesen la elección. Así, bajo la influencia del psicoanálisis o del “pensamiento salvaje” encontró el valor de lo original en lo primigenio y una nostalgia de los orígenes que Saer recogía en *El entenado*, *El limonero real* o *La ocasión*. En los relatos de Saer, pensaba Romeu, la barbarie cobraba una dimensión metafísica ausente en la dicotomía sarmientina. El

⁹⁶ Desde las dudas que sentó *El entenado* y que el propio Saer presentó para *La pesquisa*, una de las obsesiones de la crítica ha sido auscultar la coherencia del proyecto saeriano. Al mismo tiempo que se demarcaron etapas de su narrativa, no se resignó la pérdida de características que actuaban como marcas de fábrica del producto Saer. Sin embargo giros como el que Saer iniciaba en *Lugar* y la voluntad final de volver a contar, desde el principio, la zona en *La grande* tendrían que poner en revisión algunos conceptos, más ajustados a novelas anteriores que a los libros últimos.

bárbaro saeriano lo era porque llevaba hasta sus últimas consecuencias la voluntad de recuperar el origen.

El trabajo de Teresa Orecchia-Havas “Siete notas y un final sobre la modernidad de Saer” fue tal vez el más ambicioso del volumen por la amplitud de temas que abordó. Revisó los problemas que la obra de Saer dejaba al descubierto: estatuto de lo real representado, el lenguaje como materia, y develaba el esfuerzo especulativo que la obra de Saer exponía. El trabajo sobre la idea y al mismo tiempo sobre la palabra que la expresaba era, en el concepto de la ensayista, lo que colocaba el proyecto saeriano en la modernidad. Orecchia-Havas revisaba las relaciones de Saer con el *Nouveau Roman*, temas como los de la repetición, el deseo y los orígenes, que no estaban desprendidos unos de otros y, sobre todo, la densa red textual que la escritura de Saer importaba: citas y reescrituras, inspiradores lejanos o inmediatos, proveían a la literatura de Saer de una inusual potencialidad intertextual. Esto quedaba demostrado en el trabajo “L’effet Saer de la Madeleine” escrito con sutileza por Michèle Ramond. A partir del pequeño prodigio que suponía la traducción al francés del comienzo del relato “La mayor” Ramond iba entretejiendo el sentido del fragmento con su inspirador, la escena de la magdalena en el té de Proust, pautando las relaciones entre el recuerdo y la ficción y dibujando los actos de desdoblamiento en la morosa escrituración de ambas creaciones. “Ritualización y epifanía en *Nadie nada nunca*” de Geneviève Fabry fue un trabajo especialmente iluminador de los ritos profanos y las tramas de dependencias simbólicas que se desgranaban en la obra saeriana.

Dos críticos, muy próximos personalmente a Saer, y que se integraban al equipo de saerianos en este coloquio, fueron Juan Carlos Mondragón y Sergio Delgado. Ya se dijo algo del trabajo de Mondragón cuando comentamos la aparición de *Lugar*: aceptó el desafío más difícil por ser el libro más reciente de Saer y por tratarse de un conjunto de cuentos desconcertantes para lo que a él le gusta llamar la marca Saer. La desestabilización que *Lugar* creó para el lector saeriano, la intranquilidad de tener que preguntarse si realmente se estaba leyendo a Saer, la transitó Mondragón en una exposición ordenadora. En primer lugar advirtió que, aunque no se esperara que Saer pudiera mudar su zona y refundarla en lugares dispares, el viejo concepto de “lugar” seguía presente y se multiplicaba en su potencia: “El último libro de Saer –decía– es un libro de variaciones narrativas que movilizan el concepto de “lugar””. Sin embargo el escritor no se alejaba de un “dónde” y confirmaba que siempre se funda la escritura en un lugar. Al mismo tiempo la interrogación del “qué” no defraudaba porque la especie

seguía siendo la interrogación de la experiencia social a partir de una subjetividad creadora. En cuanto al “cómo” Mondragón no tuvo más que hacerse eco de Saer y mirar los textos fuera de las categorías canónicas para verlos como “fragmentos”: con esta cualidad los proponía como figuras de resistencia y como una indagación polifónica. El “Saer ensayista” de Sergio Delgado miraba la riqueza de avances que una actividad aparentemente subalterna para Saer, ejecutaba. Delgado los vio como zonas de tránsito entre las reflexiones que se desgranaban en las novelas y el estilo lírico de sus obras: “El narrador, en el momento de salirse de su medio natural (la narración) y enfrentado con la necesidad de exponer su teoría de la literatura (...) intentará regresar de inmediato, como un pez fuera del agua, al medio narrativo que le es propio. El ensayo, en definitiva, es una narración” afirmó, bajo el aura de Borges, Delgado.

El congreso de La Grande Motte pareció todavía preocupado en exceso por consolidar los términos de crítica más recurridos. Estos habían obedecido a las pistas y carteles indicadores que Saer había sugerido en su obra y en sus ensayos. Ellos señalaban la imposibilidad de conocer la realidad, la incapacidad de acceder a una versión definitiva, la acción dudosa de la memoria afectiva y también de los propios sentidos para generar certidumbres.⁹⁷ En el ensayo titulado “Freud o la glorificación del poeta” (1973), por ejemplo, Saer había escrito: “...la narración y el diálogo analítico elaboran, con procedimientos similares, una estructura frágil de verosimilitud relativa, de validez temporaria, en el fondo de la cual corre, como si fuera el de la sangre, el río de la memoria”.⁹⁸ Años después Rafael Arce, en un trabajo del año 2010, podrá referirse a los conceptos de indecibilidad y ambigüedad como ya “un poco trasnochados”.⁹⁹ Otras insistencias a la altura del 2001, que la crítica iría abandonando, o por lo menos desplazando, con los años, serían la de la autonomía del texto, la de la autorreferencialidad de la escritura, la de la lectura metafórica de cada instancia como sustituta del acto creador, del modelo original. Sobre estos aspectos también Arce en el mismo trabajo se preguntará si la literatura de Saer no pertenecía, ya, a un postsimbolismo, a una retórica en la que la metáfora parecía haber contaminado, metonímicamente, a la realidad y en la que se construía una literalidad que se sustraía a la oposición metafórico/no metafórico.

⁹⁷ Ver nota anterior.

⁹⁸ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, op. cit. p. 163.

⁹⁹ Rafael Arce, “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer”, *Orbis Tertius*, 2010, año 15 No. 16.

En 2002 Julio Premat publicó *La dicha de Saturno*¹⁰⁰, un libro que culminaba sus reflexiones hechas desde hacía una década sobre la obra de Saer. Premat había balizado el camino desde sus primeros trabajos. En el que había dedicado a *El entonado*¹⁰¹ ya aparecían los conceptos de “regresión”, “fantasma primordial”, “fantasía”, “prohibiciones fundamentales” y sobre todo “retorno de lo reprimido” en relación a la fijación de la Ley. La terminología psicoanalítica le exigía a Premat una precisión: el psicoanálisis no quería ser una clave interpretativa sino funcionar como una primera ficción por la que circulase la ficción saeriana; o, como el mismo Saer lo había dicho en su análisis sobre la obra de Felisberto Hernández, se buscaba aprovechar la “utilidad poética del pensamiento freudiano”.

Saer había trabajado un texto de Felisberto Hernández con los instrumentos del psicoanálisis. En el artículo “Tierras de la memoria”, presentado en Poitiers en 1974¹⁰², Saer se había preguntado: “¿Felisberto leyó a Freud?”. A diferencia de lo que Saer reconocía en el autor que estudiaba: “Cuando se lee a Felisberto, la tentación de la interpretación psicoanalítica es grande”, trabajar la obra de Saer desde el psicoanálisis no presentaba esa inmediatez. Por cierto que no cabía para Saer la pregunta que él se hacía sobre Felisberto: Saer sí había leído a Freud. Sin embargo podían seguir teniendo sentido, reorientados ahora sobre la obra de Saer, dos comentarios que este hacía a propósito de la “lectura” de Freud. El primero, que ponía como nota a la interrogación arriba transcrita, decía: “Por “leer a Freud” debe entenderse algo más que una simple lectura de información. Se trata más bien de la creencia por parte de Felisberto en la posible utilidad poética del pensamiento freudiano”. El segundo comentario estaba integrado al cuerpo de la ponencia y se preguntaba si Felisberto reparaba o no (eso dependía de qué respuesta se diera a la pregunta) en la diferencia entre contenido latente y contenido manifiesto:

A mi modo de ver, la interpretación psicoanalítica de la obra de Felisberto o en todo caso de “Tierras de la memoria” depende de un problema previo que es necesario elucidar, y que consiste en preguntarnos si Felisberto leyó a Freud, ya que para llevar a cabo esa interpretación debemos saber antes si la enorme cantidad de elementos

¹⁰⁰ Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

¹⁰¹ “El eslabón perdido. *El entonado* en la obra de Juan José Saer” en *Caravelle* No. 66, Toulouse, 1996, pp. 75-93.

¹⁰² “Tierras de la memoria” en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 307-321; recogido en Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 132-144.

que en “Tierras de la memoria” son pasibles de una elucidación analítica están en la narración como contenido latente o como contenido manifiesto, es decir, si son el verdadero rostro, desconocido para el narrador, de la narración, o si por el contrario, puestos de un modo deliberado por el autor que es perfectamente consciente de su significación, no constituyen más que un punto de partida. (*El concepto de ficción*, pp. 135-136)

Saer había leído a Freud en el sentido fuerte, es decir, conocía la utilidad poética del pensamiento freudiano. De manera que, de acuerdo a su propio razonamiento, los elementos pasibles de elucidación analítica en su obra eran contenidos manifiestos que constituían puntos de partida. Pero la cuestión no era tan ingenua como él la planteaba para Felisberto. Tiempo después el propio Saer, en “Literatura y crisis argentina” (1982), iba a escribir:

La totalidad del arte no es de orden ideológico sino pulsional. El artista no adhiere a la causa del irracionalismo sistemático sino que pone a prueba, en la multiplicidad de sus pulsiones, el racionalismo imperante. La obra de arte es una especie de móvil en el que el sentido cambia de intensidad y de lugar a cada lectura, ya que también la lectura es una actividad pulsional¹⁰³.

El razonamiento habilitaba a interpelar el manejo de los niveles de contenido, el carácter del fantasma que informaba su creación y la operación verbal, el orden de sus “metáforas narrativas”, para usar el concepto que Saer había aplicado a Felisberto. Eso fue lo que advirtió Premat y bajo la idea general de que “no hay literatura sin transformación del fantasma en texto, y sin intercambio inconsciente entre autor y lector” acometió su lectura de la obra saeriana. La originalidad del análisis de Premat tal vez se acrecentaba por el prejuicio de creer que una obra tan cuidadosamente estructurada, tan aparentemente construida, versátil, imaginativa y autónoma, era refractaria a las intrusiones autorales y difícil de entender desde pulsiones inconscientes. Saer parecía imponer una lectura opaca, sin fisuras o transparencias que permitiesen integrar un universo simbólico con fantasmas visibles, como los que acechaban la obra de Felisberto¹⁰⁴. Premat rompió ese prejuicio no solo por lo más obvio del clima

¹⁰³ *El concepto de ficción*, p. 103, citado por Premat en *La dicha de Saturno*, op.cit., p. 17.

¹⁰⁴ En la “Entrevista realizada por Gerard de Cortanze” (1981) Saer decía: “En cuanto a la pintura me gusta sobre todo ver la retrospectiva de un pintor para tratar de percibir, a través de la evolución de las formas, el fundamento de su búsqueda. En una época en la que de todas partes lo arbitrario solicita al consumidor indeciso, la perseverancia de una lógica de las formas, desinteresada y solitaria, que muestra con precisión y rigor la vía que lleva al artista a sus imágenes irrefutables, me parece ser una de las tareas

melancólico en la obra saeriana: los sujetos depresivos, los suicidios, las conductas obsesivas, los circos ambulantes de la locura. Descubrió, en personajes y acciones, conflictos edípicos de larga duración, persistencias de fijaciones tanáticas o configuración de figuras parentales. Premat aclaró que no se había propuesto psicoanalizar al texto o al autor sino observar qué forma tomaban fantasmas y pulsiones. En la medida en que la literatura se instalaba en la forma, lo latente era fuerza cohesiva, dimensión afectiva que fundía un sujeto en un lenguaje, creaba una metafísica de la experiencia personal y, en ese sentido, volvía legible el autotematismo, la problematización de la representación literaria, la búsqueda incesante de la escritura. La lectura de Premat permitió hacer mejor una “lectura de los orígenes” en novelas como *El entenado*, excéntrica a las formas anteriores de su novelística, e hizo posible también trazar continuidades (*Cicatrices* y “A medio borrar”, por ejemplo) que no eran fáciles de establecer antes de su aporte.

6. Últimas tardes

Los años finales fueron los de puesta a punto de su novela *La grande* que, como dijimos al principio, no pudo culminar y se publicó luego de su muerte. En esos mismos años un grupo de investigadores, encabezado por Julio Premat con la colaboración estrecha de Diego Vecchio y Graciela Villanueva, estuvo preparando la edición crítica de dos de sus novelas: *Glosa* y *El entenado*. Contaron con la colaboración del escritor y los aportes de su archivo. La edición estaba terminada cuando Saer murió, pero recién se publicaría cinco años más tarde.

El 9 de setiembre de 2005 se realizó en el MALBA un homenaje a Saer titulado “Lecturas de Juan José Saer: una celebración de “la zona””¹⁰⁵. Participaron en él cuatro especialistas: Florencia Garramuño, Julio Premat, David Oubiña y Martín Kohan. Sin la intención de hacer revelaciones fundadoras (Garramuño y Premat señalaron la coherencia de la Obra, Oubiña presentó sintéticamente su tesis sobre la representación

primordiales del arte” (*El concepto de ficción*, op.cit., p. 296). No es difícil aplicar el mismo razonamiento para su obra y así lo hizo la tesis de Bermúdez, que comenzaba su “Introducción” con esa cita. En el trabajo presentado para el Coloquio de La Grande Motte, “La narración de la somnolencia (Los dos relatos de Juan José Saer)” Premat también había partido de una afirmación de Saer en su ensayo “Narrathon” (1975), que parecía el revés de la trama de lo que luego diría en la entrevista de 1981. En “Narrathon” afirmaba que narrar no era una operación de la inteligencia sola sino que todo el cuerpo la realizaba y que la inteligencia no ocupaba, en la totalidad, más que un espacio reducido. “El medio natural de la creación –afirmaba Saer- es la somnolencia. En ese río espeso, la inteligencia, la razón, se abren a duras penas un camino, siempre fragmentario, tortuoso, arduo, entre las olas confusas de lo que [Henry] James llamó *the strange irregular rhythm of life*”. (*El concepto de ficción*, op. cit. p. 155).

¹⁰⁵ www.udesa.edu.ar

saeriana con técnicas del cine, Kohan elogió los principios de relato como suspensiones reflexivas en la lectura) destacaron aspectos de la obra que confirmaban el cauce crítico que se hacía día a día más caudaloso.

Poco meses después de la muerte se conoció un volumen de artículos, básicamente colaboraciones periodísticas, que Saer tenía pronto para publicar y que se tituló *Trabajos*. Entonces, cuando todo parecía cerrado, los archivos volvieron a hablar. El equipo que había trabajado en la edición crítica de *Glosa. El entenado*, autorizado por Laurence Guegen y ampliado con nuevos integrantes, dedicó cinco años al ordenamiento de los papeles dejados por Saer y planificó una edición de ellos.¹⁰⁶ El plan se propuso cuatro entregas: las dos primeras, ya aparecidas, con el contenido de cuadernos y libretas preparatorias de su creación, una tercera de poesía inédita y una cuarta de ensayos.¹⁰⁷ Esta circunstancia, que trataremos un poco más abajo, dio un vuelco importante en la crítica sobre la obra de Saer, que comenzó a recostarse en la genética textual y en el estudio de manuscritos y borradores. El archivo de Saer, finalmente, fue a radicarse en la Biblioteca de la Universidad de Princeton, en EEUU.

El trabajo de edición crítica de *Glosa. El entenado*¹⁰⁸ estuvo, como toda publicación de Archivos, acompañado de numerosos ensayos, algunos especialmente escritos para el libro, otros recogidos entre los más importantes del nutrido corpus de referencia. Nuevos estudiosos de la obra saeriana se sumaron al elenco ya reconocido. El volumen, de casi mil páginas, presentó el trabajo de edición y anotación de las dos obras elegidas, estableció el dossier genético de ambas y lo reprodujo también en un CD, que permitió ver, digitalizados, los originales con los que trabajaron los investigadores. Sumó un cuidadoso estudio de carácter genético titulado “Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entenado*”, realizado por el equipo de investigación, que trazó diversas hipótesis sobre el método y proceso de creación de Saer en las obras estudiadas. Hacia el final de ese artículo Premat, Vecchio y Villanueva concluían:

¹⁰⁶ El plan de edición fue acordado con Alberto Díaz, representante de Seix Barral, Argentina, editor y amigo de Saer. En mayo del 2012 salió la primera parte de *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. El 20 de marzo de 2013 se presentó en Buenos Aires el segundo volumen, *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, ya citado en notas anteriores de este trabajo. En “Anexo II” comentaremos algo de los borradores inéditos publicados hasta el momento.

¹⁰⁷ Voluntad expresada por Julio Premat en el momento de la salida del primer volumen, que se mantiene en el “Liminar” de *Papeles de Trabajo II*.

¹⁰⁸ Julio Premat Coordinador, Córdoba, Alción Editora, Colección Archivos 61, 2010.

Los dossiers genéticos permiten postular, no solo mecanismos de escritura sino, más precisamente, momentos del paso a la textualización (qué desencadena, cómo se produce la irrupción del flujo textual). O, dicho de otra forma: si no es verosímil llevar a cabo una narración completa y fidedigna de las etapas y procesos de escritura, sí se puede, en cambio, señalar facilitadores o “disparadores” de la textualización. (p. 569-570)

El recorrido realizado por los investigadores para llegar a esa conclusión necesitó la incorporación de muchos ingredientes. Prestaron especial atención a los *incipit*, los comienzos o “falsas partidas” como gustó llamar Saer, con frase hermandiana, a los tanteos iniciales. Los comienzos tentativos de *Glosa* eran especialmente sugerentes y fueron estudiados con minuciosidad comparativa. Los autores tomaron de *La preparación de la novela* de Barthes el concepto de “fantasma de escritura”:

En esta noción, en la que la pulsión y actividad entablan una relación “autonómica”, [Barthes] propone una buena definición de la literatura en oposición a la Ciencia, como tipo de saber en el que el producto no se distingue de la producción, ni la práctica de la pulsión.¹⁰⁹ Este fantasma puede ser descrito con la imagen de un sujeto que domina la creación, pero que al mismo tiempo, desde el momento en que se lanza a la redacción de la primera versión completa de su obra, es de alguna manera dominado por ella. (p. 517)

En este sentido la actitud creativa de Saer no respondería exactamente a un programa en el sentido de un guión o intriga prefijada, aunque tampoco podría definirse como un proceso, si por esto se entiende un engendramiento exclusivamente producido por la escritura en sí misma: en el momento de lanzarse a la escritura, así sea a la de las “falsas partidas”, ya tiene una forma que le han ido dando los materiales prerredaccionales. En el caso de *Glosa* existió: primero, un nutrido grupo de anotaciones pretextuales y exogenéticas, que se incorporaron de maneras más o menos disimuladas al texto definitivo; segundo, un plan geométrico o topográfico que cambió su diseño varias veces; tercero, una quintilla que quedó enmarcada en los intersticios del recorrido que los personajes van a hacer; cuarto, la decisión sobre una cita de *El sonido y la furia* de Faulkner como epígrafe, con un proceso de sucesivas reducciones; y,

¹⁰⁹ “Autonómico: “de su propio nombre”, cuando la palabra remite a sí misma y no a su referente”. Cf. R. Barthes *La préparation du roman I et II. Notes des cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil-IMEC 2003, nota 24, p. 33, y toda la reflexión sobre el fantasma de escritura en pp. 32-34. (la nota es de los autores, p. 517)

finalmente, el hallazgo, luego de varias pruebas, del título, “Glosa”, que también se entrometió entre el plano urbano y el poema, para decidir el lanzamiento definitivo de la escritura de la novela. Para el caso de *El entenado* fueron otros los caminos que confluyeron en el comienzo de una novela menos compleja en su estructura y más decidida desde el principio. Varias lecturas combinadas: un párrafo de una *Historia argentina*, un fragmento del libro IV de Herodoto, *Totem y tabú* de Freud, algunos trabajos dedicados a las lenguas y a las costumbres de los indios americanos en el siglo XVI, en particular los que denunciaban la antropofagia como la *Vera historia* de Han Staden que Saer leyó en italiano, se combinaron con algunas certidumbres que *Glosa* no tenía: un tema ya propuesto que era el de los orígenes y el encuentro con la alteridad, un título que respondía a ese tema y lo que podríamos llamar una certidumbre negativa que consistía en la voluntad de que la novela no fuese ninguno de los tipos narrativos que estaba tentada a ser: autobiografía picaresca, remedo de Crónica o, lo que menos quería, otra “nueva novela histórica” de las que cundían en el momento de escritura de *El entenado*. De allí las modificaciones iniciales, la evitación de nombres y hasta las falsas cronologías anotadas en los materiales preparatorios.

Por cierto que estas conclusiones del trabajo de Premat, Vecchio y Villanueva surgieron después de un largo recorrido por otras señales que emitían los materiales genéticos. Para empezar, un aspecto del sistema saeriano que ya sobrevolaba gran parte de su creación: la forma en que un relato se desprendía de otro, al tiempo que iba generando uno nuevo hasta constituir una saga. Sin dudas, la búsqueda inicial de *Glosa* iba a revelarse como una continuación de *La vuelta completa* y algunos acontecimientos presagiarían *Lo imborrable* y *La grande* que en ese momento todavía se llamaba *El intrigante*. Del caso de *El entenado* podría decirse que en lugar de antecedentes narrativos contenía sus consecuentes: como novela de los orígenes, *El entenado* tendría la responsabilidad de fundar la “zona”, trazar las características primigenias y también proponer el inicio de la escritura en los textos testimoniales y paródicos que escribiría el entenado luego de su regreso a España. La zona era entonces la escritura de una experiencia (la novela que leemos), otro libro que se citaba sin conocer su contenido, *Relación de abandonado*, escrito por el padre Quesada (ficciones de escritura y de lectura, reencontraremos este libro en *Glosa*, consultado por Washington para escribir sus cuatro conferencias sobre los indios colastiné) y un tercer texto, que se describía como una parodia de los hechos, pergeñada para el teatro popular. Los materiales genéticos eran los que permitían advertir la acumulación necesaria y los cambios

exigidos para llegar a la forma que estaba en el principio del programa de escritura. *Glosa* partía de la fuerza de la geometría y estaba marcada por el damero urbano de la ciudad, por donde caminarían los protagonistas de la novela. Entre el diagrama de calles que irían atravesando, se iban señalando los hechos a acontecer en el transcurso del recorrido, un esquema que también tendría sus variaciones a lo largo del material prerredaccional. Estos “facilitadores”, como los llaman los autores del estudio, se abrirían paso entre las resistencias pulsionales y producirían una escritura que, si no estaba programada, se postulaba como la necesaria para ese lector excepcional que en ese momento era el autor. Esto no implicaba una versión definitiva: podían acontecer correcciones, pero el movimiento inicial, entre la acumulación de anotaciones, la intuición de la forma y el lanzamiento de la escritura, ya determinaba el decurso de la novela.

El punto más controvertido que encontraron los ensayistas fue el de la voluntad realista que mostró Saer en muchas de sus anotaciones: listas con modismos, frases, expresiones, variaciones de decir una misma cosa, mostraban que Saer parecía no querer fallar en la verosimilitud verbal. También aparecían citas y traducciones que ayudaban a buscar el tono y el lenguaje. “La posición de lectura de Saer”, como llamaron los ensayistas al estudio de la escritura a partir de momentos de lectura: *Ulises*, *El banquete*, *En busca del tiempo perdido*, permitía decisiones que el escritor iba tomando al escribir, mientras leía y traducía a su sistema narrativo partes de los textos leídos. El documento más expresivo del “naturalismo” saeriano eran las llamadas “Notas en vivo” que Saer había tomado en un viaje a Buenos Aires y a Santa Fe realizado en setiembre-octubre de 1982.

Estas notas merecieron un ensayo interpretativo de Luigi Patruno, “Escribir al regreso: sobre *Notas en vivo* (sep.-oct. 1982) de Juan José Saer”.¹¹⁰ El 27 de setiembre de 2012, en comunicación personal, Patruno me informó que había revisado el archivo de Saer depositado en la Universidad de Princeton y que no había encontrado allí la libreta original de las “Notas en vivo” y sí las transcripciones tapuscritas, hechas por el mismo Saer, que son reproducidas en forma digital por la edición de Archivos. Patruno concluyó, ya veremos que con error, que esa libreta debió perderse porque lo contrario el Fondo Saer la habría conservado junto a las hojas en que fueron transcritas las notas del viaje. Saer había hablado de una “libreta de direcciones” de uso múltiple,

¹¹⁰ *Rilce Revista de Filología Hispánica*, Universidad de Navarra, 2012, 28.1, enero-junio, pp. 185-202.

en la entrevista que le habían hecho los encargados de esa edición (p.930), pero no quedó constancia de que estos hubiesen trabajado con ella en ese momento. Sin embargo, antes del trabajo de Patruno, Sergio Delgado, en su ponencia “Paisaje desde el andén” leída en un coloquio dedicado a Saer en París (4-5 de junio de 2010), ya se había referido, con precisión, a la que llamó “Libreta de viajes” y que, según él, contenía anotaciones desde 1982 hasta el año 2000. Delgado daba cuenta de poemas escritos en esa libreta que no formaban parte de las “Notas en vivo” y agregaba que estas no tenían nombre en la libreta y que lo adquirieron al ser pasadas en limpio. Finalmente, en *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos* se aclaró la duda, ya que Delgado hizo la presentación de tres “Libretas de viaje” de Saer, entre las que figuró la que contiene las llamadas “Notas en vivo”.

El trabajo de Patruno percibe con sensibilidad aspectos relevantes de las “Notas en vivo”: las ve como un espacio donde pensar la experimentación lingüística, realizar un despliegue de estrategias autfigurativas e interrogarse sobre la obra que ellas preparan. Sin embargo pretende dos extremos con los que me cuesta estar de acuerdo. El primero es considerar el conjunto de las “Notas en vivo” como un relato del tipo de los “Argumentos” que Saer incluyó en *La mayor* (Delgado no está lejos de esa afirmación en la presentación de las libretas). El segundo es rescatar un componente subjetivo, íntimo de esas anotaciones, así Patruno no las comprenda dentro del género “diario” y vea que su pasaje en limpio, tipografiado, con correcciones, supone una actitud que las quita del terreno de lo privado. Creo que la primera afirmación parte de la idea equivocada de cuál fue el soporte original de estas notas: Patruno, en su artículo, las imagina en un cuaderno que las contiene, título incluido, y las contrasta con otras caóticas anotaciones del dossier genético saeriano. En realidad, la descripción que tenemos de los originales manuscritos de las notas, hecha por Saer en la entrevista citada, da la idea de una libreta muy deteriorada en la que escribía direcciones en la parte de atrás y de la que había aprovechado la parte delantera para hacer anotaciones de distintos viajes. Solo el viaje a Buenos Aires y Sante Fe, de setiembre y octubre de 1982, fue pasado en limpio, y esto lo proveyó, aunque en hojas sueltas, de un título y de una relativa unidad. Patruno parecía necesitar la excusa de un soporte material que revelara la unidad e intencionalidad de estas notas. El texto recién la alcanza cuando es pasado a máquina, y aun considerando que ese efecto de edición pudiera consagrarlo como un espacio con cierta autonomía entre las anotaciones prerredaccionales, es difícil concebirlo como un “argumento”. En cuanto a la subjetividad, Patruno no puede ocultar

que la mayor parte de las notas tienen fuertes marcas de impersonalidad: descripciones, definiciones de plantas, copia de formas de hablar, impresiones sobre el clima o el viento, observaciones del escenario que luego utilizará en *Glosa*, pero las entiende como una manera de apropiación de cosas y paisajes capturados en el aura de un sentimiento de regreso. Escasas inclusiones de citas (una clara de Borges), alguna frase con vuelo o el surgimiento de un poema a partir de una experiencia con amigos le permiten afirmar el deslizamiento hacia la creación y la invención, que estas notas tendrían. Obviamente hay rastros de nostalgia: el puente colgante cerrado, los nuevos sonidos. Pero tengo para mí que la insistencia en rastrear la subjetividad surge de la necesidad de confrontar virtualmente estas notas, y alejarlas lo más posible, del tipo de anotación científica, naturalista que se atribuye a escritores como Zola (supongo que debe haber habido quien haya buscado -y encontrado- en las notas de Zola la subjetividad de quien las escribió). Otro aspecto a pensar es la relación de las anotaciones prerredaccionales de Saer con las epifanías de Joyce, un asunto que aparecerá más adelante.

Los encargados de la edición de Archivos razonaron la importancia que en el proyecto de Saer adquirirían lo referencial, la experiencia, la percepción y la espacialización, así todo quedara inscrito en un horizonte de recelo y problematización:

La literatura viene de la realidad, viene de la percepción, viene de la experiencia que integra al sujeto en un mundo delimitado y preciso, pero viene, también, de los interrogantes que surgen, como caja de resonancia, en esa misma fuente. Que la relación entre experiencia y relato sea incierta (lo que se exaspera hasta la saturación en *Glosa* y *El entenado*) no implica, por supuesto, que el relato no surja, a su vez, de esa experiencia. (p. 507)

Y luego de comentar el gesto de Saer para definir la zona: tomar un mapa de Santa Fe, borrarle el nombre y agregarle a mano los lugares de sus ficciones, convirtiendo así el espacio existente en espacio ficticio, concluían:

En el caso presente la perspectiva genética parece ilustrar útilmente el proceso: la escritura se daría en una compleja red de causalidades, muchas de las cuales, por no haber sido textualizadas, quedan fuera de alcance de toda explicación, seguramente también para el autor. Otras irán delineándose en las páginas que siguen. Entre esas causas, el referente, la experiencia, el espacio del origen y de la infancia, los sonidos e inflexiones de la lengua materna, la puesta a prueba de la sensibilidad frente a esa difusa realidad, juegan un papel importante. (p. 508)

Finalmente inferían que el regreso a Santa Fe y las anotaciones documentales eran luego escamoteadas, convertidas en ficción, en escritura que establecía, no el pacto realista, sino la escisión precisa entre realidad y textualidad: Saer volvía a Santa Fe pero volvía también, en un andén paralelo, a sus propios escritos, a su propia obra.

A continuación del trabajo genético María Bermúdez Martínez se aplicó a recorrer la crítica sobre las novelas presentadas en el volumen, *Glosa y El entenado*, y con ello reconocer todos los aspectos que se habían abordado en la obra de Saer: “Trataré de reflejar –argumentó– los lugares desde los que se han leído ambas obras, las líneas interpretativas centrales que se han puesto en juego en su lectura, además de proponer los núcleos de interpretación desarrollados en esas miradas críticas, lo cual nos llevará, “irremediablemente”, a una lectura de la Obra de Juan José Saer”.¹¹¹ El recorrido fue por demás cuidadoso y en él se registraron todos los enfoques y asuntos presentados más arriba. Su acento estuvo puesto en las redes intertextuales que ambas novelas ayudaban a tejer. Era especialmente sugerente, como síntesis de la poética de Saer, la mención al artículo de Jorge Monteleone “Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer” (1991), que centraba su tesis en la representación de lo real y definía el principio ordenador de la obra saeriana con la idea de “negatividad”: “indeterminación del significado en el proceso de lectura, anonadamiento del mundo en el constructo imaginario, discontinuidad en el relato (...) conciencia lingüística escindida, dispersión de la identidad, carácter disociador del recuerdo, ceguera de la percepción formadora o carencia denotativa del nombre”.¹¹²

El trabajo de Miguel Dalmaroni incluido en esta edición se tituló “El largo camino del “silencio” al “consenso”. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”, y fue una investigación sobre el primer período de creación y lectura de la obra de Saer. Nos exime detallarlo el hecho de que lo hayamos utilizado largamente en este “estado de la cuestión”, ya que es el trabajo más minucioso sobre los años juveniles del escritor, sus ideas y sus polémicas, los círculos en los que se movió y el dificultoso recorrido que tuvo que hacer su obra para ser leída y reconocida. Dalmaroni pretendió en esta investigación rehacer los campos de lectura (prensa, revistas, público, academia) y promoción (gestión editorial, premios) y proponer a Saer en relación a ellos,

¹¹¹ María Bermúdez Martínez, “Vislumbres críticos: un horizonte de “deseo” y “alucinación”” en *Glosa. El entenado*, op. cit. pp. 580-581

¹¹² Jorge Monteleone “Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer” citado por María Bermúdez Martínez, op cit. p. 597.

explicando que la falta de recepción crítica o de lectores para la obra de Saer no se debió a la calidad dudosa de su obra que luego fue mejorando, sino a la inadaptación e incomodidad de una escritura en los territorios estéticos en desarrollo y a la insistencia en un proyecto narrativo que no se avino a complacencias, gestos simpáticos o modelos exitosos.

La demostración más contundente del giro que la crítica de Saer comenzó a dar luego de su muerte fue el Coloquio Internacional realizado en París, Maison de l'Argentine, el 4 y 5 junio de 2010, "Saer: archives, memoires, critique".¹¹³ Organizado por Universidades francesas y por la Universidad de La Plata, Argentina, este encuentro subrayó la importancia que el acceso a los archivos, su consulta y análisis a partir de la crítica genética había adquirido en los estudios de la obra de Saer. Una serie de artículos parecía continuar la tradición anterior, aunque ahora la saga de Tomatis desde "En la costra reseca" (Cristina Iglesias) hasta *Lo imborrable* (Juan Carlos Mondragón) o la culminación de la obra en *La grande* (Florencia Amorena) podían ser vistas con los lentes 3D de la endogenética¹¹⁴. Junto a estos artículos, apareció una sección titulada "El rasguido de la pluma" que se ocupó de la obra a partir, ya decididamente, de la genética textual. En dos meticulosos anexos Premat dio cuenta del contenido del Fondo Saer y del proceso de ese material antes de su traslado a Princeton y, al mismo tiempo que propuso una serie de reflexiones sobre el sentido de lo no publicado (y de su publicación), tanto de los archivos en general como de este en particular, reveló el diseño de un plan de edición. Ciertamente los estudios genéticos no contradijeron mayormente lo que la crítica más avisada había advertido. Pudieron, y no fue poco aporte, mostrar, con un estudio preciso de documentos que no se conocían, los sistemas de circularidad, de fragmentarismo, de *work in progress*, de decisiones que aparecían como negativos fotográficos a partir de los cuales se revelaban los textos últimos.

¹¹³ *Cuadernos LIRICO* 6/2011, "Juan José Saer: archivos, memoria, crítica" <http://lirico.revue.org/82>

¹¹⁴ Transcribo aquí los conceptos clásicos de endogénesis y exogénesis: "Llamaremos entonces endogénesis al proceso por el cual el escritor concibe, elabora y transfigura la materia pretextual sin recurrir a documentos o informaciones externas, por simple reformulación o transformación interna del estadio pretextual anterior"; "La exogénesis designa cualquier proceso de escritura dedicado a un trabajo de investigación, de selección y de integración que concierne informaciones provenientes de fuentes exteriores a la escritura." En Pierre-Marc de Biasi, "Qu'est ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse", puesto en línea el 19 de enero del 2007. Disponible en :<http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366>. Tomado de Julio Premat "Anexo I. El fondo Saer: preservación, organización, edición. Informe y reflexiones" en *Cuaderno LIRICO* 6/2011.

Graciela Villanueva¹¹⁵ lo vio sobre todo en los *incipits* que se conservaban de algunas obras: *El limonero real*, *Nadie nada nunca*, *Lo imborrable* y en la reiteración de la frase inicial como recomienzo permanente de la obra¹¹⁶; en *excipits*, como el de la novela *La ocasión*, que en lugar de cerrar el relato parecía abrir otro; o en el momento de determinación de un título, tal como ya lo habían estudiado para el caso de *Glosa* en la edición crítica. Sergio Delgado¹¹⁷ se detuvo en una *Libreta de viajes* de donde habían salido las “Notas en vivo” que se habían conocido en la edición crítica de *Glosa* como parte del Dossier genético de la novela, pero en la que había otros textos, entre ellos dos poemas. Ante esos poemas, y ante su incorporación posterior al libro *El arte de narrar*, se paraba Delgado para concluir el carácter “viajero” de las anotaciones de Saer, la amplitud que en ellas excedía el estrecho marco del dossier genético de una novela. Sin entrar en el estudio de variantes, que todos evitaron hacer, el trabajo de Valentina Litvan¹¹⁸ confrontó la primera versión del cuento “A medio borrar”, manuscrito que se titulaba “Fragmentos”¹¹⁹, con la versión conocida en el libro *La mayor* (1976). Como Delgado, también Litvan recurrió a lo viajero, pero reclinándose en la equivalencia de viaje y escritura. Desde allí estipuló una “poética del desplazamiento” que no se refería a viajes reales (si bien los había) ni a posibles “diarios” que revelaran movimientos físicos, sino a aquello que quedaba reflejado en el extrañamiento del lugar, que obligaba al borrado y añadido, al olvido y al recuerdo de una escritura que, ella sí, había sufrido un desplazamiento radical, una “traducción”: había trasplantado e implantado la lengua original en el territorio de una lengua extranjera. Litvan encontró en el movimiento entre las tres versiones de “A medio borrar” (hay una intermedia, dactilografiada, entre las dos que ella trabajó, que copia con variantes la primera y que se puede leer en *Papeles de trabajo. Borradores inéditos* pp.132-158) un “núcleo genético” que fue desembocadura de un proceso y fuente de futuras escrituras. El hallazgo de Litvan consistió en ver que el relato trabajaba el sentido del alejamiento como una forma de borrado, hasta su versión más avanzada en la que el propio narrador, Pichón Garay, se

¹¹⁵ “Un narrador sobre el caballo de la calesita” en *Cuadernos LIRICO* 6/2011.

¹¹⁶ Observó cómo la obra ficticia atribuida a Washington, “En las tiendas griegas”, comienza, saerianamente, con puntos suspensivos, con una frase *in media res*. Tal vez, agrego yo, esos puntos suspensivos provengan de aquellos que ocupan casi todo un verso del poema de Vallejo, del cual es eco el título del relato: “Allá.....”.

¹¹⁷ “Paisaje desde el andén” en *Cuadernos LIRICO* 6/2011.

¹¹⁸ “A medio borrar” en el origen: de Saer a Saer” en *Cuadernos LIRICO* 6/2011.

¹¹⁹ Saer confesó haber escrito la versión final de “A medio borrar” sin recordar la existencia de estos Fragmentos que constituían una protohistoria del cuento y que habían quedado olvidados/borrados en Santa Fe (ver Premat, Vecchio, Villanueva, “Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005” en *Glosa. El entonado*, *op. cit.* p.928).

iba diluyendo, confundido con su hermano gemelo, preparando su partida. Pichón Garay aparecía en la saga para ir desapareciendo e ir dejando en su lugar a su hermano gemelo, el Gato, a quien también tocaría la tragedia de la desaparición. Como si los trabajos de esta publicación o las ponencias de este encuentro se encadenaran, Mariana Di Ció¹²⁰ volvió sobre la impresión del “a medio escribir” y la semántica de “lo borrado”, pero ahora con excusa de *La ocasión*, su dossier genético y las versiones anteriores, que se presentaban tan poco emparentadas con el texto publicado.¹²¹ Di Ció postuló que las versiones “a medio escribir”, una manuscrita y otra mecanografiada, que tan lejanas parecían de la luego ganadora del premio Nadal, sin embargo denunciaban movimientos de la escritura de Saer que valía la pena atender: la recuperación de una época, 1870, el nacimiento de una Nación entre las ruinas de un mundo antiguo y los procesos de modernización (cuando comienza el borrador, uno de los personajes centrales está alambrando mientras el protagonista lo mira); las confusiones de identidad que aparecían ya en el manuscrito y que en la edición publicada pondrían en cuestión hasta el nombre del personaje principal; el conflicto con la figura del padre, tópico en la narrativa saeriana; la presencia, en el texto publicado, de un antepasado de los mellizos Garay, que señalaba una re-generación en un texto quince años anterior, “A medio borrar”, importante zona de pasaje -de aceptar el comentario de Litvan- en la obra de Saer. Y en términos de origen o de volver a empezar, Premat¹²² comentó *La grande*, final y recomienzo de un ciclo escritural, eterno retorno y recuperación de una historia “borrada”, la de Gutiérrez, desde su fugaz y única aparición en un cuento de *En la zona* (1960), “Tango del viudo”. Señaló Premat, en concordancia con su exposición, que las pruebas de *incipit* de esta novela, garabateadas en hoja suelta en 1995:

Llegó el otoño, el tiempo del vino.
Con el otoño, llegó el tiempo del vino.
Llegó, con el otoño, el tiempo del vino.
De modo que llegó, con el otoño, el tiempo del vino.
Y por suerte volvió, con el otoño, el tiempo del vino.
Así que llegó, con el otoño, el tiempo del vino.¹²³

¹²⁰ “Juan José Saer: a medio escribir” en *Cuadernos LIRICO* 6/2011.

¹²¹ Una versión mecanografiada de un relato que se titula *La ocasión* y que guarda relaciones inciertas con la novela editada se puede leer ahora en *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, op. cit. pp. 339-370.

¹²² “*La grande*: volver a empezar” en *Cuadernos LIRICO* 6/2011.

¹²³ Ver *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, op. cit. p 359.

servieron para escribir el *excipit*: “Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino”, última y única frase del capítulo final de la novela interrumpida por la muerte.

Lejos aún de agotar lo escrito sobre Saer, vayamos cerrando este “estado de la cuestión” con la participación de la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, que le dedicó una Edición Especial de su revista de Crítica Cultural v.5 n.2, 2010, a Juan José Saer. La organizaron Liliana Reales, Julio Premat y Juan Carlos Mondragón. La revista reprodujo varios artículos ya publicados en otros lugares, algunos clásicos como “Narrar la percepción” de Beatriz Sarlo, “El lugar de Saer” de María Teresa Gramuglio y “Razones” del propio Saer, escrito a partir de las preguntas realizadas por Gramuglio; otros más recientes como “A propósito de *Lugar*” de Mondragón. También se reiteró “A leitura distraída”, posfacio a la primera edición de una obra de Saer en Brasil, *Ningém nada nunca*¹²⁴, escrito por el propio traductor Bernardo Carvalho. Con el estudio de una obra tan particular como *Nadie nada nunca*, en la que el paisaje tiene una poderosa “fuerza centrípeta”, Carvalho ponía a prueba, a contracorriente de lo más recurrido, la tesis de diferenciar a Saer del *Nouveau Roman*: mientras este, en su actitud antihumanista, buscaba con su exacerbación descriptiva separar el objeto del sujeto, negar todo antropomorfismo y el tipo de subjetividad que planteaba el existencialismo (eso deducía Carvalho a partir de algunos pronunciamientos de Robbe-Grillet), Saer utilizaba, según Carvalho, la descripción microscópica para fundir en su materialidad todas las cosas entre sí y disolver en esa materia la identidad del observador que quedaba así como un objeto más, abandonado. Vacío de acción, el mundo se resumía en expectativas de acontecimientos inminentes, en su espera, en el carácter velado e incognoscible de los hechos. El puro presente, anulando toda explicación, y la tragicidad sin tensiones, que subsumía al hombre en la naturaleza, quitaban todo sentimentalismo al relato, dejándolo en la apariencia de la mera sensorialidad. A continuación Florencia Abbate desarrolló “La posición estética de Saer” en sus ensayos de los 70. Abbate reiteró la posición adorniana de Saer, de la autonomía del arte tanto en términos de “hermetismo programático” como de alienación positiva, para dejarlo liberado de su instrumentalidad (por izquierda) y de su masificación (por derecha). Saer, en el sendero de Adorno, creía que dentro de su propia estructura el arte debía sacar a luz y representar las antinomias sociales que lo aislaban, radicalizando, si era preciso, el

¹²⁴ Sao Paulo, Companhia das letras, 1997.

abismo entre producción y consumo. También Abbate prefirió desmarcar la relación de Saer con el *Nouveau Roman*, ahora por la vía de la función realista y crítica, de la ligazón con el mundo que todavía la literatura de Saer reivindicaba. “Buscando a Saer” podrían titularse otros artículos de esta recopilación. Sergio Delgado lo hizo imaginando una conversación infinita formada de algunas reales y otras posibles en las que Saer podría haber velado y revelado sus juegos y pasajes entre literatura y vida. Dardo Scavino y Jorge Monteleone incursionaron en la poesía, en esas trampas que el escritor se había encargado de crear para fundir narración, ficción y una armonía disfónica entre las que había filtrado numerosas máscaras, falsas biografías, figuraciones errantes de un yo huidizo. David Oubiña revisó los dispositivos fílmicos de la obra de Saer, insistiendo en los ritmos, los tiempos y la forma particular de la secuencia que parecían en las antípodas de una seducción conseguida por la linealidad y que más bien imantaban por los detalles, tal como lo había señalado Delgado en el documental que se había hecho sobre el escritor.

La revista reunió dos trabajos ya publicados de dos especialistas sobre Saer. El de Julio Premat, “Saer, nota y sinfonía” (2007) llegaba a algunas conclusiones sobre *La grande* a través de un desarrollo de la obra bajo la metáfora de la música. El trabajo de Miguel Dalmaroni, “El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer” (2008) recorría un camino similar guiado por las aproximaciones a la pintura, pero teniendo como referencia, sobre todo, a la novela *Glosa*. ¿En qué coincidían los dos ensayos?: en una especie de sinestesia, al plantear algunos aspectos de la obra de Saer en correlato con las técnicas de la música y la pintura; también en revelar la elección que había hecho Saer por estructuras abiertas, en descubrir sus gustos por estas dos expresiones artísticas y en reparar en las menciones que de una y otra se hacían en su obra. Esta red sinestésica permitió tropismos interesantes, como se estudiará más adelante en “La mayor”, un texto que condensó de manera ejemplar sobreimpresiones sonoras y visuales. En términos musicales “La mayor” era, además, la obra que expresaba en su título la más nítida explicitud a lo musical. Si bien, como el de *La grande*, el título resultaba ambiguo (“la mayor” podía ser alguna otra cosa además de la nota musical, así como “la grande” admitía, entre varios sentidos, la alusión a la novena sinfonía de Schubert) Premat se afirmó en la posibilidad de ver en ese relato y en el libro que lo contenía la mejor expresión y potencialidad del programa literario de Saer. Para mostrarlo utilizó las metáforas musicales de notas, variaciones, repertorios con referencia a la presencia de tópicos que luego se repetirían, se amplificarían,

conseguirían abrir nuevos motivos para desarrollar. Premat vislumbró, sin tener la certeza de que hubiese sido así, una escena de escritura: imaginó el cuaderno en el que Saer escribía, rodeado de los pequeños papeles con las anotaciones que hacía para conseguir el tono del habla argentina, el clima y el ritmo verbal de su obra. Premat “vio” al escritor poniéndolas en secuencias sobre un imaginario pentagrama, como si fueran notas. Recurrencias, aliteraciones, anáforas, paronomasias, fugas, fueron términos de disciplinas que se cruzaron en el lenguaje poético con que Saer decidió escribir su prosa. No muy distinto fue el razonamiento que siguió Dalmaroni para su trabajo de paralelismo con la pintura. Más explícito en los gustos de Saer y por lo tanto más sostenido por la biografía, Dalmaroni enfatizó las decisiones formales que el escritor realizó para que sus relatos tuvieran, al mismo tiempo, la apertura y el empaste, y la superposición de pinceladas con las que ir modificando, sin eliminarlo, el dibujo básico, e ir dándole matices y volumen a la dimensión plana del primer esbozo. Dalmaroni recogió las numerosas referencias que Saer hizo en su obra a pintura y pintores, privilegiando sus relaciones personales con los litoraleños y contemporáneos. No pudo evitar, por supuesto, detenerse en el cuadro de Van Gogh que reaparecía en varios momentos de la obra, colgado en el cuarto de Tomatis: “Campo de trigo de los cuervos”. En esa pintura Dalmaroni estudió los problemas emblemáticos del universo narrativo saeriano: el empastamiento y el grumo, el contraste entre el amarillo y el negro, la relación simbólica que esos colores adquieren en los sueños de Tomatis.

Una tesis doctoral defendida en 2005 se conoció en libro en el año 2011. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*¹²⁵ de David Oubiña contenía un capítulo, “Cronofotografías literarias”, dedicado a un estudio minucioso del relato “La mayor”. El título del capítulo hacía referencia a la técnica fotográfica mediante la cual, durante el siglo XIX, se consiguió estudiar el movimiento de los animales.¹²⁶ Como punto de partida o de llegada, Oubiña manejaba un concepto que evocaba a Giordano y su “efecto de irreal”: “La literatura –escribía Oubiña– posee esa función crítica: 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 podrán dejar de tambalearse” (p. 78). El trabajo de

¹²⁵ Buenos Aires, FCE, 2011.

¹²⁶ Es asombroso encontrar en el libro de Daniel Ferrer *Logiques du brouillon* (2011) la comparación entre el método genético y la cronofotografía. Según Ferrer el geneticista, como el cronofotógrafo, utiliza los momentos fijados por los borradores para reestablecer el flujo de la creación y hasta consigue ir revelando los movimientos que quedan, secretamente retenidos, en cada fase.

Oubiña rescataba la formación cinematográfica de Saer y estudiaba cómo la fragmentación, la detención y otras técnicas básicas del cine, eran retomadas por Saer no para hacer de ellas un uso cinematográfico sino para crear un nuevo verosímil literario. Oubiña miró con cuidado la exasperación de la prosa gerundial de “La mayor”, atrapada entre el “ahora” y el “estoy estando”, que impedía salir del presente, rescatar proustianamente el pasado y construir un relato. El borde que recorría “La mayor” era, según Oubiña, lo que separaba la literatura de la psicosis.

Para el final de esta revisión crítica dejé *Zona de prólogos*¹²⁷, idea de Paulo Ricci, quien decidió pedir a un grupo de especialistas saerianos trabajos que oficiaran de hipotéticos prólogos de cada uno de los libros publicados. El volumen reunió así varias generaciones de estudiosos de la obra de Saer, desde Noé Jitrik hasta Juan José Becerra, y ordenó sus trabajos siguiendo la cronología bibliográfica de Saer. Esta secuencia construyó un nuevo panorama de lecturas del corpus saeriano que, dentro de lo previsible y de las reiteraciones en que inevitablemente incurrieron los críticos, permitió abrir pequeñas rendijas o provocar leves agitaciones que matizaron lecturas anteriores. Tal el énfasis en la novela política que subrayó Kohan leyendo *Glosa*, las distancias entre creación y lectura que señaló Delgado cuando sugirió que en *Nadia nada nunca* no pudo haber registros de la última dictadura sino su advertencia y su anticipación (“estructuras del sentir” en términos de Raymond Williams) a partir del clima de violencia de los años previos, o el retorno al personaje con que insistió Mondragón, reelaborando la figura de Tomatis en *Lo imborrable*.

En diciembre de 2011 el *Boletín/16* del Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario dedicó un dossier a Juan José Saer. Miguel Dalmaroni asustó diciendo que parecía que no quedaba “nada” por escribir sobre Saer, pero como quedaba mucho por leerlo (mejor dicho, a muchos les quedaba por leer a Saer) su obra no desaparecería. Siguiendo a Mariana Catalin advertía que para los nuevos escritores no estaba ya Saer entre los modelos positivos o negativos de su tarea. Lo más importante de este dossier fue el trabajo de Rafael Arce, “La búsqueda de la novela”. Arce ubicó el Cuaderno 0 de manuscritos de Saer que estaba, y sigue estando, en manos de Jorge Tobías Colombo, oriundo de Rafaela en la Provincia de Santa Fe. Colombo había sido alumno del Instituto de Cinematografía; allí estrechó amistad con Saer que, antes de viajar a

¹²⁷ *Zona de prólogos*, Paulo Ricci (comp.), Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

Francia, le dejó su cuaderno más antiguo. Arce lo llamó, en esa primera lectura, cuidadosa y precisa, Cuadernos de Notas Varias (CNV) y en él encontró registros que le permitieron realizar algunas hipótesis sobre el proceso de definición del proyecto saeriano. Recorrió los tanteos de mundos narrativos luego desechados (la “zona del puerto” del primer libro), la articulación de pequeños fragmentos y relatos más largos, que fueron decidiendo el carácter de la saga hasta formar la insegura *La vuelta completa* y las búsquedas prácticas y también especulativas que conducirían al borrador de su primera “gran novela”, *El limonero real*, en 1964. Los borradores saerianos fueron la prueba irrefutable de una tarea incesante y circular, obsesiva y sin fin. Una frase de Blanchot, que he utilizado en otras ocasiones, me acompaña para cerrar, volviendo a la primera frase de la « Introducción », este capítulo: “Que la tâche de l’écrivain prenne fin avec sa vie, c’est ce qui dissimule que, par cette tâche, sa vie glisse au malheur de l’infini »¹²⁸

¹²⁸ *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, Collection Folie/Essais, 2007, p. 20.

CAPÍTULO II

ZONA DE TEORÍAS

1. Primeras especulaciones

Como se ve, muchos son los temas que la ya copiosa bibliografía sobre Saer ha trabajado y no es exagerado preguntarse, como insinúa Dalmaroni, si queda asunto por abordar. Los más recorridos fueron aquellos que podríamos reunir bajo el título de “problemas de la representación”. Sin duda, la obra de Saer agitó un debate generalizado en estética literaria y de especial virulencia a partir de las formas narrativas del último siglo y medio: el que tiene que ver con la peculiar relación de un texto literario con la realidad, la problemática separación entre ficción y realidad, la discusión alrededor del llamado realismo narrativo y el papel que cumplen retórica y lenguaje en la solución de esos conflictos. Obra, la de Saer, en apariencia realista y hasta por momentos confundida con cierto regionalismo, su aguda percepción de la realidad no cesa nunca de proponernos una duda, una incertidumbre sobre lo que los sentidos nos dicen de la realidad, si de eso se trata. Ese escrutar la percepción y sus virtudes para aprehender la realidad ha ocupado largamente la crítica saeriana, tanto con enfoques estéticos para saber si se trata ni más ni menos que de realismo en el sentido canónico, como con especulaciones filosóficas que incursionan en territorios espinosos para los más legos: Bergson, Husserl, Merleau-Ponty. Los sistemas o, a veces, tan solo ciertos recursos filosóficos aplicados, han dado resultado al estudiar la experiencia del tiempo, de la memoria, del recuerdo. Se trata de formular una experiencia del mundo que tiene a la percepción como vía de acceso a la verdad en la que el hombre se conoce a sí mismo. Incluida la dimensión subjetiva, percepción y conciencia de esa percepción permiten medir las significaciones del lenguaje y en esa medida colocan el acto de creación como “acto existencial mayor” que compromete, en su movimiento, a los orígenes, el inconsciente y el destino colectivo de los hombres (Premat, 2002).

Los ecos antiproustianos, con final proustiano, de textos como “La mayor” exigieron reflexiones sobre la noción del tiempo y la formación de espacios en la obra de Saer, planteados muchas veces a partir de los desvíos normativos de la lengua: el uso

excesivo de un gerundio en una descripción (“La mayor”), el tocar los límites de un proceso de desarticulación del lenguaje (*El limonero real*¹²⁹). Que el tiempo fluya o no en la “zona” saeriana ha sido otro de los temas de controversia. Ante la apariencia de un paso del tiempo en la historia misma de la narración -los personajes van envejeciendo y las generaciones se suceden- y un espacio –paisaje, río, ciudad, puente colgante- que contiene y adopta esos cambios, se levantan un Mismo Tiempo y un Mismo Lugar como constante preocupación del discurso narrativo. “Zona”, pues, y una “ciudad” en la que acontecen buena parte de sus ficciones, liaron a Saer a otros escritores que también elaboraron sus espacios ficcionales en los que desarrollar una saga. Algunos fueron de su gusto y admiración expresa: Faulkner y Rulfo, como herederos del mundo primitivo y rural, Juan Carlos Onetti para la invención urbana; otros revistaron entre sus “enemigos” mágico-realistas: García Márquez. Pero no pudo no destacarse esa opción balzaciana, que reiteró personajes y lugares y los hizo vivir y pasar de ficción en ficción, con la peculiaridad, excepcional en Balzac y habitual en Saer, de dejar fisuras narrativas que permitiesen agregar sucesos, cambiar el pasado de los personajes, confundir sus registros anímicos. Coherencia y variabilidad (volubilidad podría arriesgarse) fueron objeto de numerosos trabajos de comprensión del mundo narrativo de Saer (desde Gramuglio y Sarlo a Laurent, entre otros). Las grietas en el continuo que reúne algunos relatos de Saer (cabe aclarar que muchas de sus ficciones no participan de esa saga y que otras parecen no participar, aunque lo hagan de manera diagonal) admiten la intrusión de la Historia, ahora como componente extratextual, incorporada al devenir de los propios personajes y de su peripecia. La lectura política, que también prolifera en la bibliografía sobre Saer, toma en cuenta con insistencia las circunstancias muy precisas que unen ficción y realidad: violencia política, dictadura, desapariciones; a veces recurre a alusiones sesgadas: la violencia de la guerra puede ser representada en guerras antiguas, la de Troya, por ejemplo, mientras se evita la mención a algunas inmediatas: la guerra de las Malvinas, sin ir más lejos.

Lectura política, entonces, y también momentos y movimientos literarios que más o menos involuntariamente entreveraron al escritor argentino con decisiones narrativas que no siempre aceptó con agrado. La confusión constante de su novela *El entenado* (1983) con la novela histórica que se escribía en esos años, más allá de las resistencias levantadas por Saer y hasta de sus “pruebas” de que no se trataba de tal, no

¹²⁹ Dalmaroni (2011) observa que las glosolalias aliterativas que irrumpen en un momento de *El limonero real* tienen resonancias del Gironde de *En la masmédula*.

era del todo injustificada. Pero cabe aclarar, y así lo hicieron los más lúcidos trabajos sobre esta novela, que ella encubría una explicación en el interior mismo de la obra saeriana. Bajo la aparente distancia con lo que venía escribiendo, *El entenado* no era solo una novela histórica más que prometía hablar de los orígenes (como lo hacía un modelo cercano y lejano escrito 30 años antes: *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier): era, sobre todo, la historia de los orígenes del propio proceso creador de la obra de Saer. Estudiada entonces con insistencia (Iglesias, Pons, Díaz Quiñones) gracias a esa encrucijada que se destacó más arriba (fin de la dictadura, interrogaciones de la novela histórica latinoamericana, legibilidad mayor dentro del proyecto saeriano), hizo posible que se destacara la manera en que la obra de Saer autotematizaba la escritura, creaba una forma de intratextualidad (reescritura interna, en términos de Lafon¹³⁰) que se adhería a la intertextualidad, también recurrida por la crítica. Doble puesta en abismo de la escritura y el escritor: el padre Quesada escribiendo “Relación de abandonado” y el propio entenado escribiendo el texto que estamos leyendo, *El entenado* resultó el más explícito y visitado ejemplo, si bien no fue el único ni, tal vez, el más representativo. Se observó otros registros de ese hilo intratextual que tematizaba la escritura: el poema que va concibiendo Adelina Flores mientras transcurre “Sombras sobre vidrio esmerilado” (Waldegaray), la redondilla de Tomatis en *Glosa* y sus poemas en *Lo imborrable* y, en esta novela, la parodia del escritor a la manera del borgiano Carlos Argentino Daneri; la serie de textos cautivos: las verdaderas o falsas narraciones de Washington –*La pesquisa*, “En línea”-, la traducción que Washington está haciendo en “A medio borrar” (Litvan) o las cuatro conferencias sobre los colastiné en *Glosa* informadas por la “Relación de abandonado” del padre Quesada; el viaje de los locos en *Las nubes* (Vezzeti), la historia del “precisionismo” en *La grande*. Todas estas escenas y algunas más ponen en el centro a un escritor y su escritura como máquina de sentido del texto que se está leyendo.

Se pueden cerrar estas breves especulaciones con el planteo de algunos puntos controvertidos, un tema de parientes indeseados. Quisiera revisar, por ejemplo, la insistencia del propio Saer -de la que la crítica se hizo eco desmedido- a propósito de sus distancias con el proceso de la narrativa latinoamericana contemporánea a su obra. La originalidad, la creación de una tercera orilla, puede recorrer distintas peripecias estéticas. Si bien Saer se sustrajo en los 60 al realismo maravilloso y al tipo de

¹³⁰ Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

experimentación narrativa del boom, luego de un período inicial de tanteos, se zambulló, él también, en una fase experimental radical. No es impropio observar que una sacudida narrativa de similar intensidad realizaron los muy apaleados (por él) colegas del *boom*, quizá con un poco de anticipación y con fuentes diferentes en sus investigaciones: si en muchos hubo un protagonismo del lenguaje, con fórmulas que se repitieron, en Saer este fue parcialmente encubierto por la problematización de lo real y la búsqueda para contar ese extrañamiento. Esa aproximación obsesiva lo calificó de “realista”, un demérito frente a las formas más espectaculares de imaginación que practicaba la narrativa en esos años. El camino de Saer, más austero y retirado de los fastos del realismo maravilloso o del *calembour* cortazariano, se aproximó a la anti-novela (tanto la del *Nouveau Roman* como la que él palpó en di Benedetto) para apropiarse de los aspectos que convenían a su proyecto, y eso lo apartó de los tributos del público lector. Al mismo tiempo, la rareza de su literatura de los 70 no fue una exclusividad en la literatura argentina. Comenta Florencia Garramuño (2009): “Ese programa de ininteligibilidad y antipragmatismo es una tendencia general de la literatura argentina de los años setenta, que encuentra en estas novelas de Saer una de sus manifestaciones más extraordinarias” (p. 108). En una nota a esta afirmación, Garramuño recuerda aquellos escritores que integraron la revista *Literal* (1973-1977), como Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y Germán García.

Pero así como los complejos experimentos de los narradores del boom (ante los que nos preguntamos hoy cómo podían generar lectores y qué tipo de lectores eran aquellos: pienso en la lectura de *Cambio de piel*, *Terra Nostra* o *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes) cesaron en los 70, también lo hicieron los del *Nouveau Roman*. En los 80 comenzaron a aparecer sus libros autobiográficos o autoficcionales (Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute) que les permitieron salir de la lectura de culto para acceder a un público más abierto. Los narradores latinoamericanos sobrevivientes del boom modificaron su estética sesentista y acompañaron, como pudieron, los varios virajes que la narrativa dio en los últimos treinta años. Saer también apostó, a su manera, a una legibilidad mayor en sus obras de los 80 en adelante. El propio escritor temió esa asimilación, insistió en el desvío y la crítica siguió viendo más la disimilitud que las coincidencias. Sin embargo, aunque se repitiera que Saer usó los géneros a su manera, puede decirse que todos los buenos escritores lo hicieron y que no hubo recetas para la nueva novela histórica, el policial, los remozados romances de aprendizaje, la novela política. En todos los casos los escritores atendibles hicieron suyos los géneros y

los integraron a su obra: así fue con Piglia o Bolaño, por citar solo dos casos. Creo que en la época de la nueva novela histórica, del testimonio, de la revisión de la realidad y de los nuevos realismos, de las especulaciones sobre la posautonomía, sobre la literatura posimbólica, la etnográfica o la que no quiere ser leída como literatura, allí, entre esa diversidad de posibilidades estuvo Saer: escribiendo *su* novela histórica (*El entonado*), *su* novela política (*Glosa*), *sus* novelas científicas del siglo XIX (*La ocasión*, *Las nubes*), *su* historia policial (*La pesquisa*) y hasta *su* ensayo testimonial (*El río sin orillas*). ¿Quién que ya hubiese leído *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño no quedó asombrado de las resonancias que producían esas vanguardias del “real visceralismo” y Cesárea Tinajero en la historia del “precisionismo”, memoria de un grupo literario que atraviesa *La grande* (2005) de Saer? Asegura Julio Premat (*Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, p. 341) que Saer había escrito la historia del precisionismo a mediados de los ochenta. La coincidencia es entonces extraordinaria: sin haber tenido contactos, con diferencias de edades, de vida y de circunstancias, cado uno decidió hurgar en su pasado para revivir, con parodia y con tragedia, una vanguardia perdida.

Saer ingresó, con sus tiempos y sus trampas, a una nueva zona que, sospecho, aspiraba a abrir con los cuentos de *Lugar*, estableciendo una sutil diferencia entre “zona” y “lugar”. La tesis de Pénélope Laurent *Unité, cohérence et fragmentation dans l'oeuvre de Juan José Saer*, Sorbonne Paris IV, 2009, formula el tema. Laurent se pronuncia levemente opuesta a la posición de Premat en « Saer fin de siglo y el concepto de lugar »¹³¹, que postula un cambio en la noción de lugar. “La apertura topográfica de *Lugar* parece indicar o anunciar uno de esos giros que ya se produjeron en el pasado, giros que implican a la vez un corte y una paradójica renovación de elementos preexistentes”, dijo Premat, citado por Gramuglio en “La expansión de los límites” (2009). Laurent prefiere el aserto de Mondragón quien en « A propósito de *Lugar* » (2002) escribió que « titular un libro, el último, *Lugar*, es colocar el concepto en el centro del proyecto”; y se afirma en la relación lector-texto como productor de sentido. Tengo para mí que la relación “lugar-zona” sufrió en los últimos años de creación de Saer varias complicaciones. La aparición de *Lugar*, fue, como lo vio Gramuglio en “La expansión de los límites” (2009), desconcertante. Esa ampliación a territorios alejados de la zona, esa explosión del espacio geográfico parecía anunciar un

¹³¹ *Foro Hispánico. Revista Hipánica de Flandes y Holanda*, No. 24, 2003, pp. 43-52.

nuevo campo de experimentación del escritor. Al mismo tiempo no abandonaba del todo la zona y rescataba a los personajes nuevos que habían aparecido en *La pesquisa*. La escritura de *La grande* y la muerte de Saer, sin poder concluirla, dejó un terreno de especulación incierto para quienes todavía creemos que las condiciones de producción marcan un sentido en el texto. ¿Saer retomó la escritura de *El intrigante*, que devendría *La grande*, sin saber que era su última novela? ¿O, sabiendo que no podría escribir mucho más, prefirió regresar a la zona tanteando hasta dar con uno de sus primeros personajes y despedirse desde allí? Laurent vuelve, más adelante, sobre el tema de la Zona, rebatiendo la posición de Raquel Linenberg-Fressard que, en un trabajo del 2003, auguraba su ensanchamiento. Sin hacerse la segunda pregunta que hemos planteado, ya que considera ininteresante ocuparse de las intenciones del escritor, Laurent concluye que *La grande* desmiente esa evolución de la obra de Saer.

Si en los orígenes estuvo la necesidad de la destrucción del género de la modernidad, al final, con las ruinas y los fragmentos de un mundo ido, con la poética que más adelante llamaré del puente colgante, Saer instrumentó una sinfonía atonal que tituló *La grande* y con la que quiso dejar explícito su homenaje postrero a la novela.¹³²

2. Raíces y radicancias

“La muerte en Perú patria es extranjero...

La vida también es extranjero”

José María Arguedas

El zorro de arriba y el zorro de abajo

El concepto de “radicante” fue trabajado por Nicolás Bourriaud en su libro *Radicante*¹³³. Lo conocí gracias a la calurosa recomendación de Norah Dei Cas. En su trabajo como responsable del Programa *Lieux et figures du déplacement* en el seno de la red *NEOS –NEWS Les Amériques (Nords-Ests-Ouests-Suds des Amériques)* y en sus ensayos “Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, “¿Por qué raros? Territorios literarios en devenir” o “Especulaciones: Uruguay en territorios literarios en devenir. Por una categorización abierta de lo

¹³² Ver Anexo I.

¹³³ Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

nacional/americano en literatura”¹³⁴, entre otros, Norah Dei Cas puso a prueba el concepto de Bourriaud. Frente al modernismo “radical” que, tal como lo interpreta Bourriaud, significó dirigir la raíz hacia el origen del arte buscando su depuración y su esencia, “los creadores contemporáneos ya plantean las bases de un arte *radicante* – término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (p. 22). En un período que Bourriaud llama altermodernidad, superación del multiculturalismo posmoderno, “...el individuo de este siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies que se les presentan y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra” (pp. 56-57). Dispuesto a desarraigarse y reaclimatarse, a no concebir un espacio al cual *volver*, a construir un pensamiento nómada e inventar recorridos entre los signos, el sujeto radicante construye su identidad en la errancia, no sin sentirse “atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro”. El radicante “define al sujeto como un objeto de negociaciones” (p. 57).

La pregunta puede ser, entonces, indistintamente, dónde están las raíces de un escritor o dónde escribe un escritor, quitándole el “desde” que los estudios culturales convirtieron alguna vez en un culto y que Saer no desdeñó: en su ensayo “Literatura y crisis argentina” (1982) expresó: “Por otra parte, el escritor escribe siempre *desde* un lugar” subrayando el “desde”¹³⁵. Lo que se quiere dilucidar en estas líneas es la zona de apoyo, el espacio nutriente que el escritor aprovecha para escribir. Extremos como decir que escribe sobre la realidad que vive, la tradición que lo incluye o en la que se incluye o sobre la biblioteca de la que forma parte, responden a la opción de algunos escritores. Para complicar la pregunta podríamos plantearnos dónde escribe un escritor preso, un escritor que estuvo preso o confinado, un escritor exiliado, un escritor exiliado de su lengua, un escritor experimental, un escritor *sous contrainte*. Dónde escribe un escritor migrante, un escritor errante, un escritor fronterizo, un escritor bilingüe, un escritor que

¹³⁴ *Nuestra América*. Revista de Estudios sobre la Cultura latinoamericana N° 6. Cultura Uruguaya. Coord. Francisca Noguero. Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto, agosto–dezembro 2008, pp. 115-139. Revista *LIRICO (Literaturas Rioplatenses Contemporáneas)* 5 | 2010, Coord. Valentina Litvan-Javier Uriarte, pp. 29-53. *Palabras sitiadas*. Revista de la Biblioteca Nacional, 6-7, Montevideo, 2012, pp. 87-103.

¹³⁵ *El concepto de ficción*, op. cit. p. 104.

decide escribir en otra lengua o que escribe en una lengua que no es la del lugar donde vive. ¿Dónde escribe Kafka? ¿Dónde se escribieron “Espacio” de Juan Ramón Jiménez, “Galaxias” de Haroldo de Campo, *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda, los Poemas de París de César Vallejo, el *Poema sucio* de Ferreira Gullar? Dante, Sade, Sarmiento, Beckett, Nabokov, Gombrowicz, Cortázar, Saer, Arguedas, Conrad, Bolaño, los escritores chicanos, Liscano, Primo Levi, Semprún, Perec, Berger, Tabucchi, Sebald, o el joven Andrés Neuman, que hace de esa condición diaspórica un programa y en él compromete su literatura: estos son unos pocos ejemplos de estas categorías anómalas, atípicas. Pero ¿son atípicas? Esas situaciones desarticulan la facilidad de apelar a la realidad o a la biblioteca porque ¿cuál es la realidad de estos escritores que se salen de sus lugares comunes? La enciclopedia que portan y su tradición ¿son suficientes o estas también cambian?

Julio Ramos se había hecho las mismas preguntas hace exactamente veinte años, estimulado por la polémica frase de Adorno en *Minima moralia* “En el exilio la única casa es la escritura” (que continúa a la afirmación “Hoy es una cuestión moral no sentirnos en casa en nuestra casa”). En su ensayo “Migratorias” (1993), publicado en varias oportunidades¹³⁶, Ramos escribió:

¿Qué significa escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el sujeto postula como propio? ¿En qué registro se constituye, a la distancia de la lengua materna, el sujeto que parte? ¿Cuáles son las líneas del territorio de la comunidad en que se inscribe? ¿Qué deja afuera? (...) La casa de la escritura es un signo trasplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado *entre* dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones de origen (p. 431-32).

Julio Ramos no se siente del todo cómodo con la “solución” de Adorno, en tanto Abril Trigo¹³⁷ discute la fetichización del exilio que convierte la frase de Adorno en mistificación de la escritura como autonomía y espacio de libertad y al escritor como el eterno exiliado de lo real.

Juan José Saer dijo en “Razones” que su única patria era su infancia y su lengua. Creo que hay que trabajar a partir de ese punto y tal vez ir un poco más allá de él.

¹³⁶ Cito de *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, Centro Simón Bolívar, Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

¹³⁷ *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Rosario-Montevideo, Beatriz Viterbo-Trilce, 2003, p. 44.

Infancia y lengua suponen un ensamblado de formación y afecto en el que la lengua materna constituye el amparo y la razón de ser. Creo que como inicio es altamente productivo: es poco probable -solo por muy raras razones- que alguien expulse infancia y lengua de la construcción de su experiencia. Pero creo que, al mismo tiempo que reconocer el peso de esa combinación, se debe tratar de trasgredirla, de deslimitarla. Porque el escritor elige una lengua de escritura pero al mismo tiempo se enfrenta a la escritura de esa lengua; según este quiasmo, debe crear una lengua en la que escribir o con la que escribir y, si en la mayoría de los casos eso ocurre a partir de la lengua materna, puede que no sea así. Esto nos revela la atipicidad que la escritura busca, la necesidad, así sea materna la lengua con la que se trabaja, de volver a escribirla. Los casos disonantes (escritores que eligen otra lengua que la materna para escribir o que escriben en su lengua materna viviendo en lugares en los que su experiencia inmediata sucede en otra o que, como Kafka, escribe en alemán en Praga, haciendo un uso “menor” y desterritorializado de una lengua mayor y marcando, como judío, la doble exclusión: de la territorialidad primitiva checa y de la cultura alemana¹³⁸) nos hacen pensar que siempre, y no solo en los casos evidentes, el escritor inventa una lengua para practicar su literatura. Entonces escribe “sobre/encima” de esa lengua que inventa, que crea y con eso ni niega la existencia de la realidad, pasada o presente, ni la de la biblioteca a la que pertenece y en la que se alimenta.

En el Argumento titulado “El intérprete”, breve historia de un joven indio a quien se enseña el lenguaje de los conquistadores, Saer ficciona en imágenes el proceso de aprendizaje de una lengua (“la vislumbé , gradual, hacia mí, Felipillo, las palabras avanzaron desde un horizonte en el que estaban todas empastadas, encimadas unas sobre las otras”), recrea la diferencia que el personaje siente entre su lengua materna y la aprendida y describe la vejez del indio desarraigado de sus sonidos originales:

De mi boca sale ya la bendición, ya el veneno, ya la palabra antigua con que mi madre me llamaba al atardecer, entre las fogatas y el humo y el olor a comida que flotaba en las calles de la ciudad rojiza, ya esos sonidos que repercuten en mí como un pozo seco y sin fondo. Entre las palabras que la voz le arranca a la sangre y las palabras aprendidas que la boca come ávida de la mesa de los otros, mi vida se balancea sin parar y traza una parábola que a veces borra la línea de demarcación (...) Cuando los carniceros empezaron a construir la ciudad, hicieron una pared gruesa de adobe y la pintaron de blanco. Pero una parte se

¹³⁸ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 (1a. ed. 1975).

desmoronó y la abandonaron. Quedó esa pared blanca en medio de un campo pelado, y a mediodía destella la luz sobre la superficie blanca que la intemperie ha mellado. A veces me siento en el suelo y la miro, durante horas. Pienso que la lengua carnicera es para mí como esa pared, compacta, inútil y sin significado y que enceguece cuando la luz rebota contra su cara estragada y árida. Una pared para arañar hasta que sangren los dedos o para chocar contra ella, sin una casa atrás a la que entrar para que nos defienda su sombra. No soy más que un indio viejo que vaga por la selva por la selva en silencio, entre las ruinas, y ya no suena para mí, al atardecer, la voz de mi madre llamándome al hogar por entre las fogatas y el humo y el olor a comida que flotaba en las calles de una ciudad rojiza escalonada hacia el cielo. (*Cuentos completos*, pp. 178-179)

En un trabajo sobre la traducción, que estudia la posición de Antoine Berman en su libro *L'Âge de la traduction*, Teresa Orecchia Havas escribe: “En cambio, para Benjamin –y para Berman- el sentido profundo de la tarea del traductor no es la capacidad de hacer acceder a un público determinado a una obra extranjera. En efecto, ninguno de ellos considera la obra literaria en tanto comunicación (...)”. Según este descarte cada obra contendría una serie de variantes crípticas o cifradas del lenguaje en el que se escribe, que exigiría un programa de traducción para cada una.

Así, Berman concluye que la traducción es una forma de circulación que la obra solicita y permite, pero no una búsqueda de equivalentes discursivos, sino un movimiento hacia el parentesco lingüístico, que se produce paradójicamente en un espacio de apriorística intraducibilidad (en el sentido lato de este término, puesto que no hay equivalentes directos de una lengua a otra). En última instancia, la traducción devolvería entonces de una manera peculiar al texto a su relación con la lengua de origen, a la que está ligado de dos maneras: porque arraiga en ella, y a la vez porque toda escritura crea otra lengua en su interior, la “lengua privada” del autor. Esa creación de una lengua dentro de otra que supone una superación, un apartarse de la lengua natural de la comunidad sin abandonarla del todo, es precisamente lo que la traducción estaría destinada a explotar.¹³⁹

¹³⁹ Teresa Orecchia Havas, “La traducción en el cruce de fronteras culturales en el campo literario argentino” en Teresa Orecchia Havas y Norah Giraldi Dei Cas (eds.) *Sujets migrants: rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains. Migrants : encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, *Leia* Vol. 22, Berna, Peter Lang, 2012. Una síntesis de conceptos del difícil artículo de Benjamin: el rechazo de la comunicabilidad como tarea del traductor, la traducción como forma y como actividad autónoma, la ubicación en el plano histórico tanto de la traducción como del original haciendo caer el mito del original como texto inmutable, se puede leer en el trabajo de Griselda Mársico y Uwe Schoor “La tarea según el traductor” publicado en la revista *Lenguas v;vas* Año 12 No. 8, Buenos Aires, junio 2012.

Para recurrir a los términos clásicos de la lingüística, la escritura de la lengua provee al escritor de una cosmovisión que no coincide exactamente con la de la lengua de escritura de la que parte. Casos como los del escritor exiliado, el escritor preso, el escritor emigrado o el escritor que escribe *sous contrainte*, a partir de un programa de escritura, permiten sostener la idea de que un escritor está en la situación inevitable de inventar una lengua, una zona de creación en la que escribir. De tener que definir, entonces, el lugar de las raíces de un escritor no tendría más remedio que apelar a esta especie: el escritor hunde sus raíces en su lengua literaria, un terreno ubicuo, cambiante, móvil, en el que se va definiendo.

Estudiando el caso de Arguedas, escritor bicultural y bilingüe¹⁴⁰, Antonio Cornejo Polar intentó diferenciar la actitud mestiza que Arguedas practicó hasta conseguir su mayor altura en la novela *Los ríos profundos*, con la del sujeto migrante que protagonizó sus últimas creaciones y le impuso una dinámica escritural distinta¹⁴¹. Mientras el proyecto mestizo construyó una identidad en una lengua que buscaba la síntesis de la dialéctica del bilingüismo (una especie de operación metafórica), el sujeto migrante impuso un espacio abierto y trashumante, en el que las lenguas no se fundían y en el que no se conseguía la ansiada transculturación (operación metonímica, si se quiere). En este segundo caso la distancia entre los lugares de migración se mantuvo, no había *locus* de pertenencia porque se había producido una partición: uno había quedado allá y ayer, el otro era hoy-aquí y el sujeto migrante no podía suturarlos. Cornejo admite que el mestizaje no se hace sin costos y que lo que parece una opción pacífica es resultado de una profunda violencia interior para las lenguas en disputa, una forma de diglosia que no evita la aculturación, el dominio de una lengua y una cultura sobre otra. Para el caso de Arguedas, luego de un costoso esfuerzo por alcanzar esa lengua de equilibrio que pudiese expresar en español el universo quechua, el edificio se desmoronó. El resultado, en la última década, fue escribir algunos textos en quechua, practicar una escritura terapéutica (en ficciones, en conferencias, en un Diario) y dejar

¹⁴⁰ Junto al concepto de “bilingüe” se ha creado en francés el de “bilangue”. “Abdelkhebir Kathibi (en *Le Métissage culturel*, Rabat, 1990) llama “bilangue” su lengua de escritura que no es el francés académico sino *su* francés en el que resuenan a la vez el hablar materno y el árabe coránico. De allí las inserciones lexicales, un ritmo sintáctico o las fórmulas idiomáticas que, importadas al francés, producen en la lengua un efecto de extranjería”. Marc Gontard, “Métissage et créolisation” in *Écritures caraïbes*, Plurial 10, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 137-144, p. 143. (citado por Corinne Méné-Caster, “La récréation de la langue véhiculaire comme réponse a la domination ressentie: les stratégies scripturales de José María Arguedas dans *Los ríos profundos* » en *Los ríos profundos. José María Arguedas*, ouvrage dirigé par Fernando Moreno, Paris, ellipses, 2004).

¹⁴¹ Antonio Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno” in *Revista Iberoamericana*, No 176-177, Pittsburgh (USA), julio-diciembre 1996.

la sierra como espacio de sus narraciones para mudarse a un lugar de conciliación imposible de las numerosas migraciones: la costa peruana. La última novela de Arguedas no consiguió construir un territorio verbal. Luchó desesperadamente entre las lenguas migrantes: el quechua mítico del documento de Huarochiri que estaba traduciendo, el español hablado por los serranos y por los extranjeros en la costa y el que iba tomando forma en su diario. Finalmente descubrió que no había conclusión posible o que solo era alcanzable con la de su vida.

Martin Lienhard y otros piensan que el proyecto último de Arguedas en la novela de los zorros no fue un fracaso sino que mostró los límites de la novela en ese momento y abrió el cauce para una nueva poética. Habría sido, como se dijo de Cézanne, el primitivo de un arte por venir. Razonado a la distancia pueden verse en la novela de Arguedas los síntomas del deterioro de la novela latinoamericana, tal como el *boom* la practicaba y seguiría practicándola un tiempo más, y la introducción de una escritura autobiográfica en un momento en que las retóricas decretaban la muerte del autor. También se podrían relativizar esos anticipos: por una parte la escritura autobiográfica ya comenzaba a tener un desarrollo en la literatura etnográfica y testimonial –los influyentes *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis y *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet son de 1961 y 1966 respectivamente- que se aprovechaba del discurso antropológico (el mismo Arguedas había acompañado este proceso); por otra, la novela del pos *boom* utilizaría las astillas del estallido del *boom* como parodia del estilo, sobre todo contaminándolo con la cultura popular y con los nuevos lenguajes masivos: Sarduy, Puig, Luis Rafael Sánchez; o practicando una literatura urbana desencantada (la narrativa de la Onda, las literaturas de género, la influencia de Arlt y Onetti en Piglia y Saer en Argentina) o desmiraculizada. Como señalaba Antonio Skármeta en un encuentro realizado en 1979 para hablar del “más allá del *boom*”, ya no se creía más en el poder omnímodo de la literatura ni en la posibilidad de esta de cambiar el mundo: apenas podían ocuparse de decir lo que pasaba.¹⁴² Pese a los embates de los 80, recién en los 90 una nueva narrativa levantará duros programas contra el boom: Mc Ondo y el “crack” mexicano redactarán la partida de defunción del realismo maravilloso y sus intermediaciones.

¹⁴² Antonio Skármeta “Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que el escritor tiene para echar mano” en Ángel Rama ed., *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984, pp. 263-285. En 1990, a propósito de la muerte de Manuel Puig, Beatriz Sarlo escribía: “En realidad, Puig creía que la literatura había terminado. No lo dijo en reportajes y, probablemente, la frase le hubiera parecido intolerable por su solemnidad. De todos modos actuaba como si la literatura del siglo XX ya no tuviera nada que decir”. (2007: 324)

El “caso Arguedas” nos proporcionaría, incluso, otro argumento. La búsqueda de Arguedas, la más íntima y personal que terminó con sus confesiones del último período, pudo estar alentada por la incertidumbre de su origen. Aunque no está demostrado que Arguedas fuera hijo de una india y no de la esposa de su padre, la lengua que persiguió Arguedas fue su “lengua materna”. Dicho de manera más extravagante, buscó construir en ella una imagen de madre. Esta pirueta que podemos crear como relato de un escritor no sería ajena a los escritores en general: ¿qué es una lengua sino el hallazgo, o la búsqueda, de un origen? Si aceptamos que un escritor inventa una lengua en la que escribir, que forma un universo verbal, podemos agregar que en ese trabajo no está ajeno el fin o la intención de esa búsqueda que puede ser conceptualizada como “búsqueda original”. La búsqueda como concepto antropológico es la ruta en la que nos pone la literatura. La experiencia del lenguaje no es una experiencia inmanente sino una experiencia de creación de realidad, de interpretación de mundo, de ampliación de la experiencia humana. No es el lenguaje del escritor el protagonista de la aventura sino que en él se señala el proceso en el que esa aventura pudo hacerse.

Crear una zona verbal de experiencia le da al escritor la posibilidad de radicarse en cualquier geografía que habite. Esta afirmación no esconde los problemas inherentes a los desplazamientos de un escritor. Sobre todo porque “el escritor” no es una abstracción sino una vivencia que cohabita con otras en un sujeto que las contiene. Puede suceder, entonces, que esa posibilidad radicante que le atribuimos al “escritor” colida y se anule en la convivencia con otras experiencias del desarraigo. Algunos escritores o artistas han señalado sus dificultades de creación en el exilio. Alfredo Zitarrosa, el músico uruguayo, insistió en sus problemas para la creación fuera de su país; de Juan Carlos Onetti se puede pensar que la pérdida de vecindad con sus lugares de creación, a partir de su exilio en 1975, empobrecieron su literatura. Los ejemplos podrían multiplicarse. Roberto Arlt, en 1930, había iniciado un viaje por América enviado por el diario en el que trabajaba. Cuando se enteró del premio obtenido por su novela *Los siete locos* suspendió el viaje y volvió a Buenos Aires, no solo para recibir el premio (al fin de cuentas era una mención y no el primer premio) sino para ponerse a escribir la continuación de la novela. Asimismo -lo veremos más adelante- Arlt y Onetti, dentro de sus zonas de creación, necesitaron, a veces, desplazamientos: Arlt escribió su primera novela bonaerense tal vez en Córdoba; Onetti tuvo que rastrear su espacio entre Montevideo y Buenos Aires para encontrarse finalmente con Santa María.

Me propongo indagar cómo Saer crea una “zona” que es topografía y al mismo tiempo espacio verbal. En los dos casos parecería obligado a hacer cirugías estéticas: cuando se lo consultó sobre la ciudad, entregó un mapa de Santa Fe con el nombre de la ciudad borrado en el que había señalado, a mano, los lugares citados en sus novelas. Teniendo como base Santa Fe, la ciudad de sus relatos sería un recorte, una sinécdoque y, al mismo tiempo, un nuevo signo que condensa elementos de la ciudad pero los reduce a ciertas reiteraciones: el puente colgante, la galería, el café Gran Doria, el diario donde trabaja Tomatis, y los somete a esa circularidad de itinerarios que se hace obsesivo. Habrá que ver, también, si hay o no un recorrido cronístico de la ciudad o la elección premeditada de signos la transforman en el lugar posible de una ficción. De la misma manera, aunque conste la preocupación sobre el lenguaje que se habla en su zona, probada por las anotaciones incorporadas al Dossier genético de *Glosa* y por las revelaciones hechas a partir de la edición de sus originales, también cabe preguntarse si se trata de una mimesis del lenguaje hablado en Santa Fe. Sería pertinente observar si existe un cuidado de no errar en los registros orales (lícito en alguien que vive muchos años lejos de una forma de hablar) y se los utiliza con intención costumbrista, o si se parte de ellos para crear, con coherencia, su propia verosimilitud.¹⁴³

El momento más arriesgado es también el más radical: se produce en *El limonero real*. En esta novela de Saer asoma una mimesis del lenguaje rural. Los personajes usan, sin abuso, una lengua local, mientras el narrador saeriano relata con complejidad y precisión. Pero en el sueño de Wenceslao, quizá la parte más oscura de la novela y tal vez de toda la narrativa saeriana, se juntan narrador y personaje. Este largo monólogo (pp. 141 a 174) va recorriendo -por los bordes de los estilos- repeticiones, ruidos, deformaciones, silencios hasta desembocar en lo dialectal, en la transcripción fonética del habla del personaje. Pero a esa altura es, primero, tan abrupta la ruptura de la anécdota y del sistema narrativo; luego, tan precaria la inteligibilidad del relato y la estabilidad del lenguaje; finalmente, tan fuerte el viraje del punto de vista y la desarticulación de la historia, que lo dialectal no produce ninguna impresión de

¹⁴³ Tomemos con cautela algunas observaciones que su editor y amigo Alberto Díaz hizo a propósito de la publicación de su primer tomo de inéditos *Papeles de trabajo* (2012): “Siempre fue un autor muy seguro sobre su obra, así como era cuidadoso con la escritura y siempre se consideró un escritor argentino. Escribir como se escribe acá no en Montevideo. Nunca escribió una palabra en francés. No quería contaminarse y cuando viajaba me preguntaba: ¿Esto se sigue usando todavía?, quería mantener la fidelidad a la lengua”. En otras partes de la tesis se hace referencia a las anotaciones que realizaba Saer y en especial a las llamadas “Notas en vivo” tomadas como preparación de la novela *Glosa*.

folclorismo: todo parece desfamiliarización, enrarecimiento, nuevo elemento distanciador.

Trataré de ver cómo Saer sigue recreando su zona original desde Francia, afinando la ficción en la prolongación de un espacio que va cambiando con los años, en el que unos personajes van envejeciendo y al que se incorporan nuevos, en el que la cultura del lugar se va modificando. En una conferencia realizada en el año 2004 que tituló “Entre dos aguas” (“Entre deux eaux”), con referencia a su mudanza y adaptación Saer concluía:

No es exagerado comparar esa situación a una especie de muerte, y al proceso de adaptación largo y laborioso, a los primeros pasos torpes y vacilantes de un recién nacido, que solo con el tiempo adquirirán firmeza y libertad: muerte entonces, y después de una travesía por la noche de lo desconocido, renacimiento. (...) Cuando la adaptación, a lo largo de los años, se produce, es curioso observar el resultado. Una especie de cultura mixta predomina: lo nuevo convive con lo arcaico, pero no en capas sucesivas o paralelas, sino en formas novedosas de comportamiento que no coinciden totalmente ni con el contexto general del presente, ni tampoco con el de la vida pasada. Y ese comportamiento inédito resulta vagamente excéntrico en los dos lados.¹⁴⁴

El libro de relatos *Lugar* iba a proponer la necesidad de una nueva búsqueda en un mundo cada vez más entremezclado por las migraciones, las comunicaciones, los cruces de fronteras culturales, verbales, geográficas. Tal vez como en su momento *La mayor*, el libro *Lugar* hubiera podido ser un nuevo banco de pruebas con argumentos para desarrollar en el futuro. Pero a Saer le quedó apenas el tiempo para despedirse con *La grande*, cerrar en ella el ciclo de la ciudad y la zona con la vibración inmóvil del vuelo de un colibrí y dejarlo abierto para siempre con la llegada del otoño.

¹⁴⁴ En una nota puesta al final del ensayo se lee: “Escrito para un encuentro sobre literatura y multilingüismo organizado por la MEET (Maison des écrivains étrangers et des traducteurs) de Sain-Nazaire, Francia, del 18 al 21 de noviembre de 2004 y publicado por esa misma institución en *Les bonheurs de Babel* (p. 44-52), en edición bilingüe (la versión francesa, con la traducción de Françoise Garnier). El título mismo, como en un juego de muñecas rusas, incluye la problemática en su interior puesto que es la traducción de la expresión francesa “entre deux eaux” (la expresión existe en español, pero es probable que se trate de un galicismo), haciendo referencia al exiliado, que se encuentra en una situación intermedia, indecisa, y al mismo tiempo incluyendo el tema del viaje puesto que la expresión, cuyos antecedentes se remontan al siglo XIV, proviene de la jerga de la navegación marítima”.

3. Aguja de navegar diversidades

Resumamos algunas de las preocupaciones esbozadas hasta ahora. El juicio de Saer sobre el “fin de la novela”¹⁴⁵, la idea del agotamiento del género con *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, no llega a impedirnos ver el desarrollo de un programa de escritura que fue tanteando el tono en los relatos breves, desechando formas, temas, personajes y argumentos hasta vislumbrar su saga y su universo y a partir de allí confeccionar historias más largas, cuyo trenzado inestable y luego más firme lo llevarían a su forma privilegiada... la novela o, mejor, su saga novelística.¹⁴⁶

La obra de Saer navegó entre distintas estéticas literarias buscando su deriva original. La presencia de Borges, que creció visiblemente en la década del 60, fue una de sus inspiraciones y también un espacio del cual escapar. Su relación con el *boom*, el realismo maravilloso y las formas experimentales que ocupaban la narrativa latinoamericana en esa década fue de rechazo. También fue terminante su juicio contra las contaminaciones de la cultura masiva que entusiasmaban a escritores como Manuel Puig. La exclusión, entonces, de las formas de fantasía y antirrealismo que se cultivaban y eran de recibo como lo novedoso lo dejaron encasillado, por fácil contraste, en el viejo modelo realista y hasta regionalista; su afán de rescate de un territorio original, que rápidamente se transformó en su “zona”, no dejó ver, al principio, la originalidad de su poética, que se sublevaba contra una actitud mimética ingenua. Los primeros años de su creación coincidieron con el surgimiento de una nueva narrativa testimonial, de la literatura política, de las formas de compromiso que el intelectual ejerció en esa “hora de los hornos”, como la titularon en su película emblemática de fines de los 60 Fernando Solanas y Octavio Getino. Baste, por ahora, a cuenta de mejores y más complejas definiciones, la que el propio Saer escribió, hacia 1967, y dejó inédita en uno de sus cuadernos:

La idea de *experiencia* trae consigo la idea de modificación. Partimos de *hechos verdaderos*, que son nuestra base indestructible; pero para mostrar el mecanismo de los hechos, es necesario que produzcamos y dirijamos los fenómenos; es nuestra parte *de invención, de genio* en la obra. Así, sin tener que recurrir a las *cuestiones de forma, de estilo*, que

¹⁴⁵ Ver Anexo I.

¹⁴⁶ Lo rastreó Rafael Arce en su primer cuaderno de manuscritos, “La búsqueda de la novela” en *Boletín 16* del Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Diciembre de 2011.

examinaré más tarde, constato desde ahora que debemos *modificar la naturaleza*, sin salir de la naturaleza, cuando empleamos en nuestras novelas el *método experimental*.¹⁴⁷ (los subrayados son míos)

Todavía, quince años después, siguió afirmando:

En tanto que la cultura, en su sentido más general, se constituye a partir de una experiencia del mundo ya sedimentada y, como única experiencia conocida, erigida en valor, la literatura cuestiona infatigablemente el sistema consolidado, ahondando la experiencia del mundo y enriqueciendo su conocimiento. El arte, como diría Paul Klee, no reproduce lo visible sino que lo constituye. [...] La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y sus oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, formas que la atestigüen y la representen. [...] Sin estar de ninguna manera obligado a plegarse a la estética del realismo, el escritor debe introducir, a su modo, en la relación del hombre con el mundo, el principio de realidad, que desbarata el conformismo enfermo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo.¹⁴⁸

Sin embargo, pasado el tiempo, en su ensayo “Sobre la poesía” (*El concepto de ficción*) y en un artículo escrito para el diario *La Nación* a veinticinco años de la muerte de Juan L. Ortiz (“Una poesía en expansión, como el universo”, 2003) abogó por la poesía como una disciplina que borrara todo, que consumiera el mundo, lo sumergiera en la oscuridad y lo rescatara lavado para una historicidad más alta. De la poesía de Juan L. Ortiz dijo que, como toda gran poesía, destruía la apariencia, la pulverizaba y reconstruía el mundo, le otorgaba una nueva evidencia, lo redimía y lo regeneraba. Estas aparentes contradicciones se entienden en el proyecto saeriano contra la instrumentalidad de la prosa y su carácter alienado. Para que ello no sucediese, pensaba Saer, se debía abandonar la prosa o modificar su función. “La idea de escribir contra la prosa –escribe Florencia Abbate– hace que la narrativa de Saer se funde en una tensión hacia lo imposible. Es esa tensión la que define el carácter moderno de su apuesta, y lo que permite hablar de una negatividad utópica”.¹⁴⁹

¹⁴⁷ *Papeles de trabajo*, op. cit. p.244.

¹⁴⁸ “Literatura y crisis argentina” (1982) en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 114, 125 y 126.

¹⁴⁹ Florencia Abbate, “La historia en las ficciones de Juan José Saer” en *Glosa. El entonado* Edición crítica, Julio Premat coordinador, Córdoba, Alción-Archivos, 2010, p. 682. Pénélope Laurent en su tesis *Unité, cohérence et fragmentation dans l'oeuvre de Juan José Saer*, Université de Paris, Sorbonne-Paris IV, 2009, también se refiere con insistencia a una adorniana estética negativa, que Saer construyó a partir de numerosos y variados rechazos y renunciadas.

Mi trabajo, siguiendo a tientas la imagen de la tercera orilla del río ideada por Guimarães Rosa, buscará identificar los procedimientos, “las cuestiones de forma, de estilo”, según palabras del propio Saer, que llevó adelante para hacer surgir su novedad y la intensidad de su escritura. Lo hizo con los recursos que le ofrecían otras estéticas y, glosando el mismo texto, con los que pudo ir “inventando” a partir de su “genio”, al aplicar la “modificación” y el “método experimental” a su “experiencia”, a los “hechos verdaderos” y a la “naturaleza”. Es mi intención, pues, mostrar de qué manera la apuesta temprana y muy arriesgada de Saer consistió en seguir un camino que, al tiempo de aceptar la tradición (digamos Borges o ciertas formas del realismo¹⁵⁰), fuese capaz de formular una estética aparentemente recesiva pero a la larga tanto o más perdurable que las que crecían a su alrededor como alternativas de relevo (Viñas, Cortázar, Puig, el realismo maravilloso). El resultado, si demostráramos esa hipótesis, será producto de la consistencia del proyecto saeriano, de su versatilidad tendiendo líneas de escritura desde lugares diferentes (Joyce, Onetti, Pavese, la poesía anglosajona, el Neruda residenciario) hacia destinos dispares (la narratividad poética, la lírica en el relato, la creación de personajes y de espacios resistentes sin ser siempre psicologías o paisajes, la reformulación de la novela histórica, policial, del viaje científico, del relato filosófico). Se verá entonces cómo Saer preparó, con su obra, un vasto territorio literario a recorrer por una crítica que, por momentos distraída en objetos más vistosos, terminó reconociéndolo como uno de los mejor perfilados para el recambio estético de fines del siglo XX: un nuevo realismo, las formas de la autoficción y la reescritura, las narrativas posautónomas, una consistencia clásica del relato y de la imaginación.

Quiero seguir la intuición inicial y tratar de mostrar el trazo de la escritura de Saer como esa tercera orilla, aunque por ahora, la imagen se preste al enigma y la polivalencia. Parto de la presunción de que todo escritor tienta ese abismo, se asoma a él y a veces se pierde, más allá, sin sustituto; o pierde la obra, como Orfeo, que no puede dejar de mirar el fondo del Hades donde se origina. Al volverse hacia Eurídice, Orfeo

...traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche. Pero no volverse hacia Eurídice, no sería menos traicionar, ser infiel a la fuerza sin medida y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere

¹⁵⁰ En *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos* (Buenos Aires, Seix Barral, 2013) se rescata una anotación de Saer que, aunque tardía, confirma un cierto parnaso que no habría cambiado: “Destino de la literatura argentina: el siglo 20 modeló una tradición que ya no se puede no tener en cuenta: Macedonio, Arlt, Borges, Juan L. Ortiz, Di Benedetto, Martínez Estrada, etc.” (p. 220).

verla no cuando es visible sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte.¹⁵¹

Creo que el artista debe morir en esa tarea, dejarse morir en ella para que ella sea quien lo haga nacer, dejar en la obra el lejano recuerdo de su mirada como regreso nostálgico a la incertidumbre del origen.

Supongamos que la obra está escrita –dice Blanchot–: con ella ha nacido el escritor. Antes, no había nadie para escribirla; a partir del libro existe un autor que se confunde con el libro (...) Así es la certidumbre honda y extraña de la que el arte hace una meta. Lo que está escrito no está ni bien ni mal escrito, no es ni importante ni vano, ni memorable ni digno de olvidarse: es el movimiento perfecto mediante el cual lo que dentro no era nada ha surgido a la realidad monumental del exterior como algo necesariamente verdadero, como una traducción necesariamente fiel, puesto que aquello que traduce solo existe para ella y en ella. Se puede decir que esa certidumbre es como el paraíso interior del escritor.¹⁵²

El recorrido de esta búsqueda tendrá una impronta comparatista. Será, entre otras cosas, una puesta en contacto de la obra de Saer con aquellos modelos que lo acecharon: glosas, tientos y diferencias. El universo borgeano, la tradición argentina con sus ensayos de fundación y sus búsquedas ontológicas en el paisaje (Sarmiento y el desierto en su versión optimista, Martínez Estrada y su pampa pesimista), la creación de regiones y ciudades imaginarias, el clima existencial, la formación de una saga narrativa¹⁵³, la lectura de los “modernos”, las investigaciones del *Nouveau Roman*, la influencia y transformación de los géneros: policial o político, comparecerán para iluminar los caminos que Saer consiguió configurar con o sin angustia de las influencias.

Se prestará especial atención a un recorrido menos frecuentado: el que vincula la obra de Saer a una literatura que acusa el paisaje original del río y la impronta rural de su zona. Allí pueden revistar desde la figura insoslayable de Horacio Quiroga hasta las más próximas, geográficamente, de Mateo Booz (seudónimo de Miguel Ángel Correa),

¹⁵¹ Maurice Blanchot, “La mirada de Orfeo”, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 161-166.

¹⁵² Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte” en *De Kafka a Kafka*, México, FCE, 2006, pp. 16-17.

Enrique Wernicke y Haroldo Conti. En una anotación, escrita probablemente a mediados de los años 60, se lee:

Los dos escritores más importantes de la Argentina son Juan L. Ortiz y Jorge Luis Borges. En cuanto a novelas que considero valiosas, están *La ribera* de Enrique Wernicke y algunos fragmentos de *Sobre héroes y tumbas* de Sábato.¹⁵⁴

En el mismo sentido, y en virtud de la cercanía de Saer al cine, podría proyectarse su obra junto a películas como *Prisioneros de la tierra* (1939) de Mario Soffici, inspirada en cuentos de Quiroga, *Los isleros* (1951) de Lucas Demare con guión de Ernesto L. Castro basado en su propia novela, *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo del Carril sobre la novela *El río oscuro* (1943) de Alfredo Varela¹⁵⁵, *Las tierras blancas* (1959), también de Hugo del Carril sobre novela de Juan José Manauta¹⁵⁶, *Shunko* (1960) dirigida por Lautaro Murúa, con guión de Augusto Roa Bastos sobre novela de Jorge W. Ábalos, la contemporánea de sus primeras creaciones y de sus vinculaciones con el cine *Los inundados* (1961), hecha por Fernando Birri a partir de un cuento de Booz y *Sudeste* (2002) de Sergio Bellotti, con el argumento de la novela de Haroldo Conti.

Esta red de relaciones poco previsible empezó a tejerse mientras estaba escribiendo un libro sobre el escritor uruguayo Juan José Morosoli¹⁵⁷. La descubrió la lectura de un ensayo de Jorge B. Rivera sobre Haroldo Conti titulado “Sudeste de Conti en sus contextos y linajes”¹⁵⁸. En él Rivera establecía, a propósito de Conti, una serie de filiaciones: el mito estético de la Ribera incluido en algunos tangos y los relatos fluviales de Booz, Varela y Castro, que habían originado películas memorables del cine argentino. También recordaba el especial aprecio que Conti profesaba por la obra de Morosoli. En una conferencia de 1968 Conti había dibujado su parnaso un poco extravagante a partir del siguiente juicio:

¹⁵³ Aclaremos desde ahora, aunque a lo largo de la tesis sigamos usando el término, que la idea de saga ha sido discutida por la crítica y el propio Saer ha renegado de ella. P. Laurent en la tesis citada recoge y aprueba el rechazo a este concepto que, según el propio Saer, supondría una continuidad en la narración o en la vida de los personajes, que confiesa no haber perseguido.

¹⁵⁴ En Juan José Saer, *Papeles de trabajo. Borradores inéditos op. cit.* p. 282.

¹⁵⁵ Alfredo Varela, *El río oscuro* (1ª. ed. 1943), Buenos Aires, Editorial Capital Intelectual, 2008.

¹⁵⁶ Juan José Manauta, *Las tierras blancas* (1ª. ed. 1956), Buenos Aires, Editorial Capital Intelectual, 2008.

¹⁵⁷ Oscar Brando, *Juan José Morosoli. Interiores (Paisaje, biografía, arte)*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2009.

¹⁵⁸ Haroldo Conti, *Sudeste. Ligados* Edición crítica Eduardo Romano, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Archivos 34, 2000, pp. 515-533.

Estoy seguro de que no hubiera ganado nada -más bien habría perdido, como perdí tantas veces- conociendo a la persona de Faulkner, o Morosoli, o Mann, o Macedonio Fernández, o Joyce, o Pavese, u Horacio Quiroga, o Dylan Thomas, o Mateo Booz. Hablo de ellos como si todos estuvieran vivos. En cierta forma lo están: la única como los conocí y representan algo para mí (...) Morosoli persona ha muerto. Morosoli escritor vive, sus libros los escribió la vida, por eso Morosoli vivirá siempre.¹⁵⁹

En la investigación que realicé sobre Morosoli, recogí el juicio de Conti sobre Morosoli a partir de la lectura del ensayo de Rivera (no conocía en ese momento el libro de Restivo y Sánchez) y alentado por la recomendación fervorosa que un amigo de Morosoli, Valeriano Magri, le hacía en una carta del 3 de julio de 1956 de *La ribera* de Wernicke. Magri decía encontrar en *La ribera* una escritura y un mundo emparentados con los de su amigo.¹⁶⁰ El juicio de Saer sobre la novela de Wernicke completó este mapa literario. Se rastreará aquello que Saer leía, veía, apreciaba o rechazaba en su juventud y que formó, aunque luego no siempre dejara huellas visibles, el sustrato de su proyecto literario.

Finalmente, se propondrá una línea de trabajo estimulada por conceptos de literaturas migrantes, de narrativas que buscan nuevas territorializaciones a partir de su situación radicante, de creaciones de nuevos espacios flexibles que permiten que las escrituras sean verdaderos “lugares y figuras del desplazamiento”, como se titula un programa de trabajo en el que participo a través del laboratorio de la Universidad que acoge esta tesis.

¹⁵⁹ “De la charla en el Instituto Superior de Periodismo, 1968” en Néstor Restivo y Camilo Sánchez, *Haroldi Conti. Biografía de un cazador*, Buenos Aires, Homo Sapiens-TEA, 1999, pp. 193-194. Fue el escritor Horacio Cavallo quien me puso en contacto con este libro.

¹⁶⁰ Cfr. el recuadro “Intemperie y espera” en mi *Juan José Morosoli. Interiores (Paisaje, biografía, arte)*, Montevideo, *op. cit.*, pp. 72-73.

CAPÍTULO III

HACIA LA OBRA

Si no los únicos, los problemas de la representación, de los géneros, de mercantilización y masificación, fueron, para Saer, selva salvaje que hubo de atravesar. Tampoco le faltaron las fieras a sortear: la derrota de la épica en la novela, con la destitución, entre otras, de la épica moral del realismo socialista; los múltiples “compromisos” que acecharon la literatura en el período en que Saer diseñaba su proyecto; la caída del mito rural como constructor de memoria oral y configurador de espacio, pero también de los mitos suburbanos que Borges había recorrido; la remitologización de la realidad (las flaquezas del mito urbano) y la sacralización de la escritura, con la pérdida que eso supuso por el olvido que contiene; vidas y muertes de: autor, lengua, yo, inconsciente, subjetividad; orden y caos de las cosas y el mundo; estas fueron sus panteras, leones y lobas que interceptaron su camino y que obligaron a Saer a encontrar una razón literaria que fuera su Virgilio y lo guiara, en la obstinada navegación, por la tercera orilla. En los capítulos que siguen expondremos algunas de estas encrucijadas, que le impusieron decisiones exigentes “hacia la Obra”.

1. Las aguas bajan turbias: genealogías de Saer

Si es verdad lo que se cuenta, tal como se lo cuenta, las interpelaciones hechas por Saer a mediados de los años sesenta a Adolfo Prieto y a David Viñas condensaban las polémicas que sobrevolaron el campo intelectual argentino y latinoamericano de esa década y la siguiente. La pregunta que le descerrajó a quemarropa a Adolfo Prieto: “¿Daría usted su vida por sus ideas?”, expresaba el radicalismo de un escritor joven que se planteaba la necesidad de complementar y, aun, de optar entre el escritor, el intelectual y el hombre de acción.¹⁶¹ Esa situación que, por citar un caso emblemático, a Mario Benedetti le llevó una década resolver, Saer parecía querer dirimirla de un golpe. Al mismo tiempo, la confrontación con Viñas anticipaba otra polémica. Saer se

¹⁶¹ El libro de Claudia Gilman *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, aborda minuciosamente el tema.

adelantaba al intercambio que sostendrían entre 1969 y 1970 Julio Cortázar con el escritor colombiano Oscar Collazos, funcionario en esos años de Casa de las Américas en Cuba, acerca del tipo de literatura que estaba impelido a hacer el escritor revolucionario. Saer, si no entendemos mal, acusaba a Viñas de ser muy aventurado en sus opiniones críticas y muy poco arriesgado en la literatura que escribía.¹⁶² Este dilema quedaría bien expresado en la frase acuñada por Cortázar, “literatura en la revolución y revolución en la literatura”, con la que trataba de explicar que la tarea del escritor revolucionario era revolucionar la literatura. Ante la queja de Collazos de que el experimentalismo de algunos escritores los alejaba de las necesidades que la revolución tenía de una literatura que la alentara, Cortázar respondía que el escritor y el artista debían hacer la revolución en el terreno y en el lenguaje que utilizaran para expresarse y que ello podía implicar investigaciones y experimentaciones de largo aliento¹⁶³. ¿Vanguardia artística vs. vanguardia política?¹⁶⁴

Aclaremos que todo esto, leído desde hoy, o solamente unos años después, pierde el tono de certeza con que lo expresaba cada uno de los contendientes. La categoría de intelectual y la de artista no eran fáciles de definir en ninguna sociedad, mucho menos en una sociedad nueva como la socialista (la capitalista había despejado algunas cosas en este punto, el socialismo lo había resuelto dogmáticamente, el marxismo de Gramsci había intentado pensar el asunto con alguna originalidad¹⁶⁵), y, además, eran confundibles sin que de esa confusión surgiera nada esclarecedor. Sumemos que, además, se podía aceptar la autonomía del arte (cualidad del arte del

¹⁶² Sobre Viñas se encuentra un extraño comentario en los *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, posiblemente cercano a la fecha de la polémica: “David Viñas es como un pollo deshuesado. Tiene fibra, pero es la fibra de la pechuga; si uno la hierva pierde cohesión. Aparenta una sangre inmortal, pero no es más que un coágulo posterior al degüello; su frescura es humedad, la del refrigerador o la del agua donde se lo ha desplumado. Tiene cuerpo pero le falta armazón interior, la de los huesos. Es llamativo. Y su muerte prematura se debe a que ha sido gallo antes que pollo. Existe en forma provisional, hasta que venga alguno, lo cocine y se lo coma”. (p. 261)

¹⁶³ Los artículos de la polémica fueron los siguientes: Oscar Collazos, “La encrucijada del lenguaje”, Montevideo, *Marcha*, 1460- 1461 del 30 de agosto y 5 de setiembre de 1969; Julio Cortázar, “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”, Montevideo, *Marcha*, 1477-1478 del 9 y 16 de enero de 1970; Oscar Collazos, “Contrapropuesta para armar”, Montevideo, *Marcha*, 1485-1486 del 13 y 20 de marzo de 1970. La polémica está reunida en el libro *Julio Cortázar. Al término del polvo y el sudor*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1987.

¹⁶⁴ Las líneas que siguen recogen la información ordenada y discutida en el libro de José Luis de Diego *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001, y en el trabajo de Roxana Patiño, “Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)” en *Cuadernos de Recienvenido/4*, Sao Paulo, USP, junho 1997. También se beneficiaron con la lectura del estudio de Francisca Noguero “Literatura argentina transterrada y dictadura: versiones desde el margen”, *DT 13/2012* (Documentos de Trabajo), Instituto Iberoamérica, Universidad de Salamanca, 11-2 2013.

¹⁶⁵ A. Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972 (hay ediciones posteriores).

capitalismo avanzado), pero no la neutralidad del artista devenido intelectual. El viejo ejemplo del apoyo de las vanguardias rusas a la revolución de octubre y su exclusión posterior no eran un buen augurio en el diálogo entre arte y revolución. La revolución cubana, que había renovado ese pacto en buenos términos, comenzaba a padecer algunas rigideces a fines de los 60 como las que expresaba Collazos y las que ya se avizoraban y se evidenciarían, poco después, en el llamado “caso Padilla”. Por añadidura, la decisión entre artista y hombre de acción, que había tenido ejemplos heroicos como el del poeta peruano Javier Heraud a principio de los 60 y había exhibido como mártires a otros poetas que se habían inmolido por su causa, mostró luego que no era inevitable y que muchos artistas podían seguir creando al mismo tiempo que militaban en movimientos políticos que se definían como revolucionarios. El propio Benedetti, Haroldo Conti, Francisco Urondo, Juan Gelman siguieron haciendo su obra mientras servían a sus ideas políticas, si bien muchas veces con la intención de que aquella tuviera una responsabilidad en el desarrollo de estas. Rodolfo Walsh, se dice que afectado por un comentario del dirigente sindical Raimundo Ongaro: “No entiendo nada ¿escribe para los burgueses?”, fue desarmando a partir de 1970 su figura de escritor. Sin embargo, sin poder cumplirla, no abandonó nunca la aspiración de escribir una novela que superara “el carácter al fin y al cabo, provisorio, coyuntural de la producción periodística”.¹⁶⁶ Un caso emblemático y controversial fue el del muy joven artista y militante uruguayo Ibero Gutiérrez, asesinado por bandas paramilitares a los 22 años en 1972, que trabajó su obra artística, poesía y pintura, con una actitud alerta que le permitiera desarrollar formas expresivas que no fueran únicamente las que la urgencia política exigía.¹⁶⁷ Un caso patético fue el de Julio Cortázar que luego de ser duramente atacado por la ininteligibilidad de *62 modelo para armar* (1968), sin cambiar su consigna de que su ametralladora era su literatura escribió *Libro de Manuel* (1973), una novela que quiso ponerse al día con el compromiso militante y que lo único que le ganó fue críticas severísimas, ya no solo por su dudosa calidad literaria sino también por

¹⁶⁶ Gonzalo Aguilar, “Rodolfo Walsh, más allá de la literatura” en *Punto de Vista* No. 67, Buenos Aires, agosto de 2000, pp. 10-14.

¹⁶⁷ La obra poética de Ibero Gutiérrez fue antologada por Laura Oreggioni y Luis Bravo *Antología I* (Mont. Arca, 1987) y *Antología II* (Mont. Arca, 1992), reeditada como *Obra junta (1966-1972)*, Montevideo, Estuario, 2009. En los papeles de Íbero Gutiérrez siguió trabajando Luis Bravo para *Lo que los archivos cuentan 3*, Montevideo, Biblioteca Nacional (en prensa). Sobre Íbero Gutiérrez, publicados recientemente, se pueden leer: Vania Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2012; y mi “La de ayer y la de hoy. 50 años de cultura uruguaya” en *Medio siglo de historia uruguaya 1960-2010*, Coord. Benajmín Nahum, Montevideo, EBO, 2012.

confundir eso con un acto revolucionario. Se agregaba otro asunto en las polémicas que arreciaban el campo intelectual argentino y era la de estar adentro o afuera del país en la hora crucial que se creía abierta en 1973.

Resumiendo: responsabilidad del escritor y artista ante un público ávido de revelaciones y, aun, compromiso al punto de abandonar su creación para ponerse al servicio de la revolución; imperativo del intelectual, orgánico de las clases dominantes, de abandonar su clase, proletarizarse o integrarse a la causa revolucionaria y también, de ser posible, a la lid política o militar (paradigma de todo eso era el Che que, al tiempo que combatía, llevaba anotaciones en su diario de lo que leía cada día); elección de quedarse en la patria (también la patria podía ser Latinoamérica) y dejar de pontificar desde las muelles atalayas europeas; optar, en todo caso, por un arte al servicio de la revolución, quisiera esto decir lo que fuera, menos la inercia de un espíritu burgués, sofisticado y alejado de las masas revolucionarias. Pero en Argentina las cosas eran un poco más complicadas. Por eso debemos comenzar de nuevo.

Pongamos, como pilares, fechas de contención: 1953, fundación de la revista *Contorno*; 1978, primera entrega de *Punto de Vista*; 1986, segunda época de *Crisis*: las revistas son pivotes y espacios ágiles del campo intelectual. ¿Qué contienen esos años?: para empezar *Contorno* (1953-1959), que fue sobre todo un grupo intelectual, de gran influencia, nacido bajo la inspiración sartreana, como alternativa a una izquierda dogmática y al populismo peronista, como forma de intervención pública a través de la crítica, con un signo moral que será bandera de largo aliento y modelo para el futuro. En medio está entonces el peronismo, primero en el poder, luego en el destierro, con el cambio de signo que implicará su misión de resistencia a lo largo de los años 60 y el aprovechamiento de su amplio espectro que no excluyó una vertiente de apoyo a la revolución cubana. Por supuesto los 60 trajeron aparejados variados radicalismos, desde los más políticos hasta los más estéticos: si los seguimos en las revistas culturales, allí nacen *El Escarabajo de Oro*, *La Rosa Blindada*, *Pasado y presente*, *Nuevos Aires*, *Los libros*, *Literal* y, en 1973, la primera época de *Crisis*. Esta última contuvo, entre los nudos que se ataban en toda América Latina a principio de los 70, el más complejo y argentino: el proyecto peronista se investía de revolucionario y reproducía la fórmula gramsciana de lo “nacional popular” como ninguna otra fuerza política podía hacerlo.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Esta peculiaridad argentina anticipaba un futuro difícil, porque cuando, hacia fines de los 80, el marxismo exigiese una severa revisión, una parte del pensamiento político argentino lo iba a resistir en

La construcción de la tradición argentina para *Crisis* era poderosamente excluyente y antiintelectual. Así la resume de Diego:

Reiteramos: contra la *intelligentzia* colonizada, el intelectual “argentino”, el “pensador nacional”; contra la comodidad de los que escriben desde Europa, el riesgo de los “poetas guerrilleros” que se juegan la vida; contra el escritor vanguardista fascinado por la sofisticación de los modelos extranjeros, el escritor integrado al destino de su pueblo. (p. 56)

En 1976, con el golpe de Estado desaparecen *Los libros* y *Crisis*; se abre un período de fuerte represión hasta que, a fines de año 77, surge *El Ornitorrinco* como secuencia de las revistas de Abelardo Castillo (*El Grillo de Papel*, 1959-1960 y *El Escarabajo de Oro*, 1961-1974). Esta revista, dentro de lo posible, dio cuenta de una década de vacío en la que se truncó una generación; retomó, además, la polémica cultural con un duro enfrentamiento entre una de sus directoras, Liliana Heker, y Julio Cortázar: la controversia era, otra vez, estar dentro o fuera del país. La aparición de *Punto de Vista* en 1978, con parte del elenco que había sostenido *Los libros*, dejó ver algunos cambios en la opción de la revista y, a través suyo, en el campo intelectual argentino. El primero, importante, fue el debilitamiento de las líneas más extremas de filiación política izquierdista de sus integrantes y del medio: el filomaoísmo de *Los libros* quedó atrás, se reconstruyó una tradición de la literatura argentina sin las exclusiones que tanto los modelos marxistas como populistas impulsaban: Borges, *Sur*, Sarmiento, la generación del 80 convivieron con José Hernández, Martínez Estrada o con los nacionalismos del centenario o el de Arturo Jauretche. Para ello se acudió a un nuevo cuerpo crítico, con “faros” diferentes de los que habían balizado el recorrido de las publicaciones anteriores: Raymond Williams, Richard Hoggart, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu hicieron posibles nuevas lecturas y la reformulación del canon literario. Distante de *Contorno* en sus sostenes ideológicos, coincidió con ella en levantar la bandera de la cualidad intelectual y moral y también en ejercer una crítica de intervención que le impuso una cuidadosa reflexión frente a la salida política que le tocó vivir: de la misma manera que a *Contorno* le había tocado evaluar el frondizismo¹⁶⁹, *Punto de Vista* tuvo que tomar posición ante el triunfo de Alfonsín en 1983.

nombre de un peronismo que se creía capaz de recomponer un sedicente pensamiento de izquierda con retazos de distintos cuerpos ideológicos.

¹⁶⁹ David Viñas publicó en el semanario *Marcha* de Montevideo, en dos entregas del 31/12/1959 y 8/1/1960, un extenso artículo titulado “La generación traicionada” en el que hizo el balance de la expectativa que produjo la figura de Arturo Frondizi. El trabajo, dedicado “A mis camaradas de

En diálogo con *Punto de Vista* desde el exilio mexicano, y con interés para lo que sucedería en el momento del desexilio, estuvo *Controversia* (1979-1981, 14 números). Formada por intelectuales provenientes de la izquierda, del marxismo gramsciano de *Pasado y presente* (Córdoba, 1963-65), y por peronistas revolucionarios, la revista no vio otro camino, para comenzar a diseñar una nueva agenda cultural, que partir de la idea de la “derrota”. El esfuerzo por pensar la salida democrática a una dictadura, cuando su pensamiento se había educado en buscar las formas de transición hacia el socialismo, fue intenso y con ese sentido se trazó una reconsideración crítica de la tradición marxista y del marxismo en crisis, de la revolución en América Latina, de la izquierda y de la problemática del peronismo, así como una redefinición del intelectual frente a la democracia.

Escribe Roxana Patiño:

Controversia dejó de publicarse en abril de 1981 porque no pudieron conciliarse las líneas internas de la revista: peronistas y socialistas, comenzada la transición, comenzaron también a alinearse en lados opuestos. Exactamente en ese momento en Argentina se atisbaban los primeros intentos de debates sobre estos aspectos profusamente discutidos en la revista desde 1979. La mayoría de sus integrantes retornó al país al promediar la democratización y se integraron (...) a la zona del campo que estaba realizando un movimiento semejante. Pero para ese entonces el proceso de reforma intelectual estaba realizado en sus aspectos nucleares: los paradigmas del marxismo y del nacionalismo populista –que alimentaron los escritores de la izquierda y el peronismo en las dos décadas anteriores- ya no existían para ellos como horizontes desde los cuales pensar una reconstrucción de la cultura. Si *Controversia* es la revista que inicia y tematiza más fuertemente esta reforma cultural en los primeros años de la década, *Punto de Vista* será la que, sin hacer de esta revisión un tópico, despliega en sus lecturas –de la política, la historia, la literatura- las consecuencias que tal revisión supone.¹⁷⁰

La continuación del proyecto de *Punto de Vista* fue territorio de debate en la primera mitad de los 80. En 1984 integrantes de la revista se nuclearon en el llamado Club de Cultura Socialista y, más convencidos ahora de la “cuestión democrática”¹⁷¹

Contorno”, es un imprescindible y autobiográfico dibujo de la trayectoria de la que llamó generación del 45. El artículo está recogido en *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*, Pablo Rocca editor, Montevideo, Universidad de la República, 2012, pp. 270-285.

¹⁷⁰ Roxana Patiño, *op. cit.* p. 9.

¹⁷¹ La “cuestión democrática” es, según Sergio Buffano, un elemento fundacional que no está realizado. Ver “Intelectuales. ¿Veinte años no es nada?” en *El Periodista* de Buenos Aires, No. 80, Buenos Aires, 21 al 27 de marzo de 1986, pp. 26-27; cit. en de Diego, pp. 235-236. Buffano, miembro del Club de Cultura Socialista, propiciaba el apoyo de los intelectuales al gobierno de Alfonsín en la salida

que de la “liberación nacional”, dispuestos a desmontar el axioma “nacional popular”, decidieron ofrecer su apoyo al gobierno de Raúl Alfonsín, elegido en 1983. El alfonsinismo, con sus claroscuros, tiñó de polémica la participación de la revista en la era de la redemocratización, aunque puede reconocérsele (a la revista) no haber perdido los puntos de referencia para seguir con certeza, avidez y sólida constancia los problemas fundamentales de la cultura argentina. En el año 85 fue duramente atacada desde la izquierda por su renuncia a la interpretación marxista de la historia y, como consecuencia, por el abandono del papel del intelectual crítico, la despolitización de la tarea intelectual y la autonomización de los discursos intelectuales en relación a la dimensión política. Publicaciones como *Pie de página* y *La Bizca* negaron la crisis existente en el marxismo y refutaron entonces los postulados posmarxistas de los miembros de *Punto de Vista*. Calificada de liberal de izquierda (*Pie de página* los llamó “demócratas radicalizados” en burlona alusión a su apoyo al gobierno radical de Alfonsín) era acusada de servir de cierre al círculo del liberalismo de derecha.

Finalmente, en este recorrido, *Crisis* hizo una segunda aparición en 1986. Incluyó en su número 41, primero de la nueva época, una “Zona de reflexión” en la que intervinieron tres integrantes de *Contorno*: David Viñas, León Rozitchner y Juan José Sebreli. Dice Roxana Patiño:

El texto de Rozitchner era agudamente autocrítico. “El espejo tan temido” intenta advertir sobre una nueva “trampa” en la que la izquierda puede volver a caer: “poner el error y la muerte fuera de uno” porque “no hay verificación interior del fracaso exterior”. El autor considera a esto la piedra de toque para realizar una autocrítica que no se quede en la liviandad del reconocimiento de “errores tácticos”, sino que exija de los intelectuales una introspección que analice los procesos por los cuales se llega a profundas inadecuaciones entre las ideas que procesan y la realidad material. (26)

Esta extraña amalgama, que no se había producido en la primera época de *Crisis*, parecía producto de los nuevos tiempos, tal vez para confrontar a los posibilistas de *Punto de Vista*: pero el auxilio de la vieja savia de *Contorno* no fue suficiente para que *Crisis* se sometiera a una autocrítica de lo sucedido. La armonía no duraría y sufrirá una fractura pocos números después. “Tal vez no haya otro ejemplo más claro que la

democrática. Recibió una áspera respuesta en la revista *Mascaró* de Aldo Ferreres y Juano Villafañe, “Intelectuales. Entre el ayer y la nada”, No 6, Buenos Aires, setiembre de 1986, pp. 54-57; cit. por de Diego, pp. 235-236.

aparición de la segunda época de *Crisis* para demostrar la imposibilidad de reproducir un clima intelectual como el de los setenta” (26), sentencia Patiño.¹⁷²

¿Qué posición tuvo Saer en este largo y sinuoso proceso?¹⁷³ Comencemos con este relato de iniciación:

Un sábado de invierno de 1953 o de 1954 (yo tenía 16 o 17 años), después del almuerzo, tomé el colectivo de Esperanza y a eso de las tres y media o cuatro, ante una puerta que todavía hoy creo recordar con claridad, toqué timbre, esperé tembloroso un momento, y cuando me abrieron y me invitaron a pasar, al trasponer el umbral, entré a la vez, con el mismo paso inseguro, en la casa de José Pedroni y en la literatura. (“Cronología” por Julio Premat, en *Glosa.El Entenado*, Ed. Archivos, p.457).

Este hermoso recuerdo recrea una tarde de sábado, invernal y provinciana, en la que un adolescente, rozado apenas por los avatares del peronismo y los parricidios de *Contorno*, con la unción religiosa de un bautismo, se apresta a entrar a la literatura por la puerta de la poesía. En el ensayo “Razones” agregó:

Hasta los dieciséis o diecisiete años, la poesía constituyó el noventa y nueve por ciento de mis lecturas. La poesía en lengua española sobre todo. (...) Después, hacia 1955, es la irrupción, fulgurante, de la literatura europea y norteamericana. La vanguardia poética y narrativa y su problemática correspondiente. La narrativa rusa, francesa y anglosajona del siglo XIX. Gracias a Juan L. Ortiz, a Hugo Gola, a Aldo Oliva, la poesía china, los grandes poetas franceses del siglo XIX, que producen la revolución literaria de los tiempos modernos: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont.¹⁷⁴

Están allí los primeros tanteos: la poesía y algunos nombres que sostendrá toda su vida. Las experiencias literarias iniciales las hará en el periodismo junto a Hugo Gola. Conoce a Juan L. Ortiz en 1956, su gran figura de referencia intelectual: quizá la

¹⁷² *Crisis* tuvo aún una tercera época. Luego de diez números de la segunda época, sufrió la renuncia de algunos de sus miembros. La dirección de Vicente Zito Lema siguió unos pocos números más hasta que los herederos de Federico Vogelius, primer director de la revista, le impidieron seguir sacándola con el nombre original. Zito Lema fundó *Fin de siglo* al tiempo que se abría el tercer período de *Crisis* que tuvo corta vida.

¹⁷³ Admitamos un déficit de información: un volumen de ensayos escritos en los años 60, abundante según describen los organizadores del Fondo Saer, está sin conocerse. Su publicación, dentro del plan de edición de inéditos, quizá informe sobre el grado de reflexión y compromiso que tuvo Saer con las polémicas de esa década.

¹⁷⁴ *Glosa. El entenado*, op. cit., p. 913.

radical excentricidad, largamente cultivada por Saer, no tenga mejor explicación que la admiración por Juanele.

Saer se formó en la prensa de provincia y participó en conciliábulos locales (grupo “Adverbio” de Santa Fe) que no habían tenido los perfiles acerados que se podían sentir tanto en los círculos y el periodismo de Buenos Aires como en los que se crearían en Córdoba alrededor de *Pasado y presente*. Sus vínculos intelectuales, con la gente de Rosario y con la de su ciudad, y las noticias, aunque escasas, de sus intervenciones públicas nos indican que, a pesar de esa distancia, no estaba ajeno a las polémicas que se fraguaban y recalentaban el medio. No solo revelaba conocer los puntos polémicos sino que además coincidía con los nuevos aires literarios, tal como lo expresó en sus “Razones”. Algunos textos dados a conocer en *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, resultan más explícitos sobre estos aspectos. En el llamado Cuaderno 1, escrito durante el primer lustro de los 60, aparece un largo ensayo en el que asevera que el escritor, en nuestros países semicoloniales, debe ser “el espejo de su tiempo, un espejo que está vuelto hacia el caos para absorberlo y convertirlo en algo determinado y útil, utilizable para ser más exactos” (101). El texto de Saer, impreciso en varios tramos, deja clara su heterodoxia con relación a las posturas más rígidas del realismo socialista, al tiempo que se pronuncia sobre el compromiso en términos difusamente sartreanos. En todo caso, afirma la penetración y el conocimiento que todo gran escritor debe tener de la realidad y, en consecuencia, la posibilidad de que pueda, desde esa situación, realizar una acción política. La indagación que hace el escritor del sentido de los acontecimientos es una ayuda invaluable para actuar sobre la realidad, incluso en la medida en que una permanente revisión reformule el sentido de los hechos. Una frase ambigua, que enjuicia la acción de los políticos de izquierda, dice: “Esto también hay que decirlo de una vez por todas: no hay compromiso fuera de la obra” (104). En el contexto está referida a la obra del político como factor de cambio de la realidad. Pero, por extensión, también puede quedar ligada a la manera en que un escritor se compromete a través de su obra, generando con ella conocimiento y cambios más intensos que los que los políticos dicen desplegar. No es, sin embargo, clara su coincidencia con la muy delineada posición de Cortázar sobre la acción que el escritor ejerce por escribir y la revolución que debe hacer en su literatura. Saer encuentra la síntesis en los políticos revolucionarios (Lenin, Gandhi) a los que atribuye más el carácter de intelectuales -en su misión de amplificadores de la conciencia humana- que de políticos, y encuentra que el gran escritor está cerca de ellos como personalidad

creadora (pp. 100-105). En los cuadernos 6 y 7 de los *Borradores inéditos*, bajo la influencia de la lectura de *Demonios* de Dostoievski, Saer agudiza la idea de un escritor que sostiene en carne viva la conciencia del vacío de un mundo sin salida o con la capacidad de convertir un sufrimiento irremediable y sin sentido en algo que puede vislumbrar, a duras penas, la posibilidad de una salida en el seno mismo del tormento. Saer discutió el concepto de realismo a partir de la noción de experiencia y de cómo ella modifica la naturaleza. Un párrafo que cité más arriba¹⁷⁵ define aún su estética por la potencia que una experiencia impone a la escritura, sin tener que recurrir a cuestiones de forma y estilo. En el Cuaderno Núcleo I, sin fecha, apuntará que

...la expresión poética debe ser el resultado de un descarte minucioso de nuestra experiencia, hasta conservar solamente aquella porción de la misma que aporte un elemento nuevo a toda una experiencia cultural pasada, o una síntesis de nuestra propia experiencia individual (pp. 268-269).

Tal vez ese recorte permita, sin advertirlo, el ingreso de la forma y el estilo.

Para no extraviarse del concepto de realismo, la crítica se vio obligada a revisar sus límites. Roger Garaudy escribió en 1963 un libro que tuvo alguna celebridad: *Hacia un realismo sin fronteras*. Se insistió en “nuevos realismos” porque se creía que el realismo era “el único filón posible en América”. Pero, como señala Claudia Gilman¹⁷⁶, no era fácil explicar *La región más transparente*, *Pedro Páramo*, *El siglo de las luces* o *Rayuela* con la fórmula tradicional. De manera que se dijo que se apostaba a alcanzar “zonas más hondas de la realidad”. “Ese realismo desbordante, sin fronteras, crítico, experimental, formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el *mensaje*, sirvió de fundamento particular al programa novelístico” dice Gilman. Jaime Rest encontraría una buena definición para un realismo crítico y novedoso, que encarnara una nueva racionalidad artística: “realista es el creador cuya obra permite evaluar las condiciones objetivas de la sociedad en que vive aun cuando formalmente distorsione la apariencia externa del mundo” (citado por Gilman, 317). Obviamente en este contexto se rescataría lo real maravilloso descrito por Carpentier en 1948 y resucitarían fórmulas como la de “realismo mágico”.

¹⁷⁵ En la sección “Aguja de navegar diversidades”.

¹⁷⁶ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, op. cit. pp. 316-317. Gilman debate, a lo largo de todo su libro, el conflicto entre artistas, intelectuales y hombres de acción en los años 60 que, como vimos en el párrafo anterior, preocupaba a Saer. Interesa, sobre todo, ante la revolución socialista, el desarrollo de una actitud antiintelectual proveniente del poder político.

Podría argumentarse que Saer no integraba ninguno de los grupos beligerantes de la intelectualidad argentina de los 60; que se fue de su país en 1968 cuando arreciaban las polémicas, nacionales y continentales, sobre creación y compromiso, sobre el intelectual y el hombre de acción y, aun, que lo hizo cuando una parte densa de esa polémica tenía que ver con el irse o el quedarse; que no participó ni de los radicalismos de izquierda ni del populismo revolucionario del peronismo de los 70¹⁷⁷; que, en consecuencia, no le fue necesario, como en otros casos, elaborar una estética en sintonía con la agitada década, hacer renunciaciones, discutir, como lo hizo Cortázar, sus opciones, o cambiar el rumbo, como también lo hizo Cortázar, para asimilarse a posturas que le parecieran más progresistas. Saer había probado distintos procedimientos desde sus comienzos y elaborado, no sin dudas, un programa estético que, cuando decide irse a Francia, tenía ya algunas líneas definidas.¹⁷⁸ Sus elecciones tanto positivas como negativas (entre estas ya estaban plenamente formadas su aversión declarada por el boom y por los lenguajes de los medios masivos) no sufrirían las presiones que sí iban a sentir tanto los escritores que seguían en Argentina como aquellos que, aunque afuera, tuviesen una situación descollante, como era el caso de Cortázar.

Pero hay algo de Saer que no queda del todo explicado si no se indaga en otros procesos, importantes en la formación de la literatura argentina entre los 30 y los 60. Saer parece no resistirse a admitir sus predilecciones extranjeras; pero es menos propenso a explicitar los modelos locales que formaron su contorno¹⁷⁹. La mera

¹⁷⁷ Carlos María Domínguez conversa con Roberto Maurer, amigo de Saer de la juventud: ““Pero decirme, ¿vos dónde militabas?”, aprovecho a preguntarle. “En el Movimiento de Liberación Nacional de Ismael Viñas, en el Malena, ¿recordás?”. Entonces Roberto cuenta que militó hasta el 68, y que Juani y otros amigos no lo acompañaban en esa aventura. Saer había tenido un paso fugaz por el Partido Comunista, todos eran simpatizantes de izquierda, pero huían de las acostumbradas manipulaciones que hacían los dirigentes políticos de los intelectuales”. (C. M. Domínguez, “Viaje por los silencios de *Glosa*”. Ver Bibliografía)

¹⁷⁸ También en este punto los *Papeles de trabajo. Borradores inéditos* pueden ser reveladores, útiles y avaros al mismo tiempo. Por una parte, nos dejan ver la larga duración de algunos proyectos y con ello la también larga maduración de las decisiones estéticas. El caso paradigmático es el de *El limonero real*. Publicado en 1974, cuando Saer, ya radicado en Francia, estaba haciendo sus experimentaciones narrativas más riesgosas, tuvo sin embargo antecedentes desde 1964. Lo que la publicación de inéditos revela son los tanteos iniciales y algunas decisiones primitivas. Pero como no reproduce el texto de la novela que está en los Cuadernos y advierte que mucho fue lo que Saer reestructuró para llegar a la versión definitiva, la edición queda en deuda con los geneticistas y con cualquiera que quisiese medir los cambios provocados y, a partir de ellos, evaluar los renuevos estéticos que los años 70 impusieron al escritor. Ver en este mismo capítulo el apartado “*El limonero real* (un “entre deux eaux” genético)”, en el que, gracias a la lectura de los manuscritos preparatorios de la novela que obtuve del archivo Saer radicado en la Universidad de Princeton, intento una aproximación a esas cuestiones.

¹⁷⁹ Borges, Macedonio, Juan L. Ortiz, Felisberto Hernández, Onetti, Antonio di Benedetto en una lista no muy nutrida. También Gironde, Neruda, Vallejo y Rulfo obtienen su respeto. En los ensayos de los años

circunstancia de su adhesión fugaz al Partido Comunista entre 1961 y 1963 y el reconocimiento que de su obra hicieron tempranamente Adolfo Prieto y Carlos Altamirano no hacen posible excluir a Saer de un debate estético y político que se sostuvo durante varias décadas en la literatura, el arte y el cine, no solo argentinos. Apenas una anotación que ya subrayamos –su presunción, todavía, hacia 1965, del valor de *La ribera* (1955) de Enrique Wernicke- rescatada entre sus *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, nos permite inferir que hay lecturas e influencias que no han quedado debidamente registradas en la obra de Saer. Haremos una síntesis imperfecta de un proceso estético sin el cual, creemos, las opciones narrativas de Saer no pueden entenderse plenamente.

Me parece que se puede desarrollar este asunto en diferentes ámbitos conceptuales: uno puede ser el de los problemas del regionalismo, del realismo y del realismo socialista, doctrina oficial del Partido Comunista, vistos como espacios de disputa, desde Boedo hasta la irrupción de la nueva izquierda; otra posibilidad es acercar el debate estético y político al discurso de la dependencia que abrumó los años 60 y 70.

Cuadernos de Cultura fue el órgano oficial del Partido Comunista Argentino que dio a conocer las doctrinas soviéticas relativas al arte. Tuvo varias épocas desde principios de los años 40. Las más duraderas fueron la tercera, que abarcó enteros los años 50 hasta 1967, y una cuarta que llegó hasta el golpe de Estado de 1976. En sus números se dio amplia difusión a las llamadas tesis estalinistas en materia estética, no tanto porque Stalin las hubiese creado (aunque había escrito sobre el punto) sino porque concordaron con la política soviética durante su gobierno. Inspiradas en el leninismo de razón más positivista, la fórmula del realismo socialista se consolidó en 1934 en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Estableció el realismo sobre la teoría del reflejo, exigiendo al artista ser el “ingeniero del alma humana”, según frase atribuida a Stalin. El resultado debía ser, al mismo tiempo, la comprensión y explicación de las leyes que rigen el mundo objetivo, una representación de las fuerzas humanas y sociales y una contribución a su transformación y desarrollo en el marco de un régimen comunista. Heredero del realismo del siglo XIX, su máximo enemigo fue el nuevo arte burgués estigmatizado como decadente, irracional, subjetivo, sedativo, mistificador de

60 incluidos en el libro *El concepto de ficción* comparecen Joyce, Chandler, Henry James, Balzac, Kafka, Robbe-Grillet, Mann, Pavese entre otros. Se sabe que en esa década Saer escribió muchísimos ensayos que, incluso, preparó, sin suerte, para su publicación. Habría que revisar el archivo o esperar la aparición del volumen de ensayos en la serie de *Borradores inéditos*, para ver qué tendencia se confirma.

la realidad y alejado, mediante la abstracción y el formalismo, del sentimiento del pueblo y de su necesidad de conocimiento.

Ahora bien, antes de que este modelo se difundiera en el mundo y dejara su huella en los años 40 y 50, la literatura argentina ya había desarrollado varias formas de realismo, heredera, alguna de ellas, del realismo decimonónico, pero con inflexiones locales significativas. El emblemático año 1926 iba a reunir tres tendencias y tres direcciones diferentes del realismo.¹⁸⁰ Horacio Quiroga publicó uno de sus grandes libros, *Los desterrados*, culminación de aquello que en su obra versátil se hallaba más fuertemente ligado al regionalismo. Cuando José Miguel Oviedo presenta al Regionalismo en su *Historia de la literatura hispanoamericana Tomo 3*¹⁸¹, no duda ni escatima:

Su conflicto básico es el hombre en pugna con el medio físico indómito y fascinante, un mundo salvaje que trata de someter por un esfuerzo de su voluntad y librado a su propio coraje y sentido de sacrificio. Ese escenario es siempre un espacio natural, no “civilizado”, cuyos enormes peligros y dimensiones aparecen como una variante americana del viejo dilema romántico: el Hombre desafiando a la Naturaleza, espejo de su destino singular. Afirmar esto significa que, aparte del antecedente “criollista” que hemos señalado, el gran padre del regionalismo es Quiroga. Es el primero en hallar los vastos espacios abiertos y exóticos que aún quedaban por conquistar en América una resonancia que trasciende lo que era, en principio, regional (o sea local); es decir, tuvo una intuición del gran drama americano como algo distinto del europeo, cuya naturaleza había sido ya domesticada a lo largo de los siglos. Escribir sobre esos escenarios y sobre los temas que inspiraba resultó así una garantía de “americanismo” y fue, durante un tiempo, considerada, si no la única opción estética, al menos la más viable y segura para llegar a forjar una auténtica novela continental. (p.226)

El segundo gran acontecimiento de 1926 es la aparición de *Don Segundo Sombra*. Novela epigonal de Ricardo Güiraldes y de cierto criollismo narrativo, representa, siguiendo con Oviedo, “un entronque entre el lenguaje regionalista y el de la vanguardia (...) Significa, sin duda, un claro avance en el proceso de maduración de nuestro lenguaje novelístico al asimilar técnicas, imágenes y formas de representación que eran nuevas”. La existencia de formas de regionalismo, ya el de Quiroga como el de Güiraldes, así sus alcances se pretendieran universales o por lo menos transregionales,

¹⁸⁰ 1926 deparó otras novedades en la literatura argentina: el primer libro de relatos del dilatadísimo Eduardo Mallea, *Cuentos para una inglesa desesperada*, una novela de Enrique Larreta, *Zogoibi* y libros pioneros de Raúl González Tuñón y Leopoldo Marechal entre otros.

¹⁸¹ Madrid, Alianza Editorial, 2001.

no dejó de alentar, sin ser causa exclusiva, la persistencia en Argentina de un ensayismo del ser nacional. La actitud expectante de *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz, *Historia de una pasión argentina* (1937) de Eduardo Mallea, las muy influyentes reflexiones sobre el ser argentino de Martínez Estrada: *Radiografía de la pampa* (1933) o *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948) o las del más joven H. A. Murena reafirmaron, imbuidos de categorías filosóficas de matriz europea que desbordaban lo puramente local, las sombras de un nacionalismo predominantemente pesimista.¹⁸²

El tercero, la aparición de la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso*, exige un excursus por otras latitudes, ni lejanas ni ajenas a los asuntos hasta ahora tratados. Se trata de los aires de los veinte y el afán innovador que los cruzó con distinto signo. El grupo denominado Florida, las revistas *Proa* y *Martín Fierro*, figuras como Borges y Gironde introdujeron en los veinte el ultraísmo y un variado menú de novedades alimentadas por las vanguardias europeas. Al mismo tiempo, un grupo reconocido con el nombre de Boedo hizo una experiencia de literatura social y revolucionaria. Se inclinó a usar la literatura como instrumento para remover conciencias y promover la imagen de un mundo mejor. Florida se reclinó sobre una literatura pura, que una línea de las vanguardias hacía posible, en tanto Boedo, sostenido sobre el viejo realismo crítico, denunció los aspectos sombríos del mundo, no sin recurrir, a veces, a deformaciones expresionistas de la realidad representada. Afán didáctico y sentimentalismo sensiblero no escasearon en los realistas boedianos, al tiempo que tomaban en cuenta, como señaló uno de sus miembros, Roberto Mariani, aportes nuevos como el descubrimiento del subconsciente. No todo fueron contrarios entre unos y otros, demostrado por el pasaje entre tiendas¹⁸³ e, incluso, por la necesidad de la aparición de una *terza via* en la que nuclear a los indecisos: la revista (más boediana que floridense) *La campana de palo*. Conceptual y sociológico, Juan Carlos Portantiero en

¹⁸² En la introducción a un libro de 1970, *Ensayos y estudios de literatura argentina* (Buenos Aires, Galerna) Noé Jitrik se atreve a afirmar, refiriéndose a la crítica sociológica largamente practicada en los años 60, que la indisciplina argentina pudo ser la base de una creatividad que la alejó de las maneras europeas de la crítica. En el mismo prólogo Jitrik admite la enorme -definitiva parecía en ese momento- influencia de la lingüística en el estudio de los textos literarios. Habría que ver si el pensamiento latinoamericano fue capaz de infligir inflexiones y modificaciones en ese nuevo cuerpo teórico, otra vez de origen metropolitano. Eso, creemos, intentó el propio Jitrik en los años 70 con su concepto de "trabajo crítico".

¹⁸³ El caso emblemático, aunque no el único, fue el de Roberto Arlt. Vinculado generalmente al grupo de Boedo, los primeros adelantos de *El juguete rabioso* fueron sin embargo publicados en la revista *Proa*, bajo el padrinazgo de Ricardo Güiraldes. Una primera versión de la novela había sido leída por Elías Castelnuovo y rechazada para su publicación en la muy boediana editorial Claridad.

su importante libro de 1961 *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, sentenció: “Los dos grupos en que se subdivide la generación del 22 se unen a través de una constante socio-cultural: salvo excepciones personales, la literatura de ambos grupos era una expresión del fracaso y de la soledad espiritual de las capas medias urbanas” (p. 121, ver p. 115 y ss.). Y Adolfo Prieto en su *Antología de Boedo y Florida* dejó la tipificación siguiente:

Florida trató de actualizar el pulso literario; estuvo alerta a todas las novedades puestas en circulación por las vanguardias europeas, y de los numerosos *ismos* exportables, apenas aclimató uno con suerte, el ultraísmo, con su obsesión imaginista y su repudio de la retórica rubeniana. Logró muchas metáforas felices; mitificó con estéril esfuerzo el arrabal porteño; flexibilizó el idioma; renovó la problemática del arte; malgastó talento e ingenio con la inmunidad que garantiza el ejercicio gratuito de la literatura. *Boedo* debió inventarse su propia tradición de literatura de izquierda; pagó copioso tributo a la debilidad de sus formulaciones teóricas y a la necesidad de moverse en un medio refractario donde los críticos no se correspondían exactamente con los lectores. Promovió el interés de multitudes por la literatura social; pero se atuvo demasiado a la mirada entendida de grupos minoritarios, y hasta se comprometió, por contagio o por inercia, en devaneos y juegos verbales. Los escritores de *Boedo* sufrieron, en su mayoría, el desgarrante conflicto del intelectual burgués, a mitad de camino entre pautas culturales de las que sufre en desprenderse, y objetivos históricos en cuya concreción juega su destino individual. (pp. 30-31)

Está claro que para el desarrollo de este capítulo más nos interesa *Boedo* que *Florida*, así haya sido la tensión entre las dos, como lo señala Prieto, la que pudo procesar la síntesis y trazar los nuevos surcos por donde transitó la literatura. Otra vez Portantiero nos auxilia para aquilatar el peso de *Boedo*: “Culturalmente, *Boedo* tiene una importancia tan grande que toda la literatura de izquierda en Argentina (es decir todo el *cuerpo vivo* de la narrativa argentina) está marcada por su sello. Incluso sus limitaciones nacen del boedismo”.

“Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía” tituló Graciela Montaldo a un capítulo del único volumen aparecido de la *Historia social de la literatura argentina* -dirigida por David Viñas- dedicado a *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*.¹⁸⁴ Una primera inquisición hizo Montaldo a los lugares comunes depositados sobre el grupo de *Boedo* y fue a su carácter realista. Ya vimos cómo Mariani advertía la

¹⁸⁴ *Historia social de la literatura argentina*, Director David Viñas. Tomo VII, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Graciela Montaldo (directora del tomo), Buenos Aires, editorial Contrapunto, 1989.

superación del realismo zoliano gracias a nuevos campos del saber y sumamos por nuestra cuenta la manera en que la truculencia naturalista había llevado hasta la deformación las descripciones boedianas. Montaldo agregó otro argumento y fue que el sentido didáctico de *Boedo*, derivado de su presupuesto ideológico, estuvo reñido con el realismo, si este era “pintar la realidad” o “mostrar la vida”. Más que realistas, dice Montaldo, los de *Boedo* fueron veristas, ya que, avisados de la falsedad del mundo montado por el capitalismo, buscaron una verdad que ficcionaron en su literatura para imprimir como mensaje en sus lectores. La literatura de izquierda debía enderezar la realidad distorsionada por las perversidades de su organización social. Moral, verdad y educación fueron emblemas de la literatura de *Boedo*, que difundió una actitud voluntarista para cambiar el mundo y superar el alma humana. Herederos inmediatos de la “utopía roja” se sintieron en el origen de un mundo nuevo. Sin embargo su afán pedagógico y testimonial, la radicación de la literatura en la experiencia y la vida hizo que la obra de los escritores de *Boedo* fuera más proclive al diagnóstico, a la denuncia, a mostrar el mal, que a generar la promesa del bien y la felicidad. No se observó en sus creaciones un sujeto de clase, ejemplar de una ética renovada, sino más bien seres con marcas de excepcionalidad, en especial miserias físicas o morales. *Boedo* no escribió una literatura optimista como luego se le exigió al realismo socialista. Más bien su actitud fue de recelo, desconfianza, y luego desilusión y denuncia del sistema democrático que dejaba ver su debilidad en la corrupción de los gobiernos radicales de los 20. Todo lo separó de *Florida* menos el desprecio por el comercio del arte: en ese punto y con éticas distintas, uno y otro grupo desecharon la idea de que el arte debiera circular en el mercado de bienes de consumo. Fueron, así, adversos a su tiempo, al de Quiroga y Viana escribiendo para las revistas de difusión masiva y buscando afanosamente profesionalizar su tarea. *Boedo* entendió que ese mercadeo bastardeaba una tarea que tenía un alto fin para el que era necesaria la gratuidad, la entrega desinteresada. La misma fórmula podía aplicarse a los principios de *Florida*, aunque la gratuidad del arte en cada caso quisiese decir, y mostrase, cosas diferentes: libros de lujo en *Florida* y rústicos y populares en *Boedo*; la creación en tiempos de ocio allá y en tiempos de militancia acá.

Boedo tuvo continuación más allá de la década del 20. Pero un desvío poderoso de sus principios, hasta la casi anulación de los puntos principales de su estética, se produjo en Roberto Arlt. Arlt recogió del grupo de *Boedo* esa mirada excéntrica, de seres alucinados por la ciudad deformadora, aplastados por la plancha de la angustia a

dos metros de altura. También coincidió en las vertiginosas subidas y bajadas entre la alta cultura y la cultura popular. Abrevó en Dostoievski, en los realistas rusos, en el folletín. Pero se abstuvo del moralismo, la proclama y la denuncia en un sentido testimonial.¹⁸⁵ Esa zona media, ese desmarcarse de lo previsible, mantuvo a Arlt “suspendido” durante un tiempo. Muerto en 1942, Arlt iba a tener varias resurrecciones: por una parte Raúl Larra, desde las filas del Partido Comunista, escribió la primera biografía del Arlt en 1950, intensa y sesgada, hagiográfica y crítica hacia una figura que invistió de una especie de herejía sacra. En 1954 *Contorno* le dedicó el número 2 de su revista, comenzó su reparación y, sobre todo, la reconstrucción del canon literario argentino. Antes y durante, Juan Carlos Onetti ya había descubierto a Arlt y había seguido parte de su ruta. Dos de los escritores más jóvenes iban a recoger en los 60, de manera distinta, el legado: Ricardo Piglia y Juan José Saer. A la relación Arlt-Onetti-Saer dedicaré un capítulo de este trabajo, de manera que suspendo este examen y vuelvo para atrás.

Otra vez el realismo en disputa, las ortodoxias fueron y vinieron, al vaivén de la propia política cultural soviética. La muerte de Stalin y el descongelamiento del primer período de Krushov tuvieron una tibia repercusión en el Partido Comunista Argentino y alentaron a que un sector más joven fuera elaborando otra línea de argumentación teórica. Sobre todo al influjo de Gramsci, y alentados por el secretario del Partido Héctor Agosti, algunos jóvenes comenzaron a desarrollar una posición heterodoxa, que les costó su carné cuando los aires renovadores de la política soviética cesaron de soplar en 1963. Sintetizando, el rigor dogmático de la estética comunista quedaba sitiado por varias vertientes de una literatura de izquierda: por una parte una formación marxista que se alimentaba en Sartre y que había encontrado alrededor de *Contorno* su espacio de renovación; al mismo tiempo el desarrollo, dentro del mismo Partido Comunista, de un pensamiento que se iba desmarcando de la mano de Juan Carlos Portantiero y luego del grupo *Pasado y presente* de Córdoba. No faltó, también, una revisión dentro del mismo peronismo que, luego de su derrocamiento en 1955, intentó comprender los acontecimientos a la luz de una doctrina más rigurosa y apeló al marxismo de alguno de sus integrantes: John William Cooke fue la figura descollante en este aspecto. Al mismo tiempo hubo pensadores que emprendieron una lectura marxista del peronismo, caso de Rodolfo Puiggrós, que dio origen a un nacionalismo popular revolucionario. Revisiones

¹⁸⁵ Esto se aplica a casi toda su obra de creación. Alguna pieza teatral y por momentos sus Aguafuertes de los años 30 recaen en la acusación política y también en lo misional.

del nacionalismo desde los principios del marxismo también practicaron Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui, de forma que el conjunto de opciones de izquierda que se fueron abriendo luego de 1955 permitió una pluralidad de políticas que convergían en los problemas de la dependencia, en la visualización del imperialismo y la oligarquía como enemigos y, circunstancialmente, en la conciencia nacional como estrategia. Germinaron posturas que abarcaron desde la cultura populista, que arremetió en los 60, hasta posiciones que hicieron madurar la noción de la autonomía del arte: según esta, la creación no estaba sometida a la vida y su representación, tal como el marxismo ortodoxo había enseñado. Esta postura, que renovaba la ecuación vida-arte-literatura-revolución, vendría sobre todo de la mano del nuevo marxismo gramsciano de *Pasado y presente* que se encargó de recibir la obra de Cortázar con sus novedades y su modernidad y abrió el cauce para una nueva forma de comprensión de la creación artística. Entramos entonces plenamente en los 60, años en que Saer define su estética en medio de un debate que lo compromete y en el que irá definiendo sus elecciones.

Dijimos más arriba que el otro centro en torno al que podía especularse la situación de la creación y la crítica era el predominio de la teoría de la dependencia. La idea de una dependencia cultural, de la acción del imperialismo imponiendo las líneas del pensamiento argentino se remontaba, para el período que nos interesa, a los años 50. En estos, la posición de Jorge Abelardo Ramos con su *Crisis y resurrección de la literatura argentina* (1954) había sacudido el pensamiento político y estético y era respondido por *Contorno* con su tono pedagógico. De allí en adelante, en los años 60 y entrados los 70, la formulación de una independencia crítica y artística se planteó como problema una y otra vez. Sobre la posibilidad de sacudirse la dependencia se pasó de posturas más pesimistas (sostenidas por la idea del abismo insalvable entre intelectuales y clase revolucionaria) a las más ingenuamente optimistas del populismo revolucionario de los 70 (los intelectuales serán un aporte imprescindible al proceso de liberación nacional). En el correr de esos años se analizaron los problemas de las industrias culturales al tiempo que se buscó ensanchar el campo crítico a los fenómenos surgidos de la cultura de masas. El proceso latinoamericanizador, alentado por una teoría que incluía a la Argentina en una zona de dependencia imperial continental, tuvo como resultado no solo la atención política a los movimientos populares sino también a la cultura que ellos hacían o consumían. Se planteó, entonces, una convivencia paradójica. Por una parte creció una crítica cada vez más elaborada, ya no solo proveniente del campo sociológico del marxismo sino además del psicoanálisis y la lingüística

(estructuralismo, semiótica), que sostenía internamente una contradicción: la de hacer conciencia de la dependencia a partir de los modelos de una producción teórica que se originaba en los países centrales. Este desarrollo crítico cohabitó en medios universitarios y extra académicos con otro que atendía a los fenómenos de difusión masiva (la historieta, los géneros menores, el cine, la radio y la televisión) y que intentaba tener acceso con sus explicaciones a un público ensanchado por la democratización de la cultura. Jorge Panesi en su trabajo “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”¹⁸⁶ señaló que este problema mostró sus fases más agudas hacia 1970 y propuso el caso de la revista *Los libros* (1969-1976) como aparato sensor a través del cual seguir sus alternativas. Panesi no fue pesimista respecto a los resultados de este complicado proceso en que se cruzaron “cientificistas” con “populistas”. Observó que trabajos como los de David Viñas, Josefina Ludmer, Silvia Molloy fueron buenos ejemplos de correctas asimilaciones teóricas para la producción de una crítica local original. Más arriba señalábamos el caso de Jitrik, que había atravesado el sociologismo contornista para buscar en la lingüística un cuerpo de ideas coherente a partir del cual construir su propia teoría. El equipo de investigadores más cercanos al peronismo y, por lo tanto, más propenso al populismo cultural: Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, Aníbal Ford, consiguió hacer una elaboración compleja a partir de sus principios y convivió con los trabajos de Nicolás Rosa o Germán García. Las series de Centro Editor de América Latina, con sus Capítulos y Enciclopedias, abrieron un ámbito para que ambas tendencias se reunieran y acometieran una acción crítica educativa. Trabajos en conjunto hechos por Jorge Lafforgue, proveniente de la revista *Centro*, con Jorge B. Rivera, ejemplo señero de crítico de la cultura popular, demostraron la viabilidad de esa alianza. Es posible pensar, siguiendo a Panesi, que una de las síntesis de ese proceso que se vivió en la década larga que se cierra en 1976 haya sido *Punto de Vista*: Piglia, Altamirano, Sarlo, propusieron algunas respuestas, no aceptadas por todos, a los remanidos problemas de la dependencia cultural.

Los 40 y los 50, con todas las limitaciones que podemos deducir de los debates estéticos, produjeron obras interesantes. Ya vimos cómo *Boedo* marcó una línea que tuvo sus continuadores durante varias décadas (Barletta y Yunque del grupo original, Bernardo Verbitsky a partir de 1940) y sus desvíos, como se señaló para el caso de Arlt. Pero la estética realista, con más o menos ortodoxia, consiguió algunos resultados

¹⁸⁶ Jorge Panesi, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.

apreciables que, tanto en la narrativa como en el cine, sellaron una manera de la cultura argentina. Puedo adelantar aquí que una forma de populismo cultural, antecedente del que en los 60 y 70 cultivaron las nuevas promociones peronistas, fue sostenido, antes y después del primer peronismo, por novelas y películas de gran difusión.

Algunos casos son extraordinarios: la novela *El río oscuro* del escritor comunista Alfredo Varela, publicada en 1943, se convirtió en una película “peronista”, *Las aguas bajan turbias*, bajo la dirección de Hugo del Carril en 1952. El detalle más repetido es que en el momento en que la película se filmó, Varela estaba preso, bajo la segunda presidencia de Perón, por su condición de comunista. Eso impidió, según se dice, que figurara en los créditos del film. De todas maneras el guión cinematográfico le había hecho fuertes modificaciones al relato original. Este respondía al esquema de la novela del realismo socialista, con algunas innovaciones técnicas no excesivamente atrevidas. Trataba sobre la explotación de los mensús en los yerbatales del Alto Paraná y el despertar de su conciencia a causa de la condición brutal del trabajo en los montes salvajes. Por un lado los abusos y los castigos esclavistas, por otro la modernización de la producción de yerba y la organización sindical (la novela hace referencia a las huelgas de 1918-1919 y de 1928), sacudían la molición de los explotados y los incitaban a la rebelión. La novela de Varela, que intercalaba tiempos de la conquista española con el presente de la economía yerbatera, bifurcaba el final en dos imágenes. Una era la del río oscuro de la yerba que, a pesar de los cambios operados en la forma de explotación salvaje, seguía arrastrando “la pavorosa tragedia de los obreros encadenados allá, en la maravillosa patria de la yerba, entre el delirio de la tierra roja y a la vera del otro río cristalino, el Alto Paraná, que, como la selva, lo sabe todo, pero calla y aguarda”. La otra imagen era la del mensú que escapaba de la hacienda y navegaba, río abajo, desnudo, “dejando como una estela su grito de victoria”. La novela exigía la síntesis de las dos escenas de cierre: la colectiva que no parecía aún superada y la individual que anunciaba la ansiada liberación.

Las aguas bajan turbias prometía, con mayor certeza, el fin de la esclavitud en los yerbatales. Comenzaba con una voz en off que recitaba, en términos similares, lo que ya había incluido Mario Soffici en su película *Prisioneros de la tierra* (1939), basada en algunos cuentos de Quiroga: “Una bofetada”, “Un peón” y “Los destiladores de naranja”. La película de Soffici se abría con un cartel que ya, en 1939, planteaba en tiempo pasado (1915, dicen algunas informaciones) la explotación inhumana de los yerbatales:

MISIONES

retazo alucinado de la tierra argentina, abre su mágico encanto a la vera de bosques sin fin y ríos profundos, en el extremo Norte del país. Allí levanta cada vez más resonante su cántico a la PAZ y al TRABAJO. No siempre fue así.

Antaño cruzaron las [...] encrucijadas de las picadas abiertas a punta de machete en el corazón de la selva, hombres de rostros marcados por el destino que muchas veces vivieron una epopeya de sangre y alcohol. A esos días turbios y extraños nos lleva nuestra historia.

La película de Hugo del Carril hacía estallar el contenido dramatismo del *incipit* de *Prisioneros de la tierra*, poniendo -con fondo de imágenes truculentas- su alegato en la voz de un locutor que oscilaba entre el tono del informativo de época y la articulación tremante del radioteatro:

El Alto Paraná, uno de los más ricos territorios argentinos, suelo fecundo y pródigo. La yerba mate, el oro verde, ha sido y es fuente de fabulosa riqueza. El río es hoy un camino de civilización y progreso. Pero no siempre ha sido así. Hace unos años, unos pocos años, estas eran tierras de maldición y de castigo. Las aguas bajaban turbias de sangre. El Paraná traía en su amplio regazo la terrible carga que vomitaba el infierno verde. Río abajo solían venir los cadáveres boyando. Cadáveres sin rostro, sin nombre, sin familia. Al principio se acercaban algunos curiosos, pero pronto se cansaron de asombrarse. El espectáculo era demasiado conocido y demasiado difícil identificar al muerto. Un día veían partir un barco repleto de mensús. Tiempo después, el infierno verde devolvía una procesión macabra. Llegaba un cadáver boyando y luego otro y otro y otro, jirones de ropa y jirones de piel. Venían tranquilos y paraban en la playa pedregosa al pie de la lomita. Las lavanderas que bajaban al río se encontraban con los hombres quietos y solos junto a las piedras. Entonces se persignaban y huían hablando en un guaraní asustado y tembloroso. Y ahí quedaban los que volvían. Pero siempre estaban los que partían. Brasileños, paraguayos y peones de nuestro litoral acudían a Posadas atraídos por el engaño de las ganancias fáciles. La insaciable codicia continuaba exigiendo su tributo humano.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Una extraña triangulación incluye a Saer en la imagen de los cadáveres bajando por el río. En *El entonado*, una escena que se ha entendido como alusiva a los crímenes de la dictadura militar argentina 1976-1983, (sobre todo en el artículo de Brian Gollnick "El color justo de la patria: agencias discursivas en *El entonado* de Juan José Saer", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 29, No. 57, 2003, pp. 107-124) describe el viaje de regreso del protagonista en una nave escoltada por una muchedumbre de cadáveres. (pp. 133-134). Saer tenía como posibles referencias escenas de masacre de la conquista y las más cercanas apariciones de cadáveres de víctimas de la dictadura. Pero estaban también esos muertos menos visibles, víctimas de un régimen de explotación que nació con la Colonia e impregnó las sociedades latinoamericanas con una violencia cuyos extremos se vivieron bajo dictadura.

Ambos films retocaban o agregaban a los relatos originales una historia de amor y un duelo personal entre el protagonista y sus explotadores. Estos dos tópicos parecían imprescindibles para el tipo de drama que montaba el cine argentino en esas décadas. Otras adaptaciones llevaron al cine novelas que ya eran exitosas: *Los isleros* de Ernesto Castro o *Las tierras blancas* de Juan José Manauta. Vidas primitivas del interior argentino, con la pobreza rural como motivo, prepararon un terreno estético que Saer iba a tener que vivir de cerca.

Por un lado podemos suponer que Saer vio estas películas que estamos nombrando. Es difícil creer que a Saer, si es que lo veía, le agradara ese cine, pero tal vez cometamos un involuntario anacronismo. Hoy cuesta mirar esas películas herederas del teatro, con actores que no concocían el “método” y que provenían de las formas dramáticas del viejo histrionismo rioplatense. Su recitación, su gestualidad (que no es la del expresionismo) nos resultan por momentos irritantes: pero puede suceder que no consigamos entender cuánto significaban, para un cine en desarrollo, estas maneras y esos temas en los que una sociedad se reconocía. Lo que Saer vivió de forma muy cercana fue la formación del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral fundado por Fernando Birri en 1956. En él iba a trabajar desde 1962 hasta su viaje a Francia en 1968. Agreguemos, para completar el desarrollo del cine argentino en esos años, que en 1957 se creó el Instituto Nacional de Cinematografía y que con él se dio un impulso al cine que en los años 60 tendría frutos notorios. Saer estaba en Santa Fe y en el ámbito cinematográfico de la Universidad del Litoral que comandaba Fernando Birri. Eso se condesaba ni más ni menos que en una palabra: neorrealismo. Birri se había formado en Italia y era un ferviente admirador del neorrealismo italiano. Educado en ese cine, cultivó la amistad de Zavattini y De Sica y coincidió, en Europa, con otros cineastas latinoamericanos que tenían las mismas inquietudes que él: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos. De manera que, reinstalado en Santa Fe, la doctrina de Birri fue, en principio,¹⁸⁸ el documentalismo: se creó bajo su dirección una Escuela documental que hizo relevamientos de campo y muestras fotodocumentales, como la de la inundación que se produjo en 1958. Filmaron *Tire dié* sobre las villas miserias y se expresaron en un Manifiesto escrito por Birri en 1962 en el que se planteaba el carácter

¹⁸⁸ Esta salvedad respeta algunas apreciaciones que Birri hizo años después: el neorrealismo italiano no fue solo *Ladrones de bicicleta* sino también *Milagro en Milán*, una película que, nacida de la costilla del neorrealismo, había sido capaz de incluir los elementos fantásticos de las leyendas populares. Birri dice que ver *Milagro en Milán* le abrió las puertas, no solo a él sino a otros autores latinoamericanos, para incluir los elementos maravillosos de las cosmogonías populares. Pero... en el principio estuvo el realismo.

de subdesarrollo y dependencia de nuestros países y la necesidad de que el cine saliera de esa superestructura alienadora, que daba una imagen falsa de la sociedad, y se preocupara de documentar la realidad tal cual era. Denuncia, juicio, crítica y desmontaje de las falsificaciones de un cine enajenante, le permitirían al espectador, según pensaba el Manifiesto, tomar conciencia de la sociedad en la que vivía.

En 1961 Birri filmó su película emblemática del período: *Los inundados*. Había tomado como base un cuento bastante inocente de Mateo Booz publicado en 1934 y lo había convertido en una película fiel a sus principios. Una minuciosa reconstrucción del lugar, la apelación a actores locales para conservar el tono del habla, el trabajo con no profesionales y habitantes del lugar e improvisación en los diálogos, eran algunas de las características de este cine que pretendía disolver las fronteras entre la ficción y el documental. Birri usaba procedimientos tópicos de la vertiente de un cine popular: montajes significativos que acentuaban los contrastes entre ricos y pobres, y recurría a artificios, como los actores hablándole a la cámara, que documentalizaban la ficción.

Se sabe que Saer y Hugo Gola¹⁸⁹ se opusieron al énfasis populista del cine de Birri. Saer dictaba cursos de Crítica y Estética en el Instituto y sería muy interesante ver sus programas y saber de qué hablaba¹⁹⁰. Seguramente más que el neorrealismo, lo podía atraer el pavesianismo o el existencialismo de algunos directores italianos y, tal vez, la *nouvelle vague*, *Cahiers du Cinéma* y el cine de autor. En todo caso, se podía sentir más cerca de Manuel Antín y su clonación de Antonioni en Argentina que de Birri o de Favio, que en esos años trabajaban en la línea de un cine testimonial y popular.¹⁹¹ Al mismo tiempo comenzó su amistad con Raúl Beceyro que, muy joven, fue a aprender cine a Santa Fe. Beceyro hizo una carrera de documentalista, sobre todo, con raras excepciones como la adaptación de *Nadie nada nunca* en 1988. Estas hipótesis y presunciones habría que cruzarlas, cuidadosamente, con alguna documentación sobreviviente de los cursos, con los guiones que el propio Saer escribió o con otros escritos, publicados o inéditos, de ese período.

¹⁸⁹ Ver “Cronología” en *Glosa. El entonado op. cit.* p. 460.

¹⁹⁰ En la conversación de Domínguez con Roberto Maurer, a propósito de este punto, leemos: “¿Era muy cinéfilo, había estudiado?”, le pregunto. “Era cinéfilo más o menos como todos —dice Roberto mientras intenta descubrir dónde puta estamos parados—, entonces había en Santa Fe cuatro cineclub, pero estudiar, no. Yo que sé qué les decía, lo que sé es que los alumnos quedaban contentos”. (C. M. Domínguez, “Viaje por los silencios de *Glosa*”, ver Bibliografía).

¹⁹¹ Los dos seguirían luego una vertiente de cine popular pero no necesariamente documental. Favio se deslizó del testimonialismo inicial: *Crónica de un niño solo*, *El romance del Aniceto y la Francisca*, a la búsqueda épica de mitos colectivos: *Juan Moreira*, *Nazareno Cruz y el lobo*, *Gatica*, *el Mono*.

Algo profundo, genésico, vincula, a pesar de las distancias formales, las obras citadas con la de Saer: el agua, su presencia constante y material, en lucha con la tierra, formalizada en paisajes. Anidan aquí, siguiendo la teoría de los humores en Bachelard¹⁹², el temperamento orgánico del melancólico en las imágenes de la tierra y del pituitario en las referencias al agua.

No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el cielo y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. [...] Para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita. (p. 15)

Sería excesivo sintetizar los conceptos que Bachelard desarrolla en su libro, pero no podemos evitar un comentario, por la forma en que insiste acerca de la mixtura de los elementos, de algunos párrafos que dedica a la junción del agua con la tierra. Si el agua sola y su lenguaje, dice Bachelard, tienden a desmetaforizarse para hacerse realidades poéticas directas, por su sonorización en la palabra, los términos de maleabilidad como elemento se multiplican cuando forma lo pastoso en convivencia con la tierra: en ello el hombre amasa la sustancia de su ser. El trabajo de la mano sobre la pasta o la arcilla descubre “una materia capaz de una forma, una sustancia capaz de una vida” (p. 26-27). El agua tiene un cuerpo, un alma y una voz y promete la experiencia primera de la materia. Decir experiencia primera supone para Bachelard anticipar el sentimiento de lo real al conocimiento. De allí que desprenda fácilmente la relación entre las imágenes filiales, sobre todo la imagen materna, y los sentimientos primitivos que se tienen con los elementos, con la naturaleza (p. 161 y ss.). Todo esto no es ocioso ya que la lectura de Saer nos propone numerosos ejemplos de agua, naturaleza, limo de lo real, que los personajes o el relato van amasando en el juego creador. El más intenso, visible por su salto de la metáfora a la materiación, es el de Tomatis saliendo de lo hondo del agua negra de la depresión en *Lo imborrable*, la imagen constante de los zapatos, medias, de la botamanga del pantalón todavía

¹⁹² Gastón Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 2003 (1ª. edición en francés 1942).

manchados por el barro del último escalón, moralmente hablando, de la especie humana, del que va librándose en el correr de la novela. Aguas y paisaje se ven en “A medio borrar”, en *El limonero real* envolviendo el sueño de Wenceslao, en *Nadie nada nunca*, en el lugar familiar, desfamiliarizado por la muerte y recobrado en *La pesquisa*, en las lluvias, la impertinente de la tercera parte de *Cicatrices*, la torrencial de *Las nubes* y la lluvia otoñal, que se repite, hasta cerrar la última novela, *La grande*. Las aguas regeneradoras combaten con la tierra salvaje y crean esa ambigüedad de una obra en la que la melancolía tanática parece permanentemente combatida por las fuerzas del eros. Por cierto que no es casual que en el caso de Tomatis su depresión, su caída en el último escalón de la materia espesa, esté ligado a la muerte de la madre. La perspectiva material se reúne con la maternal que subyace en los relatos de Saer.¹⁹³

Queda, por fin, lo que llamamos el “aura Wernicke” rescatada por Saer todavía a mediados de los sesenta. ¿Qué había en *La ribera*, publicada en 1955, que Saer pudiese admirar? Quizá, como contrapiso, la figura un poco legendaria de Wernicke, que a la altura en que Saer anotaba su elogio, todavía vivía. Apartado, alcohólico, autor de un diario gigantesco que apenas se conocía y se conoce, Wernicke era lo más parecido a un escritor “norteamericano” en estas tierras. Las comillas tratan de decir que por norteamericano reconocemos cierto estilo, de vida y de obra, que no cultivaron solo los escritores de esa nacionalidad, pero que irradiaron, sobre todo, figuras como Faulkner, Hemingway, Salinger, Lowry en los años 60 y, luego, algunos de promociones más recientes. La foto de Wernicke en la solapa de la reciente edición de *La ribera*¹⁹⁴ tiende a crear un parecido de familia con rostros y gestos como los de Cheever o Carver o - salvando la falta de languidez- Onetti. La postura antiintelectual, el aislamiento, el secreto de un diario que debía contaminar la obra por ausencia, pudieron ser elementos imantadores. Pero todo eso podría ser desmentido por otras elecciones que Saer hizo de escritores ubicados en las antípodas de ese tipo de bohemia o de vitalismo: digamos Proust, Joyce y Borges, para no abundar. Es más seguro sostener que la aceptación de

¹⁹³ Un recuento rápido de la madre como sujeto conflictivo: Ángel con su madre en *Cicatrices*; la madre de Ángel Leto en *Glosa*; la huida de la madre de Morvan con un agente de la Gestapo en *La pesquisa*; la madre de Gabriela Barco, ganada por el desgano, a la que la hija no informa de su embarazo porque piensa que enseguida lo olvidaría en *La grande*; la madre de Alicia, hija de Tomatis, y la madre de la madre, la abuela de Alicia, en *Lo imborrable*. En dos de los casos, Ángel Leto y Morvan, el conflicto estará alimentado por el suicidio del padre. Los suicidios de padre los trato en varios lugares del trabajo. El crimen del padre primordial y su devoración, de inspiración freudiana (*Tótem y tabú*), es una de las claves de lectura de *El entenado*. El desquite, poniendo una madre querida, puede ser la India, la madre de Nula, en *La grande*, el momento final y uno de los más fuertemente autobiográficos de toda la obra de Saer.

¹⁹⁴ Enrique Wernicke, *La ribera*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2009.

Wernicke tuvo que ver con el estilo de escritura, que pudo ser, para Saer, un antídoto contra mucho de lo que expusimos en este capítulo. Si bien Wernicke revistó entre los escritores comunistas y sus temas no evitaron los conflictos sociales, tanto la escritura como el nudo conflictivo en que ubicó a su personaje de *La ribera*, mal podían ser festejados por la ortodoxia del partido. Wernicke cultivó un estilo seco, despojado (hoy tan admirado en Carver, Ford, McCarthy; tal vez ese que el amigo de Morosoli reconoció como parecido al del escritor minuano) sin las grandilocuencias un poco épicas en que solían caer incluso los mejores escritores de izquierda: Manauta, Varela. Por otra parte el personaje de Eduardo, sospechadamente autobiográfico, no resulta un sujeto ejemplar. Sensible al sacrificio que los militantes comunistas hacen en el período autoritario en el que se ubica la novela: primera mitad del año 1945, es, sin embargo, individualista y desobediente. El Eduardo de la novela de Wernicke vive con admiración y distancia la vida comunista en la cárcel donde ha sido detenido junto a ellos.¹⁹⁵ Saer, en un diálogo que se produce en los albores de la saga entre Marcos Rosenberg y César Rey, al comienzo de *La vuelta completa*, parece descomponer al personaje de *La ribera*. Con la carga retórica del existencialismo, confronta a Rey, excomunista desencantado, devenido filosofador sartreano y promitente suicida camusiano, con el discurso alentador, aunque no ingenuo, que pronuncia Rosenberg, el comunista orgánico.

Restaría considerar, para la mirada de Saer hacia 1965, algunas trazas de la escritura de Wernicke que serían rastreables en lo que aquel escribía en ese momento. La frase rotunda con que comienza *La ribera*: “Desperté bruscamente, totalmente lúcido”, evoca la búsqueda del *incipit* de *El limonero real* que Saer estaba trabajando: “Amanece y ya está con los ojos abiertos”. Temáticamente, el contraste entre la ciudad - el centro de Buenos Aires para Wernicke- y esa zona apartada del río, en la que se mueve el personaje de *La ribera*, pudo también coincidir con los tanteos que Saer estaba haciendo en su literatura. No solo en los cuentos, ya en la primera escritura de *El limonero real*, la ciudad resultaba lugar de maldición: en la novela, el hijo de Wenceslao se mataba por quedarse allí y no volver a su zona, y las hijas de Agustín se iban a la ciudad y allí se “perdían”. Saer sentía la deslocalización entre la ciudad y un medio rural ribereño, y se iba planteando la necesidad de profundizar la creación de un lugar

¹⁹⁵ Un comentario al sesgo: José Aricó, intelectual vinculado en los años cuarenta al Partido Comunista Argentino, dice que la convivencia en la cárcel con los camaradas del partido, durante el peronismo, fue su mejor escuela de militancia (José Aricó, “La construcción de un intelectual” en *Punto de Vista* No 43, Buenos Aires, agosto de 1992).

literario que sería finalmente su “zona”. En términos de argumento, la un poco arltiana-onettiana situación del cuarentón con la muchachita de 17 años debió tener su atractivo en Saer quien, sin recurrir a ese sujeto, obviamente lo supo apreciar como sostén de una parte del universo de esos escritores faros. Artificios como la del manuscrito encontrado, que *La ribera* maneja, eran, desde *El pozo* de Onetti, maneras de puesta en abismo que cultivaría el *Nouveau Roman* francés. Decisiones narrativas como las del anuncio de la muerte de la muchacha: “Ha muerto Susana”, sin ninguna preparación, resuelta en esa sola frase, con la carga de un secreto que apenas se revelará, resultan antológicas y todavía hoy sorprenden. Publicada en 1955 *La ribera* era mucho más moderna que algunas de sus contemporáneas y también de tantas que la sucedieron.

1.1. *El limonero real (un “entre deux eaux” genético)*

La démarche est bien simple dans son principe: il s’agit de comprendre un oeuvre par son histoire et non plus par son aboutissement. En apparence, le déplacement du point de vue est léger. Cela suffit pourtant pour le placer à contre-champ d’une phénoménologie de l’objet qui s’épaupe a la forte tradition des études classiques. Elles n’ont, a l’origine, connue leurs mondes que par des objets isolés –ruines, statues, entailles– dont la contemplation seule a longtemps permis d’imaginer une civilisation et un art. Une confusion s’est ainsi établie entre l’objet et l’art même –et le principe de contemplation a pris la vigueur d’une règle qui s’est étendue aux études littéraires, confrontées à des textes pour toujours immobiles et figés. Pour rompre cette glace, il faut traverser la surface du texte, passer de l’autre côté de ce miroir qui ne renvoie jamais que notre regard, bref, pénétrer dans l’espace et le temps d’une création esthétique. C’est un temps multiple. En amont de l’oeuvre, le vécu se transforme en imaginaire et se charge, par cette transmutation, d’une énergie que va, à un moment donné, lancer en avant l’écriture.¹⁹⁶

Estas consideraciones básicas de crítica genética, realizadas por uno de los padres del geneticismo moderno francés, Louis Hay, contienen una metáfora muy preciada por mi trabajo: “en amont”, río arriba. La crítica genética propone ir río arriba de la obra para romper la inmovilidad y fijeza del texto final. La imagen articula estupendamente con las que preferí usar para plantearme el estudio de la escritura saeriana: la de la tercera orilla. Me propongo ahora un “río arriba”, no desde el Delta hacia la zona, como plantea Saer en su ensayo *El río sin orillas*, sino desde la versión

¹⁹⁶ Louis Hay, “Critiques du manuscrit” en *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, Paris, José Corti, 1989, p. 14.

editada de una novela, *El limonero real* (1974), hacia una primera escritura hecha aproximadamente diez años antes.

Rafael Arce la llama “la primera “gran novela” de la saga”.¹⁹⁷ El estudio que hace Arce del primer cuaderno de manuscritos de 1958 (él lo llama Cuaderno de Notas Varias, CNV, y en la publicación de los inéditos se llamará Cuaderno 0), lo lleva a la conclusión de que el proyecto saeriano desechó un universo narrativo: el de la marginal “Zona del puerto” al que estaba destinado buena parte del Cuaderno 0 y que ocuparía la primera sección del primer libro de cuentos, *En la zona*. Saer fue descubriendo y sustituyendo ese mundo portuario, que quedaría como mito de origen, por el que finalmente iba a constituir uno de los centros de su Obra: la de los intelectuales de clase media urbana. Arce consigue leer ese deslizamiento en el propio Cuaderno 0, en el que “Tango del viudo” aparece más o menos en la mitad; este cuento junto a un largo fragmento que quedó inconcluso y otros esbozos, dejan ver el movimiento que apunta a lo que luego conoceremos como *La vuelta completa*. Solo queda esperar la escritura de “Algo se aproxima” (1959), del que hay briznas en el Cuaderno 0, que se va a integrar a la segunda parte de *En la zona* titulada “Más al centro”, para tener perfilado el programa narrativo de la saga. A partir de allí, según Arce, el proyecto irá madurando hacia la novela: por un lado, con otro relato largo, “Por la vuelta” (insinuado en el Cuaderno 0) que completará los materiales necesario para el primer intento imperfecto, *La vuelta completa* (1961); por otro, el hallazgo de un camino más firme en la primera versión de *El limonero real* (1964). Una observación y una objeción me merece este estudio. La observación es dónde situar *Responso*, escrita inmediatamente antes de la primera versión conocida de *El limonero real*; la objeción es que se saltea o no explica el cambio abrupto de espacio narrativo: *La vuelta completa* se construyó a partir del zurcido de retazos del universo ciudadano, esbozado en algunos relatos primitivos, y subrayó la importancia de la ciudad para el proyecto novelesco; sin embargo, el camino más seguro hacia la novela le iba a exigir a Saer un “retorno” al mundo rural.

Este asunto me parece importante para el desarrollo de la tesis de este capítulo. Como señala Arce, no hay un plan para el armado del primer libro, *En la zona*, sino que resulta de la decantación y selección de lo que Saer había escrito hasta ese momento. El libro es resultado de la reunión de dos partes, “Zona del puerto” y “Más al centro”. La

¹⁹⁷ “La búsqueda de la novela” en *Boletín 16*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Diciembre 2011 (www.celag.org/int/arch-publi/arce-dossierensayosestudios.pdf).

primera contendría, según Arce, el sistema narrativo que luego perfeccionaría Saer: escenas abiertas que pueden seguirse una a otra, con referencias internas que van construyendo una secuencia; la segunda, por el contrario, estaría formada por piezas aisladas que si bien no son cuentos clausurados no mantienen vínculos visibles entre sí. Sin embargo -ve Arce- Saer retiene el sistema narrativo de la primera parte y rechaza personajes, temas, motivos; y, en sentido contrario, rescata estos de la segunda parte para construir, a partir de ellos, algo parecido al sistema de vasos comunicantes de la primera parte: “Para decirlo en términos ya perimidos, la primera parte insinúa la forma de la saga y la segunda su contenido”. (p. 3)

Para explicar el cambio de sujeto narrativo Arce dice que se podría acudir a lo que llama la “ininteresante hipótesis biográfica”: según ella el mundo marginal le era extraño a Saer en tanto el de la clase media ilustrada le resultaba conocido. Con esta simplicidad por cierto que la hipótesis biográfica se vuelve “ininteresante”. Pero puede empezar a tener interés si en lugar de detenernos en aspectos epiteliales tratamos de advertir algunos más profundos, esto es, aquellos que en las etapas formativas alimentaron el universo simbólico del escritor. Digo del escritor pero debería decir del hombre, que hará luego, como cualquiera, con ese mundo simbólico lo que quiera o lo que pueda. En su caso, las formas interiores de simbolización primera, pudieron darle materiales básicos para su creación literaria. Si la hipótesis biográfica que maneja Arce dice que Saer se formó como integrante de la clase media intelectual de una ciudad de provincia, también nos advierte que la construcción de ese mundo convivió con la demasiado borgiana “zona del puerto”, impulsada tal vez por el ambiente del juego en que Saer se movió, pero que finalmente terminó desechada. Esta experiencia habría sucumbido por demasiado “literaria” en tanto la otra habría permanecido por más consistentemente “vívida”. Quedaría por agregar, o averiguar si lo hubo, el mundo experiencial de la primera “gran novela” de la saga -así califica el crítico a *El limonero real-* y el de la primera escritura de *La ocasión* que, de creer en la inscripción puesta por Saer en una carpeta que conserva preparaciones de esta novela, habría comenzado en “Paraná, 1961”. Como tramos posteriores de la novela dicen haber sido escritos en “Guadalquivir, 1973/ Sena, 1984” se puede inferir que “Paraná” refiere al río y no a la ciudad.

La irrupción de un espacio rural no debería asombrar: pudo haber sido parte de la experiencia original de un niño que nació y creció en estrecha relación con lugares no urbanizados de su provincia: Serodino era una pequeña población dependiente de la

zona cerealera de la región. El río, los meandros y las islas debieron estar muy próximos a sus aventuras o se les re-presentaron con vigor una vez instalado en la ciudad de Santa Fe y, luego, en sus zonas aledañas: Rincón, Colastiné. De esto no tengo confirmación alguna. No conozco una biografía cuidadosa que atestigüe como verdaderos, datos de la infancia y adolescencia (recordemos, de todas maneras, el recelo que tenía Saer de las biografías, de su objetividad y de su estatuto de verdad¹⁹⁸). Nada impide, entonces, que podamos fantasearlo como verosímil. Esto no solo no excluye lo “literario” sino que, en el momento de la escritura, lo incorpora a la imaginación ficcional: cuando Tomatis y Barco, adolescentes recién salidos del liceo, deciden su futuro de escritores, lo hacen trasladándose en canoa y enterrando en la ribera del río una botella que encierra la palabra “MENSAJE” (“En la costra reseca” de *La mayor*)¹⁹⁹. Por otra parte, Borges pudo seducir a Saer con las creaciones orilleras y malevas, pero también pudo hacerlo por sus ficciones criollas: duelos, valores y cultos primitivos, o con aquellos cuentos que elucubraban el tema del tiempo. El río, tan reiterado en el universo de Saer, lo proveyó de una imagen tópica de poderosa tradición para pensar la temporalidad.²⁰⁰

Miremos con cierto cuidado la primera versión que se conserva de lo que luego será *El limonero real*. Se encuentra dividida en dos cuadernos de espiral: el primero, marca Norte, figura en el archivo Saer de la Universidad de Princeton con la ubicación Box 2, Folder 4; el segundo, marca Manón, está registrado en el Box 2, Folder 5.²⁰¹ Hagamos una descripción rápida del contenido de cada cuaderno para reconocer el lugar en que los textos que nos interesan están colocados.

El cuaderno Norte se abre con varias hojas sueltas: las dos primeras son recortes impresos de un poema de Borges, “Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad”, en sus versiones en español y en inglés. Siguen dos hojas arrancadas de un cuaderno de espiral, un poco más pequeñas que las del cuaderno Norte que estamos recorriendo. En

¹⁹⁸ A pesar del esfuerzo monumental de objetividad de Richard Ellmann y otros biógrafos “Nunca sabremos cómo fue James Joyce” dice en el comienzo de su ensayo “El concepto de ficción” en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 9.

¹⁹⁹ Un trabajo de Cristina Iglesias, “Dobleces”, publicado *Cuaderno de LIRICO* 6 | 2011, pp. 21-31, estudia el cuento “En la costra reseca” bajo la inspiración de la tesis de Chartier en su libro *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura: siglos XI-XVIII* (Buenos Aires, Katz, 2006), que refiere a los relatos que han quedado, a lo largo de los siglos, de la materialidad del soporte en que la literatura se conservó. La tesis de Chartier parte de allí para señalar la dilemática actitud del hombre moderno frente a la escritura, en la que depositó con claridad la misión de recordar e, implícitamente, de borrar las experiencias sociales.

²⁰⁰ En su artículo “Zona peligrosa” (1987) César Aira arriesgó un juicio sobre el tiempo “insólitamente borgeano” de *El limonero real*.

²⁰¹ Solicité y obtuve del archivo Saer, “Juan José Saer Manuscripts”, guardado en la Universidad de Princeton, el escaneo de los dos cuadernos, un total de 240 hojas o dobles páginas.

una de ellas hay, manuscrito por Saer, un poema titulado “Elegía en piedra antigua” que pasa al reverso y se cierra con una fecha, 21 de enero de 1963. A continuación, un breve ensayo “Sobre la novela poética” pasa de la primera a la segunda hoja. Esta se rompió abajo luego de ser escrita: al final del anverso se lee una frase: “SOBRE ALGUIEN: Es un individuo demasiado malo en relación a sus méritos personales”. En el reverso de esta hoja aparece un trabajo inconcluso “SOBRE BERNARD SHAW”. Sigue, entonces, lo que sería, propiamente, la primera hoja del cuaderno, en la que comienza una versión completa de la novela RESPONSO, desplegada a lo largo de 146 páginas. Se trata de un texto corrido, con correcciones y tachaduras no demasiado abundantes para ser una versión primitiva. Sin detenernos en detalles minuciosos, se comprueba que la primera y la última frase coinciden con las de la versión impresa en libro y que la división en capítulos es similar. La fecha de cierre es “enero 20 de 1964”. En la página siguiente a la que contiene el fin de *Responso*, comienza algo llamado LOS LIMONES BAJO LA LUNA, con título centrado y recuadrado junto al que se lee “enero 29 de 1964”. A lo largo de siete páginas y media se extiende esto que se reconoce como el primer *incipit* de *El limonero real*. En la página que sigue al fin de este *incipit*, encabezado con un centrado número 1 arranca un segundo *incipit*, redactado en primera persona, que se extiende a lo largo de cinco páginas. Hay un salto en medio del texto que señala un faltante, dos hojas arrancadas que encontraremos sueltas al final del cuaderno. La sexta página tiene escritos dos renglones y el resto vacío. En la que continúa leemos, tachado, un nuevo *incipit* de siete renglones, una línea trazada de margen a margen y, a renglón seguido la inscripción: “I. LA MAÑANA SOBRE EL PLANETA” en tinta roja, la fecha “9 de noviembre 1964” y el arranque, ahora sí definitivo, de la novela. A lo largo de 135 páginas se escribe sin pausas, una versión de una parte de la novela que será publicada varios años más tarde. El manuscrito no llega hasta el final del cuaderno: quedan seis páginas sin escribir y en la última hay un nombre y una dirección y un texto de seis renglones. A este cuaderno se suman algunas hojas sueltas que se conservan dentro de él. Dos pertenecen al cuaderno y fueron arrancadas, dejando, como se vio, un salto en el texto del segundo comienzo, que se completa con ellas. Las otras hojas pueden pertenecer o no a este cuaderno y contienen distinto tipo de anotaciones: los tantos de varias partidas de generala, fragmentos de un relato que no es ninguno de los que forma parte de este cuaderno y algunas páginas que parecen revelar clases o estudio de inglés.

El Folder 5, Cuaderno Manón, contiene también un material variado. El reverso de la tapa tiene un nombre, dirección y teléfono de alguien de Santa Fe, la primera hoja en blanco está cortada en su tercio superior y en la segunda hoja comienza un ensayo titulado SOBRE LA CONCEPCIÓN DE LA PROSA EN SARTRE: son diecisiete páginas que se cierran con una fecha anotada con lapicera roja: “circa 1963-1964”. Luego de una página en blanco se abre el “Acto 1º” de una obra dramática sin titular, que aborta en la séptima, dando paso a poco más de una página y media de un diálogo entre X y D. Lo que sigue es un texto relevante: despliega una versión primitiva del relato “A medio borrar” que en el cuaderno no lleva este título. Esta versión manuscrita, según se informa en *Papeles de trabajo. Manuscritos inéditos* (2012), fue luego pasada a máquina y puesta dentro de una carpeta que lleva la inscripción “A medio borrar” y que corrige el relato del cuaderno. Como la primera publicación de inéditos reprodujo la copia tapuscrita, se podría hacer una comparación entre la versión del cuaderno y la que fue pasada a máquina y corregida. La que luego se publicó con este título en el libro *La mayor* (1976) corresponde a una escritura posterior, de alrededor de 1971, para la que Saer dice no haber tenido en cuenta las anteriores simplemente porque se había olvidado de que existían.²⁰² La versión del cuaderno está dividida en dos partes. La primera tiene tres capítulos con sus respectivos títulos: el primer capítulo, señalado con el número 1, luego de dos intentos tachados, ~~LA GRAN PIEDAD ES LA DEL HÉROE~~ y ~~SALIR DE AQUÍ~~ está encabezado por la palabra FRAGMENTOS y el título EL PEREGRINO PASA EL RÍO DE LA MUERTE. Los capítulos que siguen se titulan: 2. LA PIEZA CON BALCÓN A LA CALLE y 3. LAS PALMERAS SALVAJES. La segunda parte, señalada con un 2/, también tiene tres capítulos, dos con título: 1. LA CIUDAD DE LA DESTRUCCIÓN y 2. CUATRO VASOS DE VINO; el tercero, sin título, comienza a continuación del segundo, se interrumpe y continúa luego del fragmento PARA EL LIMONERO REAL. La versión tapuscrita, si es fiel la que reproduce el libro de *Borradores inéditos*, parece haber perdido los títulos y no haber incluido el tercer capítulo de la segunda parte. Luego de los “Fragmentos” vienen dos páginas y media de “Ejercicios de estilo” y, a continuación, se retoma *El limonero real*: “PARA EL LIMONERO REAL” dice una anotación arriba, proponiendo por primera vez el título que será el definitivo de la novela. Para continuar la escritura, Saer copia el final de una

²⁰² “Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo del 2005” realizada por Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva en edición Archivos *Glosa. El entonado*, op. cit. p. 928. El estudio de los “Fragmentos” al cuento “A medio borrar” publicado en el libro *La mayor* (1976), lo realiza Valentina Litvan en “A medio borrar en el origen: de Saer a Saer”, en *Cuadernos LIRICO* 6 | 2011 pp. 143-158.

frase ya escrita en el cuaderno anterior (117 a): “sacándola de su perfecta inmovilidad”, cierre del viaje de Wenceslao y el Ladeado hacia lo de Rogelio, a partir de la cual podrá seguir el relato²⁰³. Veintidós páginas serán ocupadas por la escena que va desde la llegada de Wenceslao a la casa de Rogelio hasta el momento en que Rogelio y Wenceslao, luego de pasar por lo de Agustín, se dirigen al almacén. Las seis páginas siguientes volverán al capítulo 3 de la segunda parte de los “Fragmentos” de “A medio borrar”. El resto del cuaderno, al que también le sobran páginas en blanco, es una miscelánea de dibujos de caras del tipo de la historieta o de revista popular; un fragmento de poema; anotaciones sobre “Los demonios”; una “Introducción a las cartas de Quevedo”; finalmente, un poema fechado en 1967, “Miseria y consuelo del violador”, que será incorporado con variantes en *El arte de narrar*.

Las páginas escritas en estos dos cuadernos para lo que luego será *El limonero real*, publicado en 1974, alcanzan, en la edición que manejo (Seix Barral, 2002) 88 de sus 238 páginas. Con esto señalo que estamos ante una versión primitiva de un tercio de la novela editada. Desconozco si existen versiones anteriores de los otros dos tercios. La presencia de estos fragmentos de la novela, escritos diez años antes su publicación, nos permite realizar algunas observaciones e hipótesis sobre la andadura del proyecto literario de Saer.

Un primer aspecto sería, en la observación del manuscrito, la presencia de los *incipits*, un asunto considerado muy saeriano y estudiado en la edición crítica de *Glosa. El entenado* y en varios de los trabajos del número de los *Cuadernos de LIRICO* dedicado a Saer (6 | 2011). En segundo lugar se podría atender a las correcciones que la propia versión manuscrita sufrió, dentro de una dinámica advertible del proceso de escritura, y a las diferencias con la versión que llegó al libro. En tercer lugar valdría la pena mirar aquellos procedimientos que a esa altura del proyecto literario de Saer resultaban novedosos, en la dirección que trazara Rafael Arce acerca del camino hacia la primera “gran novela” de la Obra o en el sentido que se crea conveniente. Un cuarto asunto apuntaría a estudiar el orden de los fragmentos manuscritos, su conservación o cambio en la versión editada, los fragmentos eliminados y las hipótesis de por qué lo fueron. Finalmente, cabría rescatar, de la versión más avanzada, aquello que no está

²⁰³ En la edición en libro, entre las dos escenas se intercalará la que cuenta el regreso de Wenceslao y su mujer a la isla luego del entierro del hijo, que ya había sido escrita en el cuaderno 4. El final de la escena escrita en el cuaderno 5 se enganchará, en la versión publicada, con la larga conversación de los parroquianos en la puerta del boliche, que ya estaba escrita en el cuaderno cuatro.

anticipado en los manuscritos, sobre todo los recursos narrativos que puedan haberse incorporado en la década que separan las dos versiones que poseemos.

“Hay siempre varios comienzos. Todas las novelas tienen un falso comienzo. Yo comparo eso con las carreras cuadreras, donde hay falsas partidas. Entrás, después empezás otra vez y por ahí encontrás el tono”.²⁰⁴ Decíamos que el tema de los *incipits* era muy saeriano y este pronunciamiento parece confirmarlo. Los estudiosos de los manuscritos, haciéndose eco de esta reflexión, y a la luz de una ya importante bibliografía específica²⁰⁵, dedicaron unas cuantas páginas al estudio de entradas y salidas en los textos de Saer.

El limonero real presenta, en este punto, una situación ideal ya que dejó cuatro comienzos. Como vimos, el primer comienzo se titula “Los limones bajo la luna”. Empieza a escribirse el 29 de enero de 1964, nueve días después de finalizada “Responso” y a continuación de esta. Lo más significativo en este fragmento es la centralidad que tiene, en el *attaque*²⁰⁶, la imagen del limonero:

El limonero real, cuyas ramas entrelazadas sostienen el peso de las hojas,
llenas de manchas blancas de la luz de la luna;

La aclaración es pertinente porque en los otros comienzos y en la versión publicada en 1974 el limonero demorará en aparecer y cuando aparezca, así lo haga “en el centro justo de la arboleda” en la que “el resto de los árboles parecen ir agrupándose en círculos concéntricos o en espiral a su alrededor”, su centralidad estará permanentemente escamoteada o desplazada a lo largo de la novela. Tanto es así que, tal vez no solo por problemas específicos de traducción de “limonero real”, sino por esa disimulada centralidad, la versión francesa hecha por Laure Bataillon en 1980 se tituló *Les grands paradis* (Paris, Flammarion), dando prioridad a otra imagen recurrente en el relato. El primer comienzo realiza varios hallazgos importantes. Uno es el del árbol que concentrará la historia, especie de figura bíblica que tal vez haya tenido un secreto correlato con los “paraísos” que lo rodean y que elige la traducción francesa. El

²⁰⁴ “Entrevista...” *op. cit.* p. 925.

²⁰⁵ Graciela Villanueva, en el trabajo más exhaustivo hasta ahora sobre los *incipits* en Saer, se remonta al trabajo de Claude Duchet, “Pour une sociocrithique ou variations sur un incipit” en *Littérature* No. 1, Paris, Larousse, 1971, y recorre distintas especulaciones hasta llegar a sus propias reflexiones compartidas con Premat y Vecchio en la edición crítica de *Glosa. El entonado* (2010). En ese trayecto se escribieron los trabajos de Italo Calvino, Gerard Genette, Edward Said entre muchos y, sobre todo, el libro de Andrea del Lungo *L’incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, dedicado al tema. Ver G. Villanueva, “Un narrador en el caballo de la calesita”, *Cuadernos LIRICO* 61 2011, pp. 93-113.

²⁰⁶ El término es de Andrea del Lungo y señala las primeras palabras del *incipit*.

limonero real irradiará la luz que toma de la luna velando, luna y árbol, el sueño de Wenceslao.

En todo tiempo su imperfecto pasado y su plenitud lo acompañan, unísonos y unánimes, y las ramas gruesas y entrelazadas, de las que emergen ramas más débiles, expandidas en todas direcciones, forman un cuerpo denso y complicado, atravesado por los rayos de luna y el aire de la noche, que su respiración contamina.

La prosopopeya es fundamental y desaparecerá de las versiones posteriores. Sin embargo puede señalarse que términos como “unísonos y unánimes” no se borran totalmente del universo primitivo que, a través de recuerdos o sueños, propone la correspondencia, esa “ténébreuse et profonde unité” entre la naturaleza y el hombre.

La primera frase marca el estilo de una futura narración: la presencia del punto y coma corta la secuencia y le da a la frase autonomía del verbo que vendrá después: “está”. Especie de unimembre, produce un efecto descriptivo, estático, pasivo, tal vez lírico, que prosigue en las frases siguientes, con la inmovilidad del tiempo presente, los deícticos y la aparente intransitividad narrativa del árbol. El segundo párrafo dará cuenta de la transitividad de su existencia en los habitantes del lugar, excusa para desaparecer en las versiones futuras y ser largamente recompensado con el título de la novela que todavía no asoma. El limonero real, relegado al patio trasero, deja que el paraíso, plantado en el centro del patio delantero, adquiera protagonismo. Bajo el paraíso tomarán mate Wenceslao y su mujer; junto a él pasará corriendo el hijo niño para zambullirse en el río.

Otros aspectos relevantes que anticipa el primer comienzo son: el inicio de la acción con el despertar de la pareja, la señal de luto en la cinta negra de la camisa del hombre y la idea de estar en período navideño por la demanda que hace la mujer de la sidra y el pan dulce. No se dice que estén en una isla ni tampoco se insinúa, a pesar del batón negro, el luto abismado que guardará la mujer en la versión posterior.

El segundo comienzo eliminó la imagen del limonero real en la apertura (puede pensarse que se va trasladando silenciosamente hacia la zona del título), que sirvió al escritor para situarse en ficción (función informativa, cuya explicitud se decide luego innecesaria). Ahora se busca la fórmula seductora mediante la dramatización súbita de la acción. Incluso, en esta instancia, se lo hace con un contrato de enunciación que luego se abandonará: la homodiégesis. Wenceslao se hace cargo de la narración pero sin que

esta sea monólogo interior: se sitúa como exterior a los hechos y los cuenta como narrador protagonista, aunque por momentos revele sus reflexiones. Este fragmento nos dirá algunas cosas importantes acerca de la formación del espacio en el que los personajes se mueven: delante de la casa está el paraíso y en esa dirección se va al río; en el patio trasero habrá otros paraísos, naranjos y mandarinos y el limonero real, florecido y lleno de limones todo el año. También se habla de la isla que Wenceslao visitaba de niño con su padre y del paso del tiempo hasta llegar a viejo. Tal como lo cuenta Wenceslao, no viven en la isla, que será parte del itinerario de pesca y de caza con el que el personaje obtiene recursos. Este comienzo anuncia el duelo por la muerte, cinco años atrás, de su hijo en la ciudad. Los recuerdos de Wenceslao reúnen a su padre con su hijo como una lanzadera de las muertes.

Sabe amanecer, y ya estoy con los ojos abiertos

es el primer envío de este *incipit*, una aproximación a la que será la fórmula vertebral de la novela.

El tercer inicio, tachado completamente, parece haber sido la redacción fallida del cuarto. Allí irrumpe la forma que será definitiva:

Amanece
y ya está con los ojos abiertos

anunciando el abandono del narrador en primera persona y el regreso de la delegación de la voz narrativa a la tercera. Cuando se sustancia el cuarto comienzo, ya pasaron varios meses del primer intento: junto a un subtítulo que luego desaparecerá: “I. La mañana sobre el planeta” se lee la fecha 9 de noviembre de 1964. En este momento no hay todavía nombre para la novela (habría que revisar otros documentos: cartas, anotaciones contemporáneas, para saber si ya no se había decidido el título o si Saer no reconocía esto que estaba escribiendo bajo alguna denominación particular), pero se alcanzó el conjunto de condiciones necesarias para dejar fluir la escritura. El nombre de la novela aparecerá, como por casualidad, en el decurso de la escritura, y será síntesis y consecuencia natural de lo que se estaba escribiendo: al iniciar el fragmento que ocupa en el cuaderno 5 anuncia ya:

PARA EL LIMONERO REAL

Se podría entonces pasar a una segunda etapa de estudio de los manuscritos que nos pondría ante la dinámica de escritura, las correcciones y las diferencias que pueden reconocerse entre las dos versiones que tenemos del texto. No hay mucho que agregar a lo que ya han visto los especialistas sobre Saer: una vez que se inicia la escritura, las dudas parecen escasas y el texto avanza con naturalidad, sin que falten correcciones o la eliminación de algún párrafo aislado. Parecen despejadas las dudas que los *incipits* todavía planteaban, mientras ponían a prueba reflexiones que Saer había dejado expresadas en una breve página “Sobre la novela poética”,²⁰⁷ posiblemente de 1963: realista y alegórica, la novela poética podía ser el camino para quebrar el naturalismo y el realismo mecánico que endurecían, según Saer, la estructura y limitaban el vuelo de la novela moderna. Estas líneas, no del todo transparentes, recomendaban la recurrencia de motivos como síntesis y punto de densificación, la concentración temporal y la introducción de detalles que la enriquecieran y una prosa que difiriera de la prosa narrativa común a partir de una organización diferente del lenguaje. Con excepción de la primera persona para narrar, la novela que Saer se proponía escribir parecía cumplir su proyecto de “novela poética”. Otra vez se vislumbraban fantasmas de escritura que tomaban la forma de Faulkner, de Rulfo, de Arguedas. ¿Por qué ellos? Porque podían inspirar el tono “unísono y unánime” que Saer atribuía al limonero real a partir de motivos primitivos, casi de Génesis, a los que se aplicaban técnicas narrativas antirrealistas. Pero a diferencia del purgatorio mítico de Rulfo, el unanimismo cósmico de Arguedas o las polifonías monológicas y el estallido del punto de vista de Faulkner, Saer optaba por un juego de condensación y desplazamiento con el que conseguía alegorismo y realismo. Saer radicaba su procedimiento antirrealista en el cruce entre la metáfora y la metonimia. Al tiempo que condensaba sentidos en imágenes potentes: el limonero real, el río, los paraísos, y luego, en la versión editada, los sueños o el sacrificio del cordero, y que encontraba la recurrencia en los reinicios, que en la última versión serían siete entre los de apertura y cierre (siete y nueve como números signados), ya disecaba los hechos y la acción narrativa en infinidad de partes que simulaban secuencia y simultaneidad al mismo tiempo (la descripción exacerbada será llevada al límite en la última cena, casi al final de la versión editada).

²⁰⁷ *Papeles de trabajo. Borradores inéditos, op. cit.* p. 114.

Los procedimientos más visibles desde el principio de la narración, presentes ya en el tercio manuscrito de la novela, eran pues: los reinicios con las consiguientes síntesis de lo acontecido; las prolepsis reiteradas, que adelantaban lo que luego se iba a contar, y las simultaneidades, que permitían también un proceso recurrente en el que el tiempo avanzaba y retrocedía. Saer no solo era consciente del manejo de esos mecanismos narrativos que iba desplegando sino que, en el manuscrito, algunos de ellos aparecerían reconocidos con un nombre en el margen de la hoja. En la escena escrita en el cuaderno 5 identificó los que llamaba “proyección”, “simultaneidad” y “evocación”, al tiempo que subrayó momentos de reiteración como “el espejismo” y “el camino”. Miremos con más acuidad esa escena.

Para comenzar a escribirla, ya que continuaba el viaje de Wenceslao y el Ladeado hacia la casa de Rogelio, Saer había necesitado anotarse, en la parte superior de la página, la frase de cierre de la escena anterior, escrita en el cuaderno 4: “sacándola de su perfecta inmovilidad”. La frase, referida a la canoa que llevaba a Wenceslao y al Ladeado por el río, cancelaba una descripción del juego de fuerzas entre el río y la corriente sanguínea del remero, que se impulsaban y se anulaban²⁰⁸. La primera prolepsis del cuaderno 5, que el manuscrito denomina “proyección”, propone una cronotopía peculiar que radiografía el uso del tiempo en la novela. Wenceslao llega a lo de Rogelio cuando este está carneando el surubí. Lo saluda, le informa que su mujer no vendrá porque dice seguir de luto y, luego de matear con los padres de Rogelio, acompañará a Rogelio hasta el almacén, no sin antes pasar por lo de Agustín para pedirle a Teresa que vaya a ayudar a Rosa con la comida del mediodía. La caminata de los dos hombres y su llegada a lo de Agustín es adelantada por una prolepsis. Todavía en casa de Rogelio, el relato se proyecta sobre el futuro inmediato y resume lo que pasará entre la salida de lo de Rogelio y la llegada al almacén. Sin embargo el uso de una forma verbal genera una anomalía en la proyección. La prolepsis dice que Rogelio vendrá en dirección a la mesa, caminará junto a Wenceslao por el sendero que corta el campo en diagonal, ambos pasarán por el montecito y al llegar a la casa de Agustín “le dirán a Teresa que *venga* o que mande a la Teresita si es que ella no puede *venir*”. El subrayado de los verbos es mío porque quiero destacar que aunque la prolepsis traslade

²⁰⁸ Ni en el manuscrito del cuaderno 4 ni en la versión impresa la escena de la travesía hacia lo de Rogelio se van a continuar con la llegada de Wenceslao a casa de su cuñado. El manuscrito se remontará a una escena anterior, la pesca del surubí hecha por Rogelio, que luego desaparecerá en la versión edita; y en esta, la “perfecta inmovilidad” de la canoa será seguida por una fuerte analepsis que nos retrotraerá al entierro del hijo de Wenceslao, escrito en el cuaderno 4.

la acción al futuro, el relato sigue hablando desde el tiempo y el lugar en los que se enuncia la proyección, la casa de Rogelio, tal vez focalizado por uno de los personajes que allí se encuentra, Wenceslao. El “venga” y el “venir” suponen de allá, de lo de Agustín, para acá, para lo de Rogelio, así el desarrollo de la prolepsis, que lleva la acción a la casa de Agustín, hubiese exigido “vaya” e “ir”. La conciencia narrativa, que en la novela parece casi siempre ocupada por Wenceslao²⁰⁹, parece dominar sobre la acción desplegada. De manera que aunque la historia viaje al pasado o al futuro nada escapa al presente del “amanece” y a la imagen imantadora y siempre idéntica del limonero real que, en la versión manuscrita y luego en la editada, demora su aparición en el patio trasero para erguirse cargado de flores blancas “en el centro justo de la arboleda” que se ordena a su alrededor en círculos concéntricos o en espiral.

Como vemos, algunos de los trucos narrativos que tanto llamaron la atención en la novela que se conoció editada en 1974 ya estaban presentes en los manuscritos de 1964-1965. Si seguimos aplicando la lupa a la escena del cuaderno 5 veremos otro detalle: una de las llamadas “proyecciones” estará anticipada por lo que Saer bautiza “evocación”. Transcribo del manuscrito:

(EVOCACIÓN) En este momento la porción del sendero por el que ellos han pasado, a través del montecito, y el sendero en diagonal que cruza el claro cuadrangular va quedando vacío también a medida que ellos avanzan. (PROYECCIÓN) Después lo recorrerán en sentido inverso y lo irán llenando otra vez y lo irán dejando vacío otra vez hasta que lleguen a la casa y esté al fin completamente vacío; pero antes lo llenará Teresa o la teresita (sic) lo irán llenando a medida que avancen por el sendero y lo irán dejando vacío hasta que esté por fin completamente vacío. (Folder 5, 55 a)

Rescato estos párrafos que me evocan, a mí también, la reutilización de procedimientos similares en varios momentos mayores de la obra de Saer: el movimiento de Tomatis subiendo la escalera en “La mayor”, el borramiento permanente de Pichón Garay en “A medio borrar”, la descripción del Ladeado en *Nadie nada nunca*, obras en las que el espacio amenazado por la ausencia es, potencialmente, un vacío (D. Oubiña, 2011);

²⁰⁹ Wenceslao es el sujeto de la frase vertebral: “Amanece/ y ya está con los ojos abiertos”. No es extraño, pues, que focalice la narración, aunque esta recurra al narrador exterior. Algún estilo indirecto libre – cuando irrumpe el recuerdo del hijo- o la expresa organización del relato alrededor de él –la comida del mediodía está contada desde la mirada del personaje- señalan su protagonismo discursivo. Puede haber excepciones: hay estilo indirecto libre en escenas en que aparece el Ladeado, como si fueran reminiscencias de los monólogos de los idiotas faulknerianos o rulfianos.

finalmente, la caminata de Leto y el Matemático en *Glosa*, en el acto culminante en el que miran atrás, para ver que el camino que recorrieron es ya parte de ellos mismos.

Otra peculiaridad de *El limonero real* será su arquitectura. Los acontecimientos que van de un amanecer a otro a lo largo de las 24 horas en las que transcurre la novela (¿el *Ulises*?), se irán cortando en tramos, permitiendo la ramificación de la historia. Dos extensas analepsis interrumpen la línea cronológica en la primera parte: la aventura quiroguiana en la isla, que Wenceslao niño vive con su padre; y el entierro del hijo de Wenceslao seis años atrás. Son dos escenas pasadas, incrustadas en el presente: la conquista de la isla, como el retorno al amanecer, tiene un aura de génesis y de fundación del lugar en el que –confirmado ahora por el texto– viven Wenceslao y su mujer y en el que vivía el hijo que murió; al tiempo que génesis, la isla es también lugar donde habita la muerte, el luto melancólico que se ha instalado sin duelo posible. Isla, niebla, escena iniciática, aventura quiroguiana decíamos, el momento más primitivo de la historia es la llegada de Wenceslao niño con su padre a la isla, a rescatar lo que han cazado y a preparar el terreno en el que se irán a vivir. El principio del relato de este acontecimiento rememora “El desierto” de Quiroga en el que el pionero desembarca en la costa a tientas, en la noche, con su dos hijos. En Saer no hay noche sino niebla, de la que van surgiendo, súbitamente, formas, con las que el mundo se puebla a medida que esas formas adquieren la apariencia de algo conocido y puede ser nombrado. Esta actitud genésica tiene, en otro lugar del texto, un singular procedimiento que la complementa: las partes de la casa, los lugares que habitan Wenceslao y su mujer son nombrados entre comillas. “Ellos lo llaman “el comedor”, “a lo que ellos llaman “la cocina”, “Es para Wenceslao y para ella, en efecto así: “la mesa”. La versión manuscrita no se decide desde el principio a este acto de bautismo de las cosas, pero lo propone para algunas y hace posible que la versión publicada lo haga con el resto. Procedimiento mínimo de pertenencia pero también de creación, el entrecomillado no es el tomar con pinzas las palabras como en la lengua canalla de Arlt, sino el bautismo y la confirmación, si se abusa del vocabulario religioso, de la vida que se ha gestado.

Queda pendiente el estudio de las correcciones del manuscrito y las variantes de una a otra versión. Marquemos apenas la intención de desbrozar este camino. En la versión manuscrita no solo ya se ha resuelto la iteración de la frase inicial (incluso hay algún recomienzo eliminado) sino que este tipo de recurso parecería haberse pensado para otros momentos. Hay tachada una expresión “Ahora aparece/ y vuelve a desaparecer/ en el patio trasero, entre los árboles”, sustituida luego por “Aparece y

desaparece y vuelve a aparecer entre los árboles” (Cuaderno 4, 108 b) que insinuó la construcción versal del estribillo para otros comienzos de párrafo. Síntomas como la contaminación de un nombre, Layo, que identifica a un personaje del cuento “A medio borrar” (1971) y se incorpora, en la edición impresa, como sobrenombre de Wenceslao, marcan el movimiento interior en la obra de Saer, su condición abierta y cambiante. En otro orden de cosas, la versión editada es más explícita en dos asuntos: el pedido que el Ladeado hace a sus tíos para que le digan a su padre que lo envíe a la escuela y la insinuada relación de Agustín con sus hijas mayores, que se fueron a la ciudad a trabajar como prostitutas. La versión más avanzada omite la mención a la escuela y cambia la escena de violencia entre Agustín y el bolichero en la que se explicita el abuso de Agustín con sus hijas. Del manuscrito no pasaron a la versión siguiente la escena en que Rogelio pesca el surubí, una en que Agustín despierta en su rancho, va al almacén y es increpado por el almacenero hasta que llega Rogelio (en este caso se eliminó la primera parte y la siguiente se incrustó al final de la larga conversación de los parroquianos en la puerta del boliche hasta donde llega Agustín, que será echado violentamente del local en el momento en que llegan Rogelio y Wenceslao). La breve escena del viaje por el río de Wenceslao y el Ladeado tampoco fue incluida en la versión impresa. No es sencillo explicar estos cambios. Puede sospecharse que no se quiso sentar en Agustín un protagonismo que las escenas eliminadas le daban, al tiempo que se borraron datos explícitos, más acorde con la idea de una realidad que es difícil de conocer o con el carácter inasible e impreciso de los sucesos que Jitrik, en su artículo sobre *El limonero real*, llamó “la tentativa Onetti” para leer a Saer.

Concluamos estos apuntes diciendo que si bien Saer había practicado ya, en la versión de 1964, algunos de los procedimientos que se habían estudiado como los más arriesgados de la década siguiente, mucho le quedaba por avanzar en el camino de investigación narrativa que estaba haciendo. A partir de ciertas observaciones realizadas por David Oubiña a propósito de las relaciones entre Saer y el cine, se pueden aventurar algunas hipótesis. Desde principio de los sesenta Saer trabajó en íntimo contacto con el cine, como profesor en la escuela de Cinematografía de la Universidad del Litoral y escribiendo guiones. Oubiña postula que Saer habría aprendido y adoptado ciertas técnicas cinematográficas, no para representar a la manera del cine (su uso de esas técnicas –dice Oubiña– sería no cinematográfico y sus novelas, refractarias a los modos de representación del cine) sino para cuestionar la linealidad narrativa y la estética realista, separarse del relato clásico y, en ese movimiento, construir una nueva forma de

especificidad literaria. Las técnicas que cita Oubiña, y que Saer pudo aprender en su contacto con el cine fueron: el carácter organizador de la mirada, los cambios de perspectiva, la construcción del espacio, el *slow motion*, el desmontaje de las acciones, el manejo del *flashback*, el fuera de campo o el aprovechamiento de los tiempos muertos. Si bien se admite -como el propio Saer reconoció elementos de Antonioni en *La vuelta completa*- que varias de esas técnicas podían revistar ya en su obra del período argentino, le habría faltado a Saer todavía una experiencia más radical o más “extrema” en términos de Oubiña, para llegar a las novedades incluidas en la versión editada de *El limonero real*. “La mayor”, escrito a principio de los 70, o “A medio borrar”, reescrito en la misma época, le habrían permitido incorporar a los ya practicados, otros procedimientos: la “literatura gerundial, en suspensión, aferrada a la prolongación casi infinita del instante”, que dice Oubiña con referencia a “La mayor”, o la fragmentación y la detención, dos técnicas de registro cinematográfico que harían posible procesar la masa de información que recogen los sentidos y representar la fluidez y el transcurrir a partir de la detención y el intervalo.²¹⁰

Como señalamos más arriba, el manuscrito que podemos leer de *El limonero real* resulta apenas la tercera parte de la novela. Mientras no aparezcan versiones anteriores de los otros dos tercios no podremos dejar de afirmar que los hallazgos más extremos desde el punto de vista narrativo tienen que ser atribuidos a las experimentaciones que Saer realizó ya asentado en Francia. Procedimientos como el uso de “ver” por “imaginar” lo que sucede pero que no se ve (que tendrá en *La grande* una escena de antología); el sueño y luego la visión de Wenceslao al zambullirse; el cambio de régimen a la primera persona (141) y el monólogo con escenas misteriosas, que va destruyendo el lenguaje hasta anularlo en una zona negra que ocupa varios renglones (148); el relato que Wenceslao le hace a un “usté” del origen del mundo en el río y en la isla, y la parodia de la Odisea en una lengua que remeda la oralidad criollista; la exacerbada descripción de la cena hasta el límite de la irritación, todas estas piruetas narrativas que solo leemos en la versión editada, han de haber sido las novedades “francesas” a un proyecto de novela que las contenía en potencia y que ya era muy original una década antes.

²¹⁰ David Oubiña, “Cronofotografías literarias” en *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, FCE, 2011, pp. 63-122. Véase más adelante el capítulo “Tropismos de ‘La mayor’”.

2. El escritor argentino y la tradición: Borges en Saer

Saer dejó publicados cuatro ensayos sobre Borges (hay anotaciones en los *Borradores inéditos*) y una entrevista que le realizó en 1968, rescatada por la revista *Crisis* veinte años después bajo el título de “El patetismo de la novela” (No. 63, agosto de 1988, pp. 46-49).

El primero de los ensayos se titula “*El hacedor*” y está fechado en 1971. El año es importante porque promedia dos escritos muy radicales de Saer sobre literatura y es el año en que concluye el cuento largo “A medio borrar”. Los dos ensayos que entornan el escrito sobre Borges son “La literatura y los nuevos lenguajes” (1969) que entrega a César Fernández Moreno para el libro *América Latina en su literatura*²¹¹ y “Narrathon” (1973). En uno y otro Saer ataca frontalmente a sus enemigos: las facilidades de la novela, la influencia que sobre ella ejercen los medios de comunicación, las presiones del mercado para obtener cierto tipo de relato complaciente con el público, todas (o)posiciones que Saer sostendrá, con escasas concesiones, a lo largo de su vida. Al mismo tiempo, al determinar los límites de la novela que se había practicado hasta Flaubert, abre la idea a construcciones en las que no sean dominantes el acontecimiento y el sentimiento. La imposibilidad de conocer el acontecimiento pone al narrador en la misión de revelar esa ceguera, esa limitación de la conciencia para rehacer una totalidad y tener una certidumbre: “La certidumbre vendría a ser –dice Saer- una metáfora, errónea, de la ceguera. Y la ilusión de dominar, sobrehumanamente, la totalidad, la más infundada de las certidumbres” (“Narrathon”)²¹². En “La literatura y los nuevos lenguajes”, tomando palabras del cineasta brasileño Glauber Rocha, identifica la tradición con el cine comercial y la revolución con el cine de autor²¹³. En el artículo sobre *El hacedor* de Borges Saer prueba una nueva definición de experimentación a partir justamente de la tradición. Reflexionando sobre la tendencia al clasicismo en *El hacedor*, un libro publicado diez años antes y que Saer considera, en 1971, el último buen libro de Borges, Saer escribe: “En realidad, uno de los modos más fecundos de experimentación, y que es tal vez el más pertinente, consiste en elaborar la idea de clasicismo, la de tradición, la de literatura, y organizarlas en una relación nueva”.²¹⁴ Y agrega: “Así como, según Goethe, somos por lo general ignorantes de lo bueno que hay

²¹¹ México, Siglo XXI, 1972.

²¹² En *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 149.

²¹³ *Idem.*, p. 210.

²¹⁴ *Idem.*, p. 191.

en nosotros, cuando un gran escritor que es al mismo tiempo un gran innovador decide practicar el clasicismo, modifica la idea misma de lo clásico, aportando a la obra, inconscientemente, toda su capacidad de innovación previamente interiorizada” (191).

La relación de Saer con Borges ha sido cuidadosamente estudiada por varios especialistas, Jorgelina Corbatta y María Bermúdez Martínez entre otros. Jorgelina Corbatta organiza las convergencias: la hibridez genérica, la idea de superación de la novela, las formas de llegar a Faulkner, el metadiscurso textual en el interior del texto, el rechazo a rótulos como el de “escritor latinoamericano” y el reclamo de lo universal, la oscilación entre un realismo exacerbado (en Saer) y la reflexión filosófica, la parodia de los malos escritores, la incertidumbre de lo real y la selección de construcciones hipotéticas que expresan incertidumbre y provisionalidad. También diseña lo más epitelial: ambiente, ética del coraje y códigos de suburbio y compadritos que Saer le copia a Borges en sus primeros cuentos; personajes que se plantean el dilema de su origen, la discordia entre linajes, entre la biblioteca y el sur; ambiguas estructuras policiales que confunden el traidor con el héroe. María Bermúdez Martínez, que incluye parcialmente, entre los artículos escritos por Saer sobre Borges, el dedicado a “La invención de Morel” (1973), agrega la cuestión de la repetición como manera de abolir el tiempo, la realidad como conjetura, el escepticismo. Si tomamos en cuenta la crisis del acontecimiento y el problema de la representación realista, Saer tendría a Borges como contrapunto: su rechazo a la primacía del acontecimiento buscará en Borges la admiración por la epopeya y al mismo tiempo la demostración de su imposibilidad (*Historia universal de la infamia* o el dilema de Juan Dahlman en el cuento “El sur”). Respecto a la novela de aventuras y la novela psicológica Saer le discute a Borges su reflexión en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares. Con respecto al realismo de la novela Saer encuentra su forma epigonal en *Bouvard y Pecuchet* y la parodia del fracaso en la citada novela de Bioy que presenta la inutilidad de eternizar los actos banales. Abolida la posibilidad de la novela tal como se la planteó en su edad de oro, el siglo XIX, queda la narración que es algo mucho más profundo, “la percepción continua, confusa, ardua, del mundo y del tiempo, y la red intrincadísima de experiencias que la existencia de esa percepción presupone”.

El segundo artículo que Saer escribe sobre Borges, “Borges novelista” (1981) se ocupa justamente del agotamiento de la novela y de su sustitución por la narración. Contiene un error generosamente llamado, con términos de Harold Bloom, “lectura

errónea”²¹⁵ (misreading). Consiste en citar un artículo, para el caso “El narrador” de Walter Benjamin, decir algo que el artículo no dijo y, a partir de allí, desarrollar o corroborar una hipótesis de partida. En “Borges novelista” Saer postula las fechas de la novela y encierra el género entre Don Quijote y *Bouvard y Pécuchet*. Afirma: “Ni antes ni después hay novelas”. Esa aseveración tan radical tiene como fin señalar que hay otros tipos de literatura narrativa que no son novela y que en ese espacio debe colocarse el relato posflaubertiano para no caer en la trampa del estereotipo, la facilidad o los requerimientos del mercado que habíamos señalado antes. Para argumentar eso pervierte una distinción que Benjamin hace entre narrador y novelista y concluye, con manipulada complicidad, que el narrador explora mientras el novelista está instalado en formas ya vacías y que no tienen ningún sentido. Leído el desarrollo del artículo de Saer a través de los ejemplos que toma de Borges, se tendería a concluir que la novela no fue más que un período de unos pocos siglos que la literatura se tomó para derrumbar la epopeya. Habría comenzado por el Quijote que buscó destruir el sentido épico de las novelas de caballería y concluyó con la narrativa del siglo XX, con el Borges de *Historia universal de la infamia* o del cuento “El sur”, textos en los que Borges propone la salida de circulación del sentido épico de la narrativa. Según Saer, y ahora apoyado en dos ensayos de Borges: “El arte narrativo y la magia” y “De las alegorías a las novelas”, en el centro de la teoría borgiana de la narración hay un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad propios del realismo tal como es practicado hasta *Bouvard y Pecuchet*. “El exceso que caracteriza tanto a la novela como a la epopeya –escribe Saer– es una acumulación de acontecimientos (aun si esos acontecimientos no son reales o son fantásticos) que se agregan los unos a los otros y que se caracterizan por su variedad y su transformación”. “Después de *Bouvard y Pecuchet* la narración ha dejado de ser novelesca” dice Saer luego de admitir que en todas las novelas importantes del siglo XX hay siempre una desviación de los principios de la novela del siglo XIX. Al final de su artículo de 1981 Saer concluye que la narración es una especie de función del espíritu en tanto la novela es un género literario que actuó durante un corto período histórico de la narración.

²¹⁵ Ver María Teresa Gramuglio, “Una imagen obstinada del mundo” en *Glosa. El entonado*, Ed. Crítica Archivos de la Unesco, Córdoba, Alción, 2010, pp. 728-741. Escribe Gramuglio: “...Saer incurre en una de esas “lecturas erróneas” que Harold Bloom considera propia de los lectores más fuertes: los escritores, capaces de hacer del error un acierto creativo para sus propias búsquedas personales. En este caso, la exploración incesante de la forma” (p. 739).

La lectura del artículo “Borges francófono” (1990) propone un ejercicio apasionante que exige, teniendo a mano los *Textos cautivos* de Borges, ir interrumpiendo la lectura de Saer toda vez que este cita una reseña escrita en la revista *El Hogar* (con el riesgo de distraerse en la lectura de otras no citadas), leer la reseña de Borges y volver al trabajo de Saer. Un poco después debemos acudir a releer “Pierre Menard, autor del Quijote” y a leer el menos conocido “Homenaje a Paladión” de Bustos Domecq. ¿De qué trata el ensayo de Saer? Del espíritu antifrancés de Borges y de la figura que emblematiza ese rechazo: Paul Valéry. Lo primero tiene una demostración por la negativa: de las copiosas obras y numerosos autores que Borges comenta para la revista *El Hogar* entre 1936 y 1939, tienen especial privilegio los autores anglosajones –incluso, en opinión de Saer, algunos de segundo orden, pero también de tercero, cuarto o ene-orden- antes que escritores franceses contemporáneos a esas notas y que extraña no encontrar: Gide o Proust sin ir más lejos.

Hagamos aquí una primera incisión que tiene que ver con las elecciones literarias de Borges y de Saer. Saer enjuicia algunos de los autores incluidos por Borges en sus reseñas y por cierto no debemos tomar sus opiniones como valores absolutos y menos aún como compartidos por Borges. En el cierre de la Introducción advertíamos que el campo de lectura de Borges admitía un amplio espectro de obras que no resultaban el centro de los cánones literarios modernos: el ejemplo más rotundo era el libro que le había dedicado a Evaristo Carriego. Los motivos tienen que ver con los lectores que Borges quiso formar para su obra. Eso es para Saer, en algún sentido, inadmisibles. La versatilidad con que Borges maneja su corpus de lectura y construye su singular canon está muy lejos del canon altomodernista al que Saer parece responder contra toda intromisión. Géneros menores o despreciados ocuparon el centro de las lecturas borgianas (digamos que no habría un centro, sino centros que irradiarían campos distintos) y, aunque estos géneros no fueran desconocidos por Saer, no ocuparon el centro del suyo que, casi como una broma, estuvo habitado por Borges. En cuanto a Paul Valéry, Saer recoge comentarios de Borges en sus notas de *El Hogar*: la biografía sintética de Valéry, en la que Borges descalifica la poesía de Valéry y apenas salva algo de su prosa, y el comentario a la *Introduction a la Poétique*, una publicación que reproducía la primera lección de un curso dictado por Valéry en el Collège de France. La exégesis de este fragmento del curso lleva a Borges a subrayar una idea muy difundida entre las especulaciones de Valéry y es la de una historia de la literatura que fuese una Historia del Espíritu sin mención de autores. Ello, sobre todo, porque en la

poética de Valéry la literatura es la extensión de ciertas propiedades del Lenguaje y por lo tanto está vinculada a algo sin autor ni nombre. Pero, al mismo tiempo, Valéry define a la literatura como una realización en acto y ese acto presupone un lector o espectador. Borges dice que ambas observaciones se contradicen. El malestar de Borges con Valéry, que lo lleva a no reconocer su poesía, ni siquiera “El cementerio marino”, o a encontrar en sus disertaciones teóricas contradicciones, ese estado de ánimo de Borges contra lo francés y contra Valéry en especial, le permite a Saer dar un paso más largo. Es así que asegura que “Pierre Ménard, autor del Quijote”, un cuento escrito en 1939 en el aura de estas lucubraciones, es una burla de Valéry, representado, según Saer, en el ridículo Pierre Ménard. “Ese cuento –dice Saer- ha servido a muchos estudiosos para deducir de él la quintaesencia de la poética borgiana, su manifiesto sobre la figura del creador y de su concepción de la literatura”. Saer advierte que la idea que Borges tiene de la literatura es exactamente opuesta a la de Pierre Menard y el cuento es una sátira de Valéry y un ácido comentario sobre la farsa que lleva a cabo el protagonista del relato y la admiración que suscita en un narrador que encarna la típica frivolidad francesa. Las pruebas más sólidas de su argumentación las encuentra Saer en otros dos textos de Borges. El primero es una breve afirmación de uno de los artículos de *El Hogar* sobre Unamuno: “Nada gana el Quijote con que lo refieran de nuevo”, en alusión a *Vida de Don Quijote y Sancho*. Saer trampea levemente al cortar allí la cita de Borges, que continúa con el complemento “en estilo efusivo” y sigue con una comparación entre lo que hace Unamuno y los dibujos de Doré: Borges disiente con el tipo de crítica de Unamuno y para descalificarla la compara con la tarea de Doré. La otra prueba que esgrime Saer es el cuento “Homenaje a César Paladión” escrito a medias con Bioy Casares bajo el seudónimo de Bustos Domecq y que, este sí, es una burla desaforada del plagio.²¹⁶

²¹⁶ Entusiasmado por las especulaciones me atrevo a hacer aquí un juego injustificado, aprovechando la coincidencia de fechas y el minucioso estudio que el profesor Juan Fló hizo de la atribución a Borges de la traducción de *La metamorfosis* de Kafka (ver Bibliografía). Como se sabe la traducción firmada por Borges apareció en editorial Losada en 1938. Repetía la ya publicada en *Revista de Occidente* en 1925 que, como todas las traducciones en ese medio, había aparecido sin firma. Era deducible, si no se hacían otras inferencias o se esgrimían pruebas en contrario, que esta también perteneciera a Borges y que Guillermo de Torre, encargado de la edición de Losada, no había hecho otra cosa que tomarla y despejar la incógnita dejándole estampada la firma de su autor. Pero nada era tan sencillo, ni lo fue a lo largo de los años, sobre todo porque Borges en más de una oportunidad negó la autoría de esa traducción y críticos acuciosos, entre ellos Juan Fló, se ocuparon del caso. De manera que con un juego borgiano, distinto al que realizó Fló, podría ponerme en la hipótesis de un Borges-Pierre Menard que encara una traducción de *La metamorfosis* con un resultado aparentemente idéntico que la que ya estaba hecha; pero a la que los agregados de su nombre, su obra anterior y posterior, sus relaciones ambiguas con las vanguardias, sus afirmaciones y negaciones y las polémicas que provocó, darían un sentido completamente diferente.

Para el final de este capítulo he resuelto, arbitrariamente, reunir dos intervenciones, la más antigua y la última, de Saer sobre Borges, para saber qué pasó en 30 años. La primera, hecha con la complicidad de Borges, fue una conversación que mantuvieron el 15 de junio de 1968 en Santa Fe. Se reprodujo, como se dijo, en la revista *Crisis* veinte años después. La última es un ensayo, “Borges como problema”, que Saer escribió en 1999, año del centenario de Borges, y conoció dos publicaciones: en la revista *Confines* No.7 y en la recopilación *La narración-objeto*. Aunque en la entrevista las intervenciones de Saer son muy medidas o están muy recortadas, sin duda persiguen uno o dos objetivos: los de conducir a Borges a hablar de la estructura de la novela y eventualmente obligarlo a replantear un tema de largo aliento en sus ensayos: la elección entre el estilo clásico y el expresivo. Es cierto que Borges había ido a Santa Fe a hablar de Joyce y eso justificaba la ampliación de la cuestión en el diálogo; pero admitamos, al mismo tiempo, que estaba en Saer la voluntad de exigirle al maestro ciertos pronunciamientos que orientaran o confirmaran las decisiones narrativas que él había elegido y pergeñado en esos años. A partir de una extraña confusión entre los ensayos “El arte narrativo y la magia” (1932) y “De las alegorías a las novelas” (1949), que los conversadores recuerdan algo entreverados, Saer arrastra a Borges a referirse a un tema recurrido en sus ensayos, el del realismo y el nominalismo como visiones del mundo. Mirando la entrevista desde Saer (desde Borges todos los aspectos allí tratados han sido estudiados hasta el exceso), las inquisiciones que hace Borges acerca de Baudelaire, Poe, Dostoievski, su rechazo al compromiso emocional que crean esos escritores, la pretensión de patetismo que esa literatura postula en sus lectores y, como contrapartida, la elección por lo épico, por la distancia que establece lo clásico con el lector, todos esos aspectos, digo, interesan a un Saer que todavía tiene en proceso su lenguaje narrativo y está decidiendo los problemas de representación de la realidad. Recordemos que Saer se considera, hasta ese momento, un escritor realista o, como matiza en una declaración reproducida por el semanario *Confirmado* de marzo de 1966, cultor de un realismo que no ignora las grandes revoluciones narrativas del siglo XX: Proust, Joyce, Kafka, Butor.²¹⁷ No es raro pues que en la entrevista Saer le pregunte a Borges por Faulkner, Joyce, Proust, así este le conteste que cree que esas novedades van a cansar. Tampoco extraña que en un momento Saer comente que el objetivismo francés llevó algunas líneas de trabajo de Borges a estadios más aventurados. Borges no

²¹⁷ Ver *Glosa. El entonado*, op. cit., p. 625 n. 47.

responde directamente sino a través de una anécdota de Xul Solar, al que, dice, le fastidiaba mucho que algunos se atribuyeran haber ido más allá de lo que él había conseguido en el campo de la abstracción. En el mismo sentido Saer elogia en Borges haber sacado el lenguaje del cerco del costumbrismo. Borges lo acepta y, escondiendo sus aventuras juveniles, acepta que tanto tratar de ser español como tratar de ser argentino son disfraces inútiles. Otros asuntos como las intenciones políticas de la literatura o el pensamiento del escritor interesaban por la irritación que en general ya Borges provocaba con sus forzados pronunciamientos públicos.

La estructura de la novela y el lenguaje a utilizar son las preocupaciones que las preguntas de Saer traslucen. Una nota escrita por Norma Desinano un año antes de la entrevista en la revista *setecientosmonos* (9/6/1967) recordaba que el propio Saer se había referido a su realismo como “mágico”, obviamente en alusión paródica del que estaba de moda en esos años. Pero ya Desinano reconocía que la narración de Saer abordaba elementos nimios en el conjunto de las cosas reales con un tipo de “mostración microscópica” que permitía advertir la organización interna de cada elemento y su funcionamiento, con la misma perfección caótica que en la realidad. Así, observaba Desinano, el realismo saeriano era un juego entre lo singular y lo general trabajado en esa mirada sobre los detalles menores. Unos años después, y sin salir de la calificación de realista, Prieto (1973) volvía a analizar la manera en que Saer disolvía los datos de la realidad exterior en la corriente de los actos menudos, de las motivaciones y de los flujos de conciencia de sus personajes. Con ese procedimiento y el de la repetición de personajes y espacios, Saer lograba, según Prieto, recortar un universo imaginario en el que los referentes del mundo real comenzaban también a aparecer como imaginarios, asumiendo una materialidad distinta. Traigo a colación estos dos juicios críticos sobre la obra de Saer, uno anterior y otro posterior a la entrevista, porque pienso que aciertan en las preocupaciones que Saer expresaba en la conversación con Borges. Parece evidente que Saer se debatía entre dos visiones del mundo, que en la ensayística borgiana encontraba postuladas como oposiciones romántico/clásico y realismo/nominalismo. A diferencia de Borges, a Saer no le interesaba jugar con las posibilidades de ficción que el pensamiento filosófico o el científico permitían, pero sí le importaba, mirándose en contraste con los registros de su maestro, fijar las pautas de un arte narrativo que se alejara del costumbrismo y que tomara la realidad sin la certeza de que esta pudiese ser contada con fidelidad (quizá a eso llamaba sarcásticamente “mágico”). Los recursos saerianos -mostración

microscópica o asunción, con una materialidad distinta, de un mundo real que comienza a parecer imaginario- no eran los de la desrealización borgiana, pero suponían, aunque alejados del maestro, una puesta en cuestión del realismo, no como parte de la querrela de los universales sino como dilema ante la resolución narrativa que la novela había encontrado en el siglo XIX.

Treinta años después, en el encuadre del centenario, no eran muy distintas las preocupaciones que Saer expresaba al referirse a Borges. A esa altura su trayectoria ya le había exigido transitar diferentes caminos y podía hacer un balance crítico del escritor mayor con la tranquilidad de que la carrera de Borges estaba concluida. Respecto a la suya, ya la había decidido en buena medida como un *work in progress* del que dominaba sus inflexiones. El artículo “Borges como problema” regresa al asunto del estilo clásico y la teoría crociana de la expresión, citando ahora el ensayo de Borges “La postulación de la realidad”, signo de que a Saer le seguía preocupando el problema de la representación. Ahora Saer puede intentar un balance de Borges señalando sus defectos. Presenta a Borges como un “hombre de letras”, y esta calificación, que daría razón a Piglia cuando afirma que Borges es el más grande escritor del siglo XIX, se deduce de las múltiples actividades paraliterarias que Borges acometió: como agitador cultural fundando y sosteniendo revistas, como colaborador editorial de los nuevos sellos que aparecían en Argentina en los años treinta y cuarenta del siglo XX, como periodista, difusor y crítico. Para Saer estas opciones de Borges, aunque no mermaron el tamaño de su creación en calidad y cantidad, sí tal vez definieron su forma breve. Pero la conclusión más pesimista que saca Saer de esta cuestión, es que esa figuración de Borges lo expuso públicamente, y más cuanto más se valoraba su obra; al mismo tiempo esa exposición habría sido perjudicial para la calidad de su obra que fue mermando a medida que la publicidad crecía. Digamos que este fue un problema muy saeriano que Saer se había planteado sin pausas y en relación al que había tomado algunas decisiones. Más de una vez Saer expresó su alerta a esa exposición pública y a la manera en que las presiones que ella generaba actuaban sobre la obra. Sentía Saer que sobre él se cernían las tentaciones del mercado o la publicidad y temía que ello afectara el rigor de su proyecto literario. Ante su misma obra él se había plantado varias veces perplejo cuando intuía, por ejemplo, en el caso de *La pesquisa*, que podía estar siendo conquistado por las facilidades de la anécdota en detrimento de las que consideraba virtudes de su escritura. En este ensayo Saer defiende el retiro y el silencio con que el lector debe apreciar una obra y con ello implícita también el silencio y la concentración

con que el escritor debe escribir. El otro aspecto muy saeriano que el ensayo abordó fue el de los géneros literarios, la libertad con que Borges se movió de uno a otro, desestabilizando las fronteras entre prosa y verso, entre ficción y no ficción, entre fantástico y realista. También vio cómo los temas migraron de una forma a otra privilegiando la escritura por sobre los asuntos. En cuanto a la crítica de que en Borges no había erudición porque de los temas que parecían eruditos prefería lo lateral a lo principal, lo curioso a lo corriente, lo oscuro a lo eminente, ya estaba respondida treinta años antes en la entrevista, cuando Borges le advertía que él era un hombre de letras que aprovechaba las posibilidades estéticas o literarias de ciertos temas como el del tiempo cíclico, pero que ni creía ni dejaba de creer en esa doctrina. Finalmente Saer se ocupó del criollismo y localismo en la literatura de Borges para observar que en el período central de su obra, 1930-1960, lo mejor de Borges se consiguió forjando una visión poética y filosófica que lo había obligado a reelaborar lo local y lo universal. Cuentos como “El sur”, “Funes el memorioso” o “El muerto” permitieron que el elemento local diese un salto de creación que lo quitara del pregnante universo criollista. Creo ver allí una doble preocupación saeriana: por un lado, comprobar que la apelación al mundo rural no criolliza un relato; por otro, demostrar los componentes de resistencia de un realismo que se podía presentar mucho más rico e interesante que todas las magias que en el mundo han sido. En última instancia Saer pensaba que la expresión del tiempo y la experiencia no podían estar ajenos a su literatura -como no lo estaban en la de Borges a pesar de sus afanes clásicos- así dijera estar narrando el Mismo Tiempo y el Mismo Lugar. Parafraseando a Borges, y con incertidumbre de adverbios, Saer podría haber reescrito la frase final de “Nueva refutación del tiempo”: “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Saer”.

3. Allá, en la tiendas griegas: los mitos en Saer

3.1. *Intrusiones homéricas*

Partamos de dos oposiciones antropológicas clásicas: viajar/morar, paz/guerra. Son las fuerzas que tensan a Ulises. En su casa, recién casado, se ve obligado, por un acuerdo hecho entre los pretendientes de Helena, a ir a la guerra. Se hace el loco, pero Palamedes le desbarata la simulación de la locura y marcha al frente; cambia la paz de su hogar por las tiendas sitiadoras de Troya y cuando encuentra el ardid para vencer a

los troyanos se asegura su regreso. Ítaca lo espera pero Ulises acomete su odisea siendo otro: la guerra ya lo cambió y el viaje irá haciendo el resto.

El que regresa, si regresa, nunca es el mismo, dice Carlos Liscano en el poema “El regreso” de *Miscellanea observata*²¹⁸; nunca puede ser igual al que se fue. Dante, que conocía fragmentariamente los poemas homéricos, imaginó a Odiseo siguiendo su viaje hacia el territorio desconocido que se abría más allá de las Columnas de Hércules. Carlos Liscano, que no ignoraba el destino de Odiseo, se preguntó:

¿Qué sintió Ulises cuando llegó a Ítaca? Probablemente alegría. Pero, después de unos meses ¿entendía la lengua, las nuevas costumbres, el orden de las cosas, de qué hablaban los itacenses? ¿Alguien se interesaba por sus experiencias o lo evitaban para no escuchar historias exageradas, llenas de hechos únicos, que nunca nadie había vivido en la aldea? Alguna vez he pensado en cometer un anacronismo mayúsculo: escribir el canto XXV de la *Odisea*, “Ulises en Ítaca”, para relatar qué le pasó después de un año de haber llegado. Se sabe que Penélope se aburría enseguida de él porque Ulises quería deshacerse de todas las cosas que tenía en la casa, decía que para vivir no se necesitan tantos bártulos; se sabe que nunca nadie lo invitó a la taberna a tomar una copa y le pidió que le hablara de sus viajes; se sabe que después de un tiempo desarrolló la tendencia a estar solo, que amaba el vacío, el paisaje solitario, el silencio. Es más, a los dos años tomó los pulidos remos de abeto otra vez y se lanzó al incesante piélago. Hasta el día de hoy nadie sabe nada de su paradero. En Ítaca los más jóvenes dudan de que tal personaje haya existido y mucho menos que fuera paisano suyo.²¹⁹

Para la fundación de la épica se necesita un tercer imperativo antropológico: narrar. No alcanza con vivir, sea en paz o guerra, sedentario o nómada, es necesario contar la aventura. Lo hacía Helena cuando tejía escenas de la guerra mientras esta transcurría; lo hizo Ulises en su viaje de regreso; también lo va a hacer su par Eneas que encontrará en las paredes del templo de la nueva Cartago que levantó Dido pinturas de la guerra de Troya de la que él venía; en el canto 2, impelido por la reina, dará su versión de aquellos hechos.

Dice Benjamin en su ensayo “El narrador”²²⁰:

²¹⁸ Montevideo, Cal y Canto, 1995, p. 34.

²¹⁹ “Llegar sin hacer ruido”, lectura realizada en el Encuentro “Navegaciones y regresos” realizado en Montevideo los días 26, 27 y 28 de abril de 2011, en prensa.

²²⁰ Walter Benjamin, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991 pp. 111-134.

Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. Con creciente frecuencia se asiste al embarazo extendiéndose por la tertulia cuando se deja oír el deseo de escuchar una historia. Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias. (...) La cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío. (...) Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca (...). La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. Por lo pronto, estos últimos forman dos grupos múltiplemente compenetrados. Es así que la figura del narrador adquiere plena corporeidad solo en aquel que encarna a ambas. “Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo” reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se nos hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, diríase que uno está encarnado por el marino mercante y el otro por el campesino sedentario.

Benjamin señala de qué manera en las corporaciones artesanales medievales se aunaba la noticia de la lejanía: la que refería, de retorno a casa, el que mucho había viajado (lejanía del espacio), con la noticia del pasado que prefería confiarse al sedentario (lejanía del tiempo). Benjamin presagia que el arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, de la sabiduría, se está extinguiendo. Se trata, según Benjamin, de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece. “El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en un sentido más estricto) es su dependencia esencial del libro”. La novela se enfrenta a todos los otros modos de creación en prosa pero sobre todo se enfrenta al narrar.

El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de

nacimiento de la novela es el individuo en su soledad; es incapaz de hablar en forma ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes; él mismo está desasistido de consejo e imposibilitado de darlo. En medio de la plenitud de la vida, y mediante la representación de esa plenitud, la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, del desconcierto del hombre viviente. El primer gran libro del género, Don Quijote, ya enseña cómo la magnanimidad, la audacia, el altruismo de uno de los más nobles –del propio Don Quijote– están completamente desasistidos de consejos y no contienen ni una chispa de sabiduría.

Benjamin entiende que la información, con su necesidad de cercanía y verificación, desplaza a la narración y afecta a la novela hasta llevarla a la crisis. Porque, señala, la mitad del arte de narrar radica en referir una historia libre de explicaciones. Allí aparece el ejemplo de Herodoto: el rey vencido que ve pasar prisioneros a sus hijos sin perder la calma y solo llora cuando ve pasar a su criado. Dice Benjamin que Montaigne explicó el relato: el rey, saturado de pena, solo requería el más mínimo agregado para derribar la presa que la contenía. Pero, agrega Benjamin, esa explicación es una entre muchas posibles porque Herodoto no dice nada que nos oriente, no insinúa ningún contexto psicológico que nos incline hacia una interpretación. “Herodoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días”.

En el ensayo “Borges novelista” Saer pervierte el razonamiento de Benjamin cometiendo lo que María Teresa Gramuglio²²¹ llama con benevolencia, “lectura errónea” (Harold Bloom). El “error” induce la tesis de Saer sobre la diferencia entre narración y novela o, para ser más enfático, nutre la tesis de que la novela ya cumplió su ciclo y que históricamente no tiene nada que agregar a la literatura. Gramuglio recuerda un reportaje en el que Saer afirmaba con contundencia su aspiración de escribir narraciones que no fueran novelas. Su postura frente a la novela es la de verla como una posibilidad ya fosilizada, cómodamente instalada en una forma inflexible y por lo tanto más ligada a la mercancía que al arte. Más adelante volveremos a las reflexiones de Saer sobre estos aspectos. Por ahora tan solo señalemos que, tal vez, sus “Argumentos” incluidos en *La mayor* podrían ser el mejor ejemplo de la crisis de la prosa que Saer quería señalar.

²²¹ Glosa. *El entenado*, op. cit., p. 739.

Al mismo tiempo puede hipotetizarse que hacia ese punto se dirige *La pesquisa*: hacia la posibilidad de recuperar en abismo lo real innombrado (muertes, secuestros, violencia, guerras) a partir de un relato oral de corte policial. Y para ello necesitará a Homero y a la mitología griega. En *La pesquisa*, un libro de mitología que el padre (un suicida engañado por su esposa que huyó con un agente de la Gestapo) le regaló a Morvan –protagonista marcado por la duda de su origen- (p. 104) despliega, en la obra, un repertorio mitológico que se convertirá en obsesión: el rapto de Europa por Zeus abre la novela y vuelve a aparecer en otros momentos; los monstruos femeninos que acechan a Morvan son representados por Gorgona, Quimera, Escila y Caribdis e invaden sus pesadillas (no es casualidad que, en medio del despliegue de consumo navideño en que el relato se desarrolla, estas figuras femeninas aparezcan, en los sueños de Morvan, estampadas en los billetes, esto es, vinculadas al dinero). A estas figuras debemos agregar las que están adheridas al relato “En las tiendas griegas”, dactilograma encontrado entre los papeles de Washington Noriega. En él se habla de la guerra de Troya, de un segundo rapto, el de Helena (la duplicación de secuestros ha sido vista como sublimación de los secuestros de argentinos durante la dictadura), la posibilidad de que Helena sea solo la creación de un mago egipcio. Como se ve, las inferencias míticas son el correlato de fantasmas interiores (muerte del padre-Ley, atracción hacia la madre-monstruo) y desplazamientos del relato histórico: guerra, violencia, secuestros, muertes.

3.2. *El silencio de las sirenas*

Saer recuerda la página de Kafka titulada “El silencio de las sirenas” en el comienzo de su ensayo “Líneas del Quijote” (*La narración-objeto*). Kafka comienza su texto con una frase extraordinaria: “Existen métodos insuficientes, casi pueriles, que también pueden servir para la salvación”. Con ella anticipa su tema fundamental y uno de sus fantasmas interiores: la salvación. Luego pervierte la historia de Ulises para tejer una de sus parábolas oscuras. Como se sabe, para sortear el canto de las sirenas y evitar el naufragio, Ulises ideó tapar los oídos de sus marineros; pero como él no quería privarse de esa experiencia se hizo atar al palo mayor del barco. Las sirenas cantaron pero los marinos no las oyeron y Ulises, que las escuchó, no pudo desatarse para caer en el campo magnético de esos seres fantásticos. Kafka dice que Ulises se tapó los oídos con cera y se hizo atar al mástil.

¿Por qué Kafka cambia la historia? ¿Qué obtiene con ello? Primero, afirmar que el canto de las sirenas no tiene posibilidad de escape: “El canto de las sirenas traspasaba todo, la pasión de los seducidos habría hecho saltar prisiones más fuertes que mástiles y cadenas”. Segundo, introducir el tema del silencio, un arma mucho más terrible que el canto. Kafka especula que aunque no se sepa que alguna vez haya sucedido, es posible que alguien hubiese oído el canto de las sirenas sin consecuencias funestas; de lo que está seguro es de que nadie pudo salvarse del silencio de tales endriagos. Y agrega: “Ningún sentimiento terreno puede equipararse a la vanidad de haberlas vencido con las propias fuerzas”. Kafka presume que las sirenas no cantaron cuando pasó Ulises y este creyó que sí: Ulises, dice Kafka, no oyó el silencio. Esa inconsciencia, esa inocencia, lo habría salvado, y al mismo tiempo habría salvado a las sirenas que no supieron del fracaso de su silencio. La doble derrota -Ulises no escucha el canto, las sirenas no cantan y tampoco consiguen el efecto del silencio- nos pone ante un universo en que los dioses y los hombres borraron su antiguo pacto: Ulises cree lo que no fue o, en otra hipótesis, simula creer, para seguir su viaje. Las sirenas siguen existiendo pero ya vacías de sentido: no cantan ni seducen con su silencio porque los hombres no se enteran de él. La salvación es así un simulacro, una puesta en escena y los dioses son fantasmas de ese simulacro, sus excusas impotentes.

En el poema “Lo que cantan las sirenas” de *El arte de narrar* Saer parece seguir ciertos hilos tendidos por Kafka en su texto. De manera también oscura se inclina sobre la idea de que la canción de las sirenas canta igual en los oídos que no la oyen y sus rayos relumbran en los ojos que no las ven. Como en Kafka, no habría oportunidad de evitar el canto y la vista de las sirenas, y así se convirtieran en silencio o ausencia estarían presentes en los hombres. “Somos/ la oscuridad esmeralda, fría y sin ruido,/ y cantamos la derrota: no hay vendas/ tan hondas que protejan los ojos/ de este nuestro tumulto de luz. El coro/ llameante boya y recuerda/ el desierto de las ciudades, la agonía/ de estar sentado y esperar, agregando horas a la noche,/ la mañana imposible,/ las manos que no aferran nada,/ la discordia perpetua del llano y la geometría,/ los pájaros que vienen como piedras a morir”. En la novela *La pesquisa*, cuando su protagonista Morvan describe las imágenes que contiene el libro de mitología que le regaló su padre, habla de “Ulises atado al mástil de la embarcación con los oídos tapados para no escuchar, por miedo de sucumbir a su fascinación, el canto de las sirenas...” (p. 161). En el cuento de Andersen, la Sirenita canjea su voz por un cuerpo humano, y se convierte entonces en un cuerpo sin voz. Heredero de Kafka y el

existencialismo, Bergman retoma el silencio de Dios en sus películas de principios de los sesenta.

En el mismo ensayo “Líneas del Quijote” Saer deduce que el Quijote habría salido una y otra vez de su pueblo de la Mancha, para dejar de oír no el canto, sino el silencio de las sirenas. Pero siguiendo la perversión que Kafka impuso al mito clásico podría entenderse el Quijote como la puesta en escena del simulacro de una epopeya que es, en realidad, su desmantelamiento. Imposibilitado de salvarse como un héroe épico o como un caballero andante Quijote simula creer en lo que lee y se hace el loco para demostrar que no hay silencio de las sirenas porque ya no hay sirenas. Quijote es principio y culminación del héroe novelesco que encarna la moral del fracaso.

3.3. *La guerra no ha terminado*

“... prueba de que es solo el fantasma lo que engendra la violencia” (*La pesquisa*, p. 62). Así, con esta frase incompleta, comienza el dactilograma “En las tiendas griegas”. Se trata de un volumen de 815 páginas encontrado por Soldi entre los papeles de Washington luego de su muerte. Su autoría es dudosa: si bien la hija de Washington, que lo vela, afirma que es de su padre, los amigos y discípulos del escritor saben que jamás Washington se hubiera metido en tamaña tarea.

Únicamente dos datos son seguros –se dice en *La pesquisa*–: que el dichoso dactilograma es una copia y que su título, *En las tiendas griegas*, es posterior a mil novecientos dieciocho, porque fue en ese año que César Vallejo escribió el poema del cual ese título está sacado. (...) Y en cuanto al autor, ningún indicio permite todavía identificarlo. (...) El tema es la guerra de Troya y el lugar la llanura del Escamandro, frente a los muros de la ciudad sitiada, donde se ha instalado el campamento griego, como lo anuncia el título con tono rigurosamente descriptivo y documental. Las ochocientas quince páginas se desarrollan, de la primera a la última, sin excepción, en el campamento. Ni una sola vez el narrador va del otro lado de los muros y, si la novela termina cuando las puertas de Troya se abren para dejar pasar el caballo de madera, la escena está vista de lejos, por un viejo soldado que ignora el engaño que sus propios aliados han urdido. (...) Como el resto de lo existente Troya parece ser para el narrador, al mismo tiempo, cercana y remota. (pp.53 y 54)

La pesquisa es una novela policial que, como todas las de su género, busca develar la verdad de los hechos. Un largo relato de Pichón Garay sobre crímenes seriales en París hecho a sus amigos en la ciudad, es interferido por acontecimientos ocurridos durante la visita de Pichón a la zona, entre los que está el viaje a la casa de

Washington para ver el famoso dactilograma. Pero la verdad, como siempre, será traicionada porque a pesar de que Pichón afirma que lo que está contando como un cuento policial realmente sucedió a la vuelta de su casa no hay ninguna certidumbre de que así haya sido como tampoco la habrá de su desenlace. En otro lugar de este trabajo me pregunto para qué escribir una novela histórica si no se quiere escribir una novela histórica. Aquí podría reformular la misma cuestión cambiando el género: para qué traicionar al género policial. La respuesta está dada por toda la obra de Saer, por la relación de lo representado con la realidad, por los problemas del acceso a lo real. También “En las tiendas griegas” tiene una respuesta a estas inquietudes: está dada por dos soldados que el relato llama Soldado Viejo y Soldado Joven. Así lo cuenta Soldi, único lector del dactilograma completo: el Soldado Joven que fue a Esparta y volvió al campamento griego sabe mucho de la guerra ya que conoce la “verdad de la ficción” recogida de los relatos populares; el Soldado Viejo que nunca se movió de las tiendas posee la “verdad de la experiencia” pero, por las tareas que le tocó desempeñar o porque la experiencia da una idea reducida de las cosas, la guerra siempre le resultó un hecho lejano e inabarcable en su totalidad. Es el Soldado Joven el que sabe con detalles lo acontecido a lo largo de los diez años y le informa, incluso, que la tal Helena, causa de la guerra, es un fantasma que un rey y mago de Egipto habría creado en castigo por el rapto, cuando Paris pasó con ella por su reino. De ser así, para el Soldado Viejo, “la causa de esa guerra era un simulacro, lo cual en cierto modo no cambiaba nada para él, porque teniendo en cuenta lo poco que sabía de ella, no únicamente su causa sino también la guerra misma era un simulacro”.

Alguna vez me descubrí pensando por qué en las novelas de Saer nunca se hace alusión a la guerra de las Malvinas ocurrida en 1982. La interrogación se me hizo evidente a partir de la relación que pude trazar entre las novelas de Saer, la novela política argentina y en particular la narrativa de Martín Kohan, uno de sus admiradores y críticos. Kohan, que “prologó” *Glosa* en el libro *Zona de prólogos* con el título “novela política”, y que sostiene que es el modelo de lo que debe ser este tipo de novela, aludió, en dos de sus ficciones, a la guerra de las Malvinas: *Dos veces junio* (2002) y *Ciencias morales* (2007). Conversando con un saeriano, el profesor Juan Carlos Mondragón, sobre esa ausencia me insinuó justamente esa modalidad tan cara a la obra de Saer: poner el acontecimiento “entre lo visible” y dejar que su lugar sea ocupado con otros relatos que lo vislumbran. Esa guerra imposible que fue la de las Malvinas, guerra sin sentido -o que convenía perder, dijo alguna vez Kohan- justificaría su presentación

hipostática en la forma de otras guerras: la guerra de Troya, la violencia de las leyendas griegas y su continuación en los nuevos mitos. En términos del Soldado Viejo, Malvinas sería la combinación de un doble simulacro: de su motivo -¿por qué?- y de su forma de existencia, ya que tuvo más muertes por suicidio posterior que bajas en combate.

Como veremos un poco más abajo, en el texto “Atridas y Labdacidas” (1974) Saer escribió que Homero habría sido el inventor de Occidente y que su invención se continuaba en las obras de todos los grandes poetas que lo habían sucedido. Según Saer, Occidente no existiría más que en sus poetas y en sus filósofos; después de la guerra de Troya ningún otro hecho histórico habría acontecido. Occidente continuaba paralizado en ese pillaje inaudito, continuo, demencial, cifra de toda su historia, y en la que el único accidente, la aniquilación de los débiles, se repetiría incansable, sin progreso ni variación. En un esbozo teatral sin fecha, recuperado en los *Papeles de trabajo II*, bajo el título de “El jardín del palacio de Príamo, Rey de Troya. Paris, Eneas” se reproduce el diálogo ente estos dos personajes. Allí Eneas interroga una idea que complementa la vertida en “Atridas y Labdacidas”, sobre la guerra sin fin en la que se instaló Occidente: “¿Pero esta guerra no es para los griegos un pretexto que hace de Troya el ejemplo de lo que les espera a los que desafían la preeminencia de Grecia? Para los griegos Grecia es el universo –y el resto de los pueblos, escoria-. Grecia el sol abrasador y los que no se encandilan con su luz, masa indistinta y oscura en un campo de tinieblas” (p. 78).²²²

3.4. *Cuerpos sin voz, caballos, llanuras y laberintos*

Silencioso, fantasmal, tocado también por la violencia de una guerra, el Gato Garay es un personaje relevante en la obra de Saer; lo es más por su ausencia que por su presencia, más por su silencio que por su voz. En el cuento “A medio borrar” el Gato Garay ya respondía con fidelidad al título, así este pareciera aplicado a su hermano mellizo, Pichón, que se preparaba para irse al extranjero y no regresar. Entre los movimientos de Pichón, el Gato se escabullía: cuando Pichón estaba en la ciudad él estaba en Rincón, cuando Pichón viajaba a Rincón a saludarlo, el Gato iba a la ciudad para despedirse de su hermano. Desencuentro aparentemente fortuito, dejaba a Pichón sin ese espejo que le habría complicado su partida, o que, mejor, le habría susurrado que se iba al mismo tiempo que se quedaba. Creo que no poder verse con el Gato deja un campo abierto a la herida que produce la separación y explota un registro que para

²²² Entre los personajes que habrían formado parte de este drama figuraban el Soldado Viejo y el Soldado Joven.

ambos personajes es configurante: Pichón se desgarró y no regresó, el Gato no se despidió de Pichón e irá desapareciendo. La figura silenciosa, cuerpo sin voz, o el cuerpo evitado, convierten al Gato en una de las creaciones más significativas de Saer en la década del 70. Abre la década (1971) coprotagonizando por ausencia el cuento “A medio borrar”. En 1974 iba a ser protagonista de un corto que nunca se filmó (hay algo significativo también en este fracaso) y que a la larga produjo el cuento “Nochero”, publicado tardíamente en el libro *Lugar* (2000). Citado apenas en el poema “El fin de Higinio Gómez” finalmente es el personaje principal de *Nadie nada nunca*, publicado en 1980. Se volverá a hablar del Gato en *Glosa* (1986) pero para anunciar que en 1978 desapareció junto a Elisa, secuestrado de la casa de Rincón; y se volverá a mencionar su desaparición en *La pesquisa* y en *La grande*²²³.

Dardo Scavino escribe en un estudio del cuento “Nochero”²²⁴:

Cualquier acontecimiento se sustrae, por definición, al orden de lo visible, aun cuando ocurra efectivamente. Si podemos ver a los participantes de una fiesta o a los combatientes de una guerra, si podemos observar sus gestos y movimientos, no podemos ver ni la fiesta ni la guerra en tanto acontecimientos. Un acontecimiento no puede ser verificado empíricamente, ya que se sustrae al orden de lo sensible; no puede ser señalado a la manera de un cuerpo, y por este motivo los estoicos lo consideraban como una realidad incorpórea o incorpórea, adjetivo utilizado por el propio Saer en “Nochero”. Retomando aquella frase que Saer escribió al comienzo de *El entonado*, podríamos afirmar entonces que el acontecimiento no es lo visto sino lo vislumbrado o lo entrevisto en el sentido de ese elemento ausente, invisible, que se encuentra *entre lo visible*. Parafraseando a Mallarmé podríamos decir también que, aun cuando un acontecimiento tenga lugar, no queda, si nos atenemos a lo puramente sensible, sino el lugar. En este aspecto la lengua española establece una diferencia notable entre los cuerpos y los acontecimientos: podemos decir que los personajes *están* en la vereda de enfrente, como también *están* allí la confitería y las golosinas [en el cuento “Nochero”], pero no puede decirse que un acontecimiento *esté* aquí o allá sino que *es* en algún lado, como la fiesta de cumpleaños de Washington *fue* en Rincón Norte y la guerra de Troya *fue* en la llanura del Escamandro. Un acontecimiento, entonces, *no se encuentra* en ningún lado sino que *tiene lugar* en alguna parte, pero al no poder *encontrarlo*, por más que lo busquemos en el sitio en que supuestamente

²²³ En *La pesquisa* la desaparición del Gato hiere la presencia de Pichón que, de visita a la ciudad, viaja por el río a la casa de Washington y pasa navegando frente a la casa de Rincón en la que desapareció su hermano. El comentario doloroso es que Pichón, a pesar de su desesperación, no quiso viajar a Argentina en aquel momento. En *La grande* se volverá al episodio ampliando algunos detalles y agregando la ominosa entrevista que sostuvo Tomatis con el poeta Mario Brando, cercano a los militares de la dictadura, para intentar saber algo sobre el secuestro de su amigo.

²²⁴ “El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación” en Milagros Ezquerro, *op. cit.*, pp. 263-281.

tiene lugar, en ese lugar no queda sino el lugar. Un acontecimiento es lo que falta en su lugar, ausencia que en “Nochero” aparece sugerida por la elipsis del episodio en torno al cual gira toda la escena. De ahí que Saer pareciera haber encontrado en el significante *loco*, evocado en la cita de Dante que sirve de epígrafe a [*Lugar*] una manera de sintetizar, por una superposición del italiano y el español, su propia concepción del acontecimiento: esta no sería sino lo que la locura humana, o su deseo alucinatorio, hace ondular sobre un lugar vacío, como el ejemplo de la “mancha de Rorschach” evocada en *Nadie nada nunca*. (271-272)

Para confirmar su razonamiento, Scavino acude al episodio del Soldado Viejo y el Soldado Joven aludido en *La pesquisa* y vuelto a tomar en el cuento “En línea”. El Soldado Viejo aunque ha estado diez años en la guerra de Troya no puede decir que la haya visto sino que vio algunos indicios: una nube de polvo a lo lejos, hombres heridos que llegaban. A pesar de ser testigo presencial no ha visto la guerra y eso no porque haya estado siempre de guardia en el campamento: en cualquier lugar que hubiese estado podría decir lo mismo. El Soldado Joven, que ha estado en Esparta, sí sabe los acontecimientos. Pichón, en *La pesquisa* sacará como conclusión que el Soldado Viejo tiene “la verdad de la experiencia”, en el sentido de la experiencia sensible, mientras que el Soldado Joven tiene “la verdad de la ficción”. Como la ficción no puede representar un acontecimiento puesto que, por definición, un acontecimiento no se presenta jamás, *no se encuentra* en la experiencia empírica o *no está* allí donde se lo va a buscar, entonces debe contentarse con glosar o repetir un mito, una creencia verosímil, una habladuría²²⁵. Sigue Scavino:

Como no se encuentra ya en lo sensible, hay que ir a buscar el acontecimiento en la memoria narrativa de una comunidad (...) El escritor se encuentra entonces con una disyuntiva difícil de resolver: si se atiene a la experiencia sensible, debe renunciar a narrar cualquier acontecimiento ya que estos no tienen, como dice Tomatis, “origen empírico”, aun cuando hayan tenido lugar; si se propone narrar un acontecimiento, debe recurrir a la intertextualidad o a la glosa, es decir, ir a buscar ese episodio, ya no en la experiencia sensible, donde

²²⁵ En este sentido agregaría, a lo que estoy copiando de Scavino, que *Glosa* y el texto que lo inspira, *El banquete* de Platón, serían las poéticas perfectas de este asunto: algo sucedió pero solo puede conocerse por su glosa y aun por la que hace alguien que no estuvo en el acontecimiento. En *El entonado* la experiencia directa, la “verdad de la experiencia” solo puede ser aprehendida luego de que el testigo se aleja de los hechos y consigue relatarlos en pasado. El cuento “Paramnesia” es ejemplar ya que lo que se cuenta como vivido no es más que la repetición de algo ya escrito por Quevedo. He aquí un punto neurálgico de la poética de Saer: todo debe convertirse en relato para adquirir estatuto de realidad, así este estatuto no sea el del realismo con su noción de “efecto de real” como lo propuso Barthes, sino lo que Giordano definió como “efecto de irreal”: aquello que representa la extrañeza del mundo, lo inasible, lo innombrable.

decididamente no puede encontrarlo, sino en la memoria narrativa o textual, como sucede con el mito de la seducción pedófila en “Nochero”. La experiencia del Entenado, en este aspecto, sería semejante a la del Soldado Viejo. (273-274)

Nada prueba decir que lo que se cuenta salió en los diarios y menos que sucedió a la vuelta de mi casa, como argumenta Pichón Garay de los asesinatos parisinos en *La pesquisa*.

Vemos lo que no podemos narrar (lo sensible insensato) y narramos lo que no podemos ver (lo sensato insensible). Lo sensato se sustrae a lo sensible mientras que lo sensible se sustrae a lo sensato. La llanura, dirá Scavino, es en la literatura de Saer uno de los sensibles insensatos por excelencia. Se vuelve irreconocible ante los ojos infantiles de Barco, recuperados para elaborar su recuerdo en el cuento “La tardecita”. En un magnífico fragmento de *Las nubes* (pp.180-187) Real dice, luego del extrañamiento que siente el hombre en esa llanura y la sospecha de que el animal es la criatura natural de ella: “*si este lugar extraño no le hace perder a un hombre la razón, o no es un hombre, o ya está loco, porque es la razón la que engendra la locura*” (185). Y poco después agrega:

Meses más tarde le conté al Dr. Weiss las impresiones que había tenido durante los pocos minutos que me había quedado solo con mi caballo en la laguna. El doctor adoptó una expresión grave y reflexionó un buen rato antes de contestar: *Entre los locos, los caballos y usted, es difícil saber cuáles son los verdaderos locos. Falta el punto de vista adecuado. En lo relativo al mundo en el que se está, si es extraño o familiar, el mismo problema de punto de vista se presenta. Por otra parte es cierto que locura y razón son indisociables. Y en cuanto a la imposibilidad que usted señala de conocer los pensamientos de un colibrí o, si prefiere, de un caballo, quiero hacerle notar que a menudo con nuestros pacientes sucede lo mismo: o prescinden del lenguaje, o lo tergiversan, o utilizan uno del que ellos solos poseen la significación. De modo que cuando queremos conocer sus representaciones, descubrimos que son tan inaccesibles para nosotros como las de un animal privado de lenguaje.* (186)

Según Scavino Saer propondría una especie de quiasmo anticartesiano: las experiencias verdaderas serían oscuras y confusas, mientras que las experiencias falsas, o las fabulaciones narrativas serían claras y distintas.

El tema de la llanura y su influencia en el hombre argentino viene de Sarmiento, del *Martín Fierro*, de Martínez Estrada. En su artículo sobre *La pesquisa* Rafael Arce

cita un fragmento de *El río sin orillas* que dice que la monotonía de la llanura (que Saer había expuesto largamente en su libro-ensayo) inspiró otra repetición, los nuevos *serial killers* de la época de la dictadura: “La vocación proliferante y repetitiva de la llanura se manifestó otra vez, con un producto inesperado: el *serial killer*. Durante dos o tres años, el mismo esquema de secuestro, suplicio, muerte, desaparición, se aplicaba todos los días, varias veces por día”. (p. 195)

Arce vincula *Nadie nada nunca* con *La pesquisa* bajo la influencia de Saer que declaró que, en la pertinacia de lo Mismo, había cambiado caballos por viejitas. En las dos novelas hay cosas en común: el clima de violencia creado por los asesinatos misteriosos, las alusiones políticas. Pero, más allá de la precisión de Delgado sobre *Nadie nada nunca*²²⁶ y la duda de que los datos correspondan a la última dictadura argentina (si bien el clima de violencia coincide y la alimenta) creo que las dos novelas tienen formulaciones distintas: *Nadie nada nunca* es el extremo experimental de una prosa que se desliza sobre una superficie aparentemente inmóvil y que contiene debajo la brutalidad: lo hace dándole prioridad a la repetición de escenas y de frases, como en *El limonero real*. En *La pesquisa* esa repetición es temática, forma parte del argumento policial, y la zona política de la novela parece presentarse con explicitud. De ser así habría una complejidad mucho mayor en *Nadie nada nunca* que Saer no reitera en *La pesquisa*, así diga de esta que es “el eterno retorno de lo idéntico”. Arce, sin embargo, cree que *La pesquisa* permite una lectura más intensa²²⁷: según él Pichón cuenta la historia criminal de París como relato manifiesto de una historia latente, no dicha, que es la de la desaparición de su mellizo. En esa medida postula que el tema político en *La*

²²⁶ Ver más abajo el capítulo “De *Nadie nada nunca* a *La pesquisa*”.

²²⁷ También la ensaya un trabajo de carácter más complejo: “Regia Victoria o más acá del fantasma” de Gabriel Riera, 2006. Acerca de la relación entre *Nadie nada nunca* y *La pesquisa* Riera escribe: “Mientras en *Nadie nada nunca* el relato policial es pospuesto y desplegado tras una multiplicación de rodeos sobre el referente que diluye su pregnancia cognitiva y disuelve la forma cerrada que lo subyace, en *La pesquisa* este apunta a una narración en la cual despunta una grafía de los afectos que no se deja absorber del todo en ella”. Aclaro, si no entendí mal el difícil trabajo, que Riera llama “grafía de los afectos” a estados de ánimos, dimensiones afectivas singulares, fuerzas que tiran hacia lo oscuro (la expresión es de Henry James) y que son dificultosamente combatidas por la simbolización del lenguaje: “...si bien la narración de corte policial y edípica (recordemos que Edipo puede leerse como el primer detective) exhibe las raíces del fantasma de (la) “realidad” contemporánea, el texto inscribe un margen inasimilable, lo que llamo una grafía de los afectos, que puede considerarse una “*regia* (aunque frágil) *victoria*”, más acá o de este lado del fantasma. Por fantasma entiendo un escenario imaginario en el que el sujeto se toma por objeto para exhibir su deseo inconsciente y, de esta manera, bloquear la angustia que el goce le provoca. Por grafía de los afectos entiendo residuos de formaciones que son anteriores al orden simbólico, que lo sobreviven y que el relato edípico no logra asimilar del todo. Mientras que el fantasma está pautado tanto por el orden del lenguaje como por el meta-relato edípico y, por ende, es transubjetivo, los afectos y la visión que los figura exceden el meta-relato edípico y son singulares”.

pesquisa no está expuesto solo en la rememoración de la desaparición del Gato Garay y Elisa cuando pasan navegando por el río frente al lugar donde sucedió.

Arce cree que Tomatis da su solución a la intriga policial (el asesino es Lautret y lo hace por el placer del crimen) para desbaratar la solución de Pichón (el asesino es Morvan, que se desdobra, impulsado por una patología de causas múltiples: abandono de su madre, suicidio de su padre), y romper la censura sobre la historia silenciada y subyacente, la de los muertos en Argentina. Al mismo tiempo, obliga a aceptar la perversión de todos los crímenes. La solución de Tomatis establece, implícitamente, la incapacidad del género para explicar los sucesos; la solución de Pichón respondería al género pero no sería suficiente para entender hechos que desbordan la psicosis de un personaje. *La pesquisa* acude al bovarismo de sus personajes, al tema del doble de una manera exhibida (en *Nadie nada nunca* también hay un doble del protagonista que es su mellizo, pero eso está en los pliegues del relato y en clave para los entendidos). El bovarismo (dice Arce que el bovarismo moderno proviene no de las lecturas sino de la TV) confirmaría la explicación de Scavino de que se necesita un relato para poder entender la realidad: los personajes del policial toman su historia de otros relatos así como los personajes de la zona escuchan la historia argentina contada por Pichón en clave de policial francés.

En la antípoda figural de la llanura, pero generando un mismo estado de reflexión y búsqueda, está la imagen del laberinto. Compleja arquitectura -“sin aparente finalidad”, dice el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot- protege un centro silencioso, enigmático. En los antecedentes inmediatos a Saer fue elegida por el drama existencial y simbólico “Los reyes” de Cortázar y por el tramposo cuento de Borges “La casa de Asterión”. Recorrido edípico, el laberinto progresa hacia un centro que es centro mismo del investigador. El tránsito por el laberinto siempre es una búsqueda interior de algo extraviado, de la índole de la caída original, la persecución de una revelación de lo sagrado inmortal (Mircea Eliade), un espacio al que retornar pero que se demuestra inalcanzable. La llanura sería su despliegue, en la que uno se pierde también buscando el centro inexistente. El laberinto provoca desdoblamiento, el que busca es el buscado. El sueño y la vigilia empiezan a parecerse una vez que el mundo adquiere la forma del laberinto. Acechanza del mal, es una trampa y una posibilidad de salvación como lo vio Stephen King en “El resplandor”.

¿Caos u orden? En *La pesquisa* el laberinto se invierte, vamos de adentro a afuera o, mejor, no hay adentro y afuera, como en la cinta de Moebius, y el final es el

principio. La novela se cierra explicando que toda ella aconteció durante la charla que Tomatis, Pichón y Soldi mantuvieron en el patio cervecero, luego de la jornada fluvial. Río, calor, dactilograma, la casa de los Garay, ahora la noche y el tiempo que se descompone para que comience el otoño, toda esa realidad es borrada mientras dura el relato de Pichón de los crímenes de la plaza Léon Blum. Así las vidas de cada uno los tire hacia la oscura y palpitante realidad, han conseguido mantenerla a raya por un rato, el que dura la morosa historia contada por Pichón.

¿Crímenes desde el poder? ¿Amoralidad o esquizofrenia? En *La pesquisa* no solo es pertinente la explicación del desdoblamiento de Morvan sino que en la propia trama Morvan tiene su doble, *l'autre*, en Lautret, el otro investigador y sospechoso (Cristina Guñazú, 2009). En el centro de otro laberinto de *La pesquisa* está el dactilograma de Washington y en el de un tercero, que tal vez sea el mismo pero con dos centros, están los desaparecidos Gato y Elisa: los dos guardarán silencio. Pero el primer espacio, el de la ficción, contiene a los otros y los representa como parábola de la incertidumbre y también del dolor y el horror.

3.5. La marca de la tragedia

Razona Saer en “Atridas y Labdacidas” (1974) que el pastor que debía encargarse de Edipo fue un bien intencionado. Quiso evitar la muerte de un niño y provocó la de Layo y su comitiva, Yocasta, Eteocles, Polinices, Antígona, Hemón, Eurídice, sin contar la de los innumerables soldados caídos a causa de una guerra fratricida. En el otro extremo, Layo hace todo mal pero sin ninguna inocencia, con el fin de cambiar el destino. Por supuesto que no lo logra, pero sus acciones para procurarlo están envenenadas: consulta al oráculo, le cree, trata de eliminar a Edipo. ¿Qué hubiera sucedido si se hubiera eliminado a Edipo, causa primera de tanto desastre? Pregunta inútil pero inquietante. Nos habríamos quedado sin mito, respondo yo, y agrego: primero, tal como asegura Saer, ningún argumento filosófico, por sólido que sea, autoriza el asesinato de un inocente; segundo, el tendal hubiera sido sustituido por cualquier otro -cada uno puede elegir- de los que siguieron hasta hoy al drama de los Labdacidas.

La suerte de Edipo marcó la humanidad con el famoso complejo, si entendemos que este no es únicamente la hipocresía del horror ante el que hizo lo que todos deseamos: matar a nuestro padre y acostarnos con nuestra madre, sino también investir el mal con la “ideología” del bien. Saer lo confirma:

Homero supuso que podían existir dignidad y barbarie y dio, de litigios sórdidos llenos de superstición, lujuria y codicia, una versión a la medida de la humanidad posible. Homero es el inventor de Occidente y su invención se continúa en las obras de todos los grandes poetas que lo sucedieron. Occidente no existe más que en sus poetas y en sus filósofos; después de la guerra de Troya ningún otro hecho histórico aconteció. Occidente continúa paralizado en ese pillaje inaudito, continuo, demencial, que es la cifra de toda su historia, y en la que el único accidente, la aniquilación de los débiles, se repite incansable sin progreso ni variación. (...) Homero se justifica y justifica a la humanidad entera, enseñándonos que, a pesar del pillaje y de la sangre derramada, la perennidad del canto es esencial, porque el canto y lo que está por venir son una y la misma cosa.

El canto es lo que está por venir: si creyéramos en eso nos evitaríamos muchos dolores de cabeza. En Uruguay, en 1980, uno de los generales que comandaban la dictadura, dijo en un discurso: “En el error está la subversión”. Defensor del derecho natural, estaba convencido de conocer la verdad y, como consecuencia, el error. Y estaba convencido, también, de que debía castigar a los equivocados. “La de los Labdacidas es sobre todo una comedia de errores” afirma Saer. “No es que la tragedia tenga lugar a causa del error. Hay tragedia en la medida en que existe la creencia en una verdad preexistente y universal trasgredida, lo cual, entre todos, es el error capital”. La Verdad. Escribe Saer: “La Esfinge simula ocultar lo que el Oráculo simula traer a la luz del día. Verdad que se oculta y verdad que se revela: chantaje que paraliza ciudades enteras –como el aire inmóvil y ardiente las naves de los aqueos. La verdad es el opio de los pueblos”.

Antígona es, como el pastor, protagonista para una misión delicada, con la diferencia de que su estatus social la convierte en autoelegida e iluminada. El pastor comete su acto sin intención política y desaparece; pero Antígona quiere perpetuarse en su acción justiciera. Es un ente autónomo; aunque parece tomarlas de algún lugar superior, determina sus propias leyes y las aplica con discrecionalidad: juzga a Creonte porque trata de aplicar otra ley, pero no juzga a sus hermanos que violaron la ley que intenta aplicar Creonte, pero que también ignoraron la ley de Antígona. Es ciega a ese exceso. Saer cree que la idea es revolucionaria: “ningún decreto promulgado por tal o cual facción debe violar las leyes que rigen la convivencia armónica de la sociedad entera”. La afirmación es, por lo menos, discutible. Antígona, otra con buena voluntad, desborda soberbia. Cree defender la armonía pero es intransigente: para ella no hay

tibios, con su todo o nada rechaza a Ismena, su debilidad y sus dudas pequeñoburguesas, y queda sola. En todo caso, se alía a los muertos.

Antígona es probablemente frígida... Una prueba suplementaria de frigidez es su interés por los muertos y por el sufrimiento. Sus trabajos prefieren aplicarse al dolor y no al placer... Por otra parte Antígona es autoritaria, característica que acompaña a veces a la mujer frígida. Sin embargo, es de esa misma frigidez que Antígona saca fuerzas para oponerse a la tiranía, lo que equivale a decir: de su sensibilidad ante el dolor.

Sin el mito no tendríamos ese dilema. No había armonía antes de Creonte ni la habrá después de él: la señal de Edipo marca toda la saga y uno de sus rastros es la radicalidad de Antígona. Sin su presencia no hay tragedia ya que es la que cree, sin dudar, en la verdad. Por eso hay que volver a lo que canta el coro en la Estásima I de la tragedia de Sófocles: “Hay muchas maravillas en este mundo, pero ninguna es más grande que el hombre”.

Pero no hay dudas, si seguimos los mitos, de que los vínculos entre tamañas maravillas no son sencillos. Entre padres e hijos abundan los malos entendidos y generalmente se resuelven con la espada o el hacha (una excepción: el asesinato de Ifigenia se disfraza de sacrificio). Si estoy con uno estoy contra el otro: complejo de Edipo o complejo de Electra. Entre hermanos la cosa no es mejor. El amor fraterno se confunde con el interés vengativo: véase Antígona y sus hermanos o Electra con Orestes. Del matrimonio ni hablar: a las dos madres les cuesta cumplir su papel y lo evitan. Insatisfechas, con razón, de sus maridos, Yocasta y Clitemnestra coinciden, según metáfora de Saer, en su inclinación por la “carne de ternero”. El papel de los padres es más deslucido: Layo quiere eliminar a Edipo, pero además arrastra un pasado poco propicio para el himeneo. Su amor por los jóvenes no lo califica bien para complacer a Yocasta. En cuanto a Agamenón, peca de lo opuesto y es capaz de gritar en medio de sus tropas que prefiere a su esclava troyana que a su legítima esposa. Su conquista de Clitemnestra, asesinando a su anterior esposo y a su hijo, no es muy auspiciosa para el amor. Respecto al sacrificio de Ifigenia las versiones varían: tal vez haya sido la propia Clitemnestra la que la sirvió en bandeja. El colmo es Helena, hermana de Clitemnestra. Su casamiento necesita un pacto para detener una guerra y ni siquiera se casa con el mejor; luego es raptada y provoca la guerra que se había evitado (¿o justifica una guerra inevitable?). Se duda de que Paris haya llegado con ella a Troya

y no con un fantasma que creó el rey mago egipcio: de donde, si Menelao rescató algo de la ciudad vencida, no fue más que ese fantasma intacto, mientras la verdadera Helena envejecía en Egipto.

La segunda generación no tiene mejores créditos: Antígona y Electra prefieren los muertos a los vivos, el único derramamiento de sangre que evitan celosamente es el de su himen; el sacrificio de Ifigenia está envuelto en la falsificación de la promesa de matrimonio con Aquiles; Orestes queda fijado a su padre y mata a su madre real y a la mujer simbólica. La única que suspira por el matrimonio es Ismena:

Se parece a Electra –dice Saer– en que ambas actúan por razones familiares y no políticas. Tiene todavía la ilusión del hogar burgués y espera mucho del matrimonio. No sabe que la familia es el escenario en el que se representa el *Grand Guignol* del inconsciente. Tiene también ciertos puntos de contacto con Ifigenia: de todo ese traqueteo mitad religioso, mitad bestial, ellas entienden poco y nada, salvo, confusamente, que tal vez no todo va a andar en el futuro, como ellas esperaban.

En su extraordinario estudio sobre Antígona, George Steiner²²⁸ observa que a partir de la Ilustración y durante el Romanticismo la obra de Sófocles y sus versiones alimentaron la visión trágica del hombre expulsado, enajenado de la naturaleza, exiliado y con ansias de retornar a su hogar. Hegel entendió el extrañamiento como división de uno mismo. Estas alienaciones íntimas, en clara dirección antiplatónica, no encontraron en Eros la unidad (en la Estásima III el Coro canta una oda a Eros que confirma, al mismo tiempo, su antiguo poder preolímpico y su fracaso). Antígona habría propuesto al Romanticismo una respuesta a través de una relación que aliena la sexualidad: la de los hermanos que, en perfecta comunión, hacen concordar sus almas. A esa relación la enriquecería, además, para solaz de las incertidumbres románticas acerca de los límites de la vida, el descenso de Antígona al reino de los muertos. Esto se produciría en un doble sentido: porque es encerrada viva en una prisión (en la traducción que manejo dice Creonte al final del Episodio III: “...haré que la encierren viva en una caverna de piedra... Y una vez allí, si implora a Hades, que es el único dios a quien adora, tal vez logre que la libre de la muerte; en ese momento reconocerá, aunque tarde, que es inútil rendir culto a los del Hades”). También rinde culto a la muerte con el alejamiento que elige, su soledad en la realización de los deberes familiares: leemos en el episodio IV el

²²⁸ Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente, Barcelona, España, 2009.

pronunciamiento de su condición de “única princesa que queda” (elimina a Ismena luego de haber tratado de formar con ella una unidad en el misterioso primer verso de la tragedia) y la noción de ya no pertenecer ni al mundo de los vivos ni al de los muertos.

El minucioso estudio que hace Steiner de la tragedia de Sófocles observa que en ella se reúnen cinco constantes de la condición del hombre: el enfrentamiento hombre-mujer, el de los viejos y los jóvenes, el de la sociedad con el individuo, el de los vivos y los muertos y el del hombre con Dios o con los dioses. Todas ellas estarían contenidas en Antígona, algunas todavía con las resonancias épicas del canto XXIV de *La Ilíada* que Antígona busca reeditar. Los conflictos plantean problemas tanto en este mundo como en el otro, partiendo de esa situación tan peculiar de la protagonista de terminar alojada en el *grand trou* (Steiner recoge la imagen del poema “Le gouffre” de Baudelaire) abismo de la nada que el existencialismo del siglo XX explotará con eficacia (en otro lugar hacemos algunas consideraciones sobre pozos y agujeros, a propósito de Onetti y Beckett).

3.6. Vida y obra

Todavía quedan algunos detalles interesantes en el texto de Saer. Sobre los manes de la creación artística, Saer aprovecha para contrabandear su poética y enmascarar sus quejas. Hace hablar a Filocles, el sobrino de Esquilo quien, a pesar de haber sido aclamado por el público y haber vencido en los torneos dramáticos a “Edipo Rey”, no consiguió dejar la menor huella en la historia de tragedia. Con sangrienta ironía le hace decir: “El público es juez severo. Tenerlo numeroso es prueba de exactitud (...) viendo, entre los vencidos, a Sófocles, marchar, con la cola entre las piernas, hacia el olvido –con su imposible Edipo debajo del brazo-, me dije que era un azar después de todo que ustedes hubiesen hecho nido en mí y no en él, dándome la ocasión de transmitir a la posteridad las formas divinas, en lugar de su efectismo tartajeante”.

Respecto a Sófocles, en el que claramente se reconoce Saer, la reflexión es muy sutil. Vivió más de noventa años, fue poeta, político, guerrero. Haber sido vencido por Filocles puede querer decir, simplemente, que escribió para otro tiempo. Alguien lo saludó, luego de su muerte, diciendo que conoció un hermoso fin sin haber conocido ningún mal. La afirmación, de tomarse por cierta, nos pone ante varias interpretaciones. Una es la de que no debe confundirse a un poeta con su obra ni deducir de esta su biografía. La segunda, rigurosamente opuesta, dice que lo que expresa la obra es la vida

real vislumbrada en destellos minúsculos. Una tercera posibilidad es la de la imparcialidad que, agrego yo, tiene un rasgo de la primera y algo de la segunda: el artista se expresa en un lenguaje artístico aceptado socialmente y lo hace porque cree que así debe compartir con sus pares algunas de sus preocupaciones. Vida y poesía se mezclan y se separan: están, dice Saer, “en relación ardua y continua (...) Para desentrañar el problema de la poesía habría que desentrañar la vida entera de cada poeta que, como la de cualquier otro hombre, es inaccesible no solamente a sus biógrafos o a sus íntimos, sino también, y particularmente, al poeta mismo”.

Sobre vida y poesía, sobre verdad y ficción Saer desarrolló algunos razonamientos recordables: “Nunca sabremos cómo fue James Joyce” escribió en “El concepto de ficción”:

De Gorman a Ellman, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos trasmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su relato una ilusión más grande de verdad (...) En este orden de cosas, la objetividad ellmaniana, tan celebrada, va cediendo paso, a medida que avanzamos en la lectura, a la impresión un poco desagradable de que el biógrafo, sin habérselo propuesto, va entrando en el aura del biografiado, asumiendo sus puntos de vista y confundiéndose paulatinamente con su subjetividad.(...) Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anecdóticos, no pocas veces secundarios, la biografía puede mantener su objetividad, pero apenas pasa al campo interpretativo el rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología. La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial. El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. (...) Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos –lo que no siempre es así– sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal. (...) Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. (...) No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la

situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. (pp. 9-12)

“El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca”. Este recurrido fragmento del texto “Razones” de Saer nos pone ante todas las dudas “razonables” que acosan al narrador. La narración, dice en “Atridas y Labdacidas” es una abstracción previa al acto de narrar, que se consigue cuando un narrador vacío se deja llenar por la selva espesa de lo real, de lo dado. Entonces creación y creador son la misma cosa. Saber quién es uno sería saber qué es otra, en un péndulo que barre la realidad y la ficción.

Verdad y vida son producciones del arte, dice Alma Bolón²²⁹ analizando el *Contra Saint-Beuve* en el que Proust afirma, baudelerianamente, la primacía del artificio. Flaubert (el hombre-pluma), Rimbaud (“yo es otro”) sienten ajeno su ser creador del sujeto mundano. Proust insiste que no se debe leer la obra a través de la vida porque el libro es producto de otro yo, el verdadero, el que está constituido por la escritura misma. Un poco después, con las cartas sobre la mesa -tal la aclaración del ensayo de Bolón- Onetti pone a Linacero en la disyuntiva: no puedo escribir literatura por lo tanto escribo sobre mí mismo. Supone, entonces, que de ahora en más, escribir se convertirá en un nuevo artificio que se fundirá con o, sencillamente, será la vida. En los mismos años Felisberto Hernández desmonta la idea de una voluntad, intencionalidad y manejo de lo que se cuenta (“Explicación falsa de mis cuentos”). Aliados del inconsciente, de las restricciones que impone la “lengua” saussuriana, del molde de los géneros, de las imposiciones de otros textos, estos autores ponen en cuestión la autoría de un yo potente, original, individuado. Concluye Bolón que ello no impidió, sobre todo

²²⁹ “El yo prosaico: vidas de biógrafo” en *Escrituras del yo. Revista de la Biblioteca Nacional*, 4/5, Montevideo, 2011.

en los últimos tiempos, una abundante escritura del yo que se justificó con distintos argumentos, prometiendo siempre transmitir la vida sin distorsiones. Justo ahora que la fuerza individual está tan menguada por poderes económicos, mediáticos, naturales, tecnológicos, religiosos, -cierra Bolón su razonamiento- más fuerte es la ilusión de un yo soberano, ajeno a la herida que inconsciente, lengua y discurso abren en él.

3.7. *El nombre de la cosa*

Dice Dardo Scavino en “El Ser de Saer”²³⁰ haciendo la crítica saeriana a la metafísica: el nombre de la cosa, que no designa ninguna propiedad visible o verificable, es una ficción necesaria porque sin ella no habría cosa. Igual que el nombre, la mismidad de la cosa también es una ficción. Este es el principio materialista y antimetafísico de Saer: la cosa trascendente, la cosa más allá de lo empírico, es un mito. Pero esta ficción es insoslayable ya que sin ella no podríamos reunir o sintetizar los fragmentos descriptivos inconexos o heterogéneos para convertirlos en propiedades *de* algo. Para mirar algo tenemos que haber escuchado un nombre.

En *Glosa* leemos a propósito de los mosquitos de Washington:

El hombre –el hombre, ¿no?, el ser humano, que compone en su conjunto, lo que llaman humanidad, o sea la suma de individuos desde la aparición de la especie, como la llaman, en, pareciera, el África oriental, por salto cualitativo en ramas evolutivas colaterales, y los atributos específicos que él mismo se atribuye-, el hombre decíamos, o decía, mejor, el que suscribe, le ha puesto ese nombre, diminutivo o peyorativo de mosca, siguiendo sin duda una clasificación anatómica por tamaño, bastante imprecisa de todos modos, pero en fin, de todos modos, en forma imprecisa y todo, no hay otra salida, hay que nombrar. (p.77)

En *El río sin orillas* se lee:

La denominación Mar Dulce correspondía a cierta verdad empírica, y el ulterior río de Solís tiene su razón de ser conmemorativa, pero el definitivo nombre de Río de la Plata no designa más que una quimera. Los nombres, por lacónicos, y aun impenetrables que sean, son el primer texto que leemos sobre, y la preposición nunca ha sido más literal, un país, y a menudo únicamente los nombres existen para muchas cosas como sucede no ya con las estrellas inabordables, sino sobre todo con la parte interna de nuestro propio cuerpo, reticulado por una toponimia minuciosa que no deja en el anonimato la más oscura terminación

²³⁰ *Glosa. El entenado*, op. cit. pp. 779-793.

nerviosa: *Allá, en el desfiladero de mis nervios...!* [versos finales del poema “En las tiendas griegas” de *Los heraldos negros*] como se queja dulcemente Vallejo, comparando sus estados de ánimo con un campamento militar griego antes de la batalla. Esta reducción realista de la cosa al mero nombre es el punto de partida de una retórica oficial insistente, que confunde, a sabiendas o no, una figura poética demasiado fechada con la realidad de un país. Aunque nadie piensa que es posible sentarse a descansar en la silla turca del esfenoide, ni que haya verdaderamente un perro guardián en el punto del mapa del cielo en el que figura la palabra Cerbero, hay todavía muchos que simulan creer o, lo que es peor, que creen realmente, que el nombre Argentina sintetiza de verdad riqueza y transparencia” (pp. 111-112).

Según Cristina Guiñazú (2009) en *La pesquisa* el afán enumerativo tendría que ver con el esfuerzo de alcanzar la verdad, nombrando.

Scavino vuelve a su frase preferida de *El entonado*: “Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el *lugar* perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”. Scavino sigue el análisis de la antimetafísica saeriana en *El entonado*. Las cosas no son nada en sí mismas sino en los colastinés, y esto no quiere decir en su conciencia sino en su lenguaje²³¹, sus costumbres y sus creencias, en ese registro simbólico de la comunidad que cada indio lleva consigo adondequiera que vaya. El no poder acceder al ser y quedarse en los datos empíricos alimenta el deseo. El deseo es del ser, de ser, y por eso no es suficiente devorar lo que no tiene existencia: de allí que el verdadero objeto de cacería fueran ellos mismos: “Ellos eran, de ese modo, la causa y el objeto de la ansiedad”. Siendo ellos mismos el lugar no pueden salirse de allí para poder conocerse como lugar de objeto. Esto lleva a Scavino a relevar el tópico del *theatrum mundi* en la obra de Saer: el entonado, la fiesta de Washington, la historia del Soldado Viejo y el Soldado Joven convergen en la idea de la necesidad de distancia simbólica y de teatralización (o verbalización) para conocer el acontecimiento. Dice Scavino parafraseando a Saer que “el Ser urge pero nadie sabe bien dónde está”. Para Heidegger el ahí y el lugar son el ser-ahí, de manera que para conocerse hay que salir del *dasein*. La manera de asumir su ser-ahí es interpretar un papel en la comedia humana. En la escritura de Saer *ser* es sinónimo de *lugar*, de modo que las cosas son cuando ocupan ese lugar. Pero ese lugar también es el elemento desquiciado, el *factum brutum*, el hecho sin derecho, el caso sin ley, el acontecimiento sin explicación, el “crimen notorio”, el desvío inopinado, arbitrario, el *clinamen*, en fin,

²³¹ Otra vez asoma el Borges de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, la creación en el lenguaje, la invención de un lenguaje para crear todos los posibles.

cuya existencia necesaria, irreductible o inasimilable es el postulado de base de un auténtico materialismo: no encontramos el lugar en donde vivimos y, cuando lo hacemos, ya no nos resulta familiar sino extraño, anómalo e incluso monstruoso.

En el artículo de Scavino incluido en el libro de Rose Corral²³² el crítico señala que los personajes de Saer pierden el sentido de la realidad cuando no hay ficciones que se las ordenen y quedan sumergidos en la masa blanda, indiferenciada de las cosas, en el caos primordial de sensaciones dispersas. Es lo que le pasa a Tomatis en *Lo imborrable* y no serían ajenos a su recuperación, la muerte de la madre y el empeño en el orden de los sonetos que escribe. El caos primordial, la materia pre-simbólica estaría vinculada al cuerpo materno y el orden simbólico a la imagen paterna²³³. Saer dice en “La narración-objeto” que es gracias al lenguaje y no a la experiencia bruta que obtenemos cierta familiaridad con el mundo.

²³² “Hospitalidad en lo antagónico. Mito y ficción en la literatura de Saer” en *Juan José Saer- Ricardo Piglia. Entre ficción y reflexión*, Edición de Rose Corral, México, El Colegio de México, 2007, 249-266.

²³³ Se señala en el cuento “Traoré” de *Lugar* y en *El entenado*, con la doble figura de padre que propone la novela en el padre Quesada y el viejo teatrero; se podría razonar qué pasa en *Glosa* en la que el padre se suicida. Scavino, en el artículo citado, dice que el gran ordenador es el padre de Leto, una especie de dios delirante que establece un orden de convenciones que los demás respetan.

CAPÍTULO IV

LA OBRA

EL MOVIMIENTO CONTINUO DESCOMPUESTO

En un artículo incluido en el libro póstumo *Trabajos*, titulado “Línea contra color”, Saer planteó, sintéticamente, las actitudes del creador a partir de un ejemplo renacentista: un cuadro de Tiziano. Saer señaló en él el efecto que el pintor había calculado en su dibujo de acuerdo al lugar que ocuparía en la Iglesia a la que estaba destinado, al tiempo que instruyó cómo, en el siglo XIX, técnicas de análisis habían descubierto, debajo de la versión definitiva, pruebas de improvisación a las que el pintor se había entregado. Ello, dijo Saer, generó en el Renacimiento un debate que, en la pintura, se condensó en los términos de línea y color, para subrayar el carácter calculado de contención, abstracción y espiritualidad que implicaba el predominio de dibujo, frente al primitivismo, la materia y la sensualidad que suponía la aplicación directa del color sobre la tela. “En realidad –escribió Saer- esta oposición no es exclusiva de la pintura, y tiene menos que ver con el mayor o menor rigor de tal o cual técnica que con el papel que el artista le asigna en las diferentes etapas de su trabajo” (p. 31). Y continuó:

Dos ejemplos literarios ilustres podrían servir para demostrar la universalidad del problema: Joyce y Proust. Para Joyce, que creía en ciertos preceptos de la filosofía medieval, la obra de arte debía ser una totalidad cerrada, armónica y radiante, y esas condiciones solo podían obtenerse gracias a una planificación minuciosa. De esa manera *Ulises*, que es sin duda su obra maestra, acumula, en cada uno de sus capítulos, no uno sino varios principios de organización, que se superponen y se combinan para ordenar el trabajo de escritura propiamente dicho. (...) El resultado fue el mismo para Marcel Proust: una obra inmortal y una muerte prematura. Y, sin embargo, su manera de componer era radicalmente opuesta a la de Joyce. Proust concibió su libro primero como artículo, después como cuento, y empezó a escribirlo con la intención de hacer una novela breve, pero la totalidad terminó ocupando siete gruesos volúmenes. (...) Ya sabemos que cada una de nuestras experiencias puede ser en cierto sentido infinita, y si algo certifica esta afirmación es el destino de la obra de Proust, que con los frecuentes descubrimientos de manuscritos inéditos y de variantes que realizan los

especialistas, sigue escribiéndose sola, tres cuartos de siglo después de la muerte de su autor (pp- 31-33)

Y para concluir el ensayo escribe Saer:

Como se ve, la disyuntiva entre línea y color, entre cálculo riguroso e improvisación, no es determinante para una obra de arte. La preponderancia de uno y otro método puede incidir sobre el estilo y la forma, nunca sobre su valor. A decir verdad, las dos actitudes que, si se reflexiona a fondo, están siempre presentes en toda obra de arte y son complementarias, tienden, por caminos ilusoriamente contradictorios, a un mismo fin: arrancar una veta exigua de luz de un yacimiento infinito de tiniebla. (p- 33)

Proust o Joyce, o no-Proust y no-Joyce, pueden señalar la dialéctica de la obra saeriana. Entre estos dos bordes lo veremos moverse, muchas veces ilusionando con la exacta pulcritud de un modelo perfecto, otras mostrando la posibilidad de un “chorreo aleatorio”; nunca ausente la organización formal que transforma la materia sobre la que se aplican esas actitudes en obras de arte. He aquí, en la Obra, el fulgor de su tercera orilla, que incluye la demostración de que no es el cálculo o la arbitrariedad lo que define el ser artístico de una realización.

1. La paradoja de Zenón

“¿Qué es una novela?(...)”

El movimiento continuo descompuesto”

Juan José Saer

(Barco-Tomatis en) *La grande*

Uno de los procedimientos más interesante en la obra de Saer es el de las construcciones abiertas. Beatriz Sarlo lo destaca como poética contraria al realismo decimonónico en “La condición mortal”, *Punto de Vista* No. 46, 1993, reproducido en la edición de Archivos:

Los personajes de las grandes novelas realistas acumulan sus actos como un pasado que define, en cada giro del relato, sus posibilidades. Este efecto forma parte del verosímil realista: la consistencia de los destinos es una ley narrativa, por la que los lectores aprendemos a esperar (nos guste o no nos guste) ciertos desenlaces y a desechar otros. (...) En este régimen novelístico, el desenlace siempre es inevitable. Las novelas de

Saer no pertenecen obviamente a este régimen. Construidas, como lo hubiera deseado Borges, sobre la paradoja de Zenón, muestran lo que puede hacerse fragmentando y expandiendo el tiempo: en *Glosa*, una hora es el tiempo que pasan juntos Leto y el Matemático, caminando a lo largo de veintidós cuadras de la calle San Martín, en la ciudad de Santa Fe. Esos más o menos sesenta minutos transcurren sobreimprimiéndose a otros tiempos: el de la fiesta de cumpleaños de Washington Noriega, que el Matemático glosa, según otras glosas, para Leto que, como el Matemático, estuvo ausente del festejo, es solo uno de esos tiempos pasados. Interrumpiéndolo, hay otros pasados y, sobre todo, otros tiempos que, para el narrador y para el lector, son futuros pasados: Leto y el Matemático caminan una mañana de 1960 o 1961, pero un narrador sabe que dieciocho años después el Matemático recordará esa mañana, y sabrá que un año antes, cosas terribles sucedieron con Leto, con uno de los mellizos Garay, con Elisa. Y ese futuro ya pasado irrumpe en el recorrido de 1961 por la calle San Martín, cortando el tiempo e introduciendo otra temporalidad de una calidad diferente porque, en ella, los destinos de algunos hombres y mujeres ya se han jugado. (pp. 895-900)

La duda sobre el año, 1960 o 1961, deviene “retórica de la incertidumbre”, con rasgos cervantinos, cuando sabemos que entre los papeles preparatorios de *Glosa* Saer había anotado los antecedentes de Ángel Leto en la novela *La vuelta completa*²³⁴ que, como allí mismo se deja constancia, debió suceder en marzo de 1961. De manera que esos antecedentes guiaron a Saer para respetar o cambiar el pasado de Leto, considerando que *Glosa* debía suceder después de *La vuelta completa*. En esta, Leto hacía dos meses que estaba en la ciudad; en *Glosa* hace meses que ya trabaja en los lugares que le consiguió Lopicito, el amigo de su padre.

El propio Saer se pronunció sobre esta dinámica peculiar en una entrevista que le realizó Ana Basualdo²³⁵:

Cada nueva novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar del todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que compriman el tiempo

²³⁴ Ver *Glosa. El entonado*, op. cit. p. 347.

²³⁵ “El desierto retórico. Entrevista con Juan José Saer”, *Quimera* no. 76, Barcelona, marzo de 1988, pp. 12-15.

estirado en otros fragmentos (novelas) o viceversa” (cit. en Jorgelina Corbatta, 2005)²³⁶

La idea de “construcción abierta” puede tener distintos destinos. El que le vamos a dar a continuación refiere a la capacidad del proyecto saeriano de modificarse gracias a las aperturas argumentales y de sentido que van dejando los relatos. Ya podríamos anticipar, para desarrollar a lo largo de este trabajo, otras desembocaduras de la idea de construcción abierta. Premat, Vecchio y Villanueva en el estudio de los manuscritos de *Glosa* y *El entenado*, observan la doble movilidad en la obra de Saer: una fuerza centrípeta tiende a afirmar ideas centrales contra ideas laterales, refuerza lo conciso y lo simple contra lo profuso y complejo, buscando precisar un sentido; al mismo tiempo, abre la brecha de sentido a fin de sembrar cierta indeterminación, insistiendo sobre lo ilegible. La programación normativa de la obra de Saer, que rezuma siempre un rigor exacerbado, es la garantía de una expansión que supera el control y la razón. El proyecto saeriano pasa entonces por organizar, programar, para poder escribir lo que no se organiza, programa ni proyecta. Este procedimiento puede tener distintas escalas: el fantasma edípico o el de la homosexualidad (Ángel Leto en *Glosa*, Ángel y el juez López Garay en *Cicatrices*) pueden ser bordeados a partir de imágenes oníricas o incluso, como lo observan los investigadores citados, por reiteraciones sonoras que rondan lo censurado: como en Vallejo, la “v” puede ser imagen visual y sonora del sexo femenino. En *Cicatrices* hay un ejemplo notable del proceso de texto abierto: la traducción que el juez López Garay realiza de *El retrato de Dorian Gray*. No solo acompaña los rodeos a la homosexualidad sorda del personaje sino que deja constancia, en la escritura de la traducción, de las posibilidades de sentido con que un texto puede jugar: “Estaba tratando de reunir (juntar) (amontonar) (hilvanar) (enhebrar) (atravesar) los hilos (pedazos) (fragmentos) escarlatas (rojos) (rojizos) de su vida...”. La traducción, camino ya recorrido sobre un texto ya escrito, repite, sin embargo, como la escritura o como las traducciones anteriores de ese mismo texto, un proceso de selección, en el que cada opción puede generar, aunque no necesariamente lo haga, caminos distintos. En gran escala, historias como la de la desaparición de los caballos en *Nadie nada nunca* o la de los asesinatos en serie en *La pesquisa* pueden ser leídas

²³⁶ En un artículo más reciente, “Saer o el móvil de Calder” (2009), Pénélope Laurent aprovecha la misma afirmación para imaginar un móvil saeriano que acepta la dinámica del agregado y el movimiento para producir sentidos superpuestos.

como historias manifiestas de otras latentes e innumbrables: las de la violencia política y los desaparecidos durante la dictadura argentina de los 70.

Con esto Saer consigue ir creando situaciones a las que se puede dar continuidad con modificaciones escasas: el pasado de los personajes puede ser revisado. Sucede con Ángel Leto (ya vimos que su pasado de *La vuelta completa* es diferente al de *Glosa*). El caso más singular y paradigmático es el de *Nadie nada nunca*. En el estudio que hace Sergio Delgado para *Zona de prólogos* establece las fechas de creación de *Nadie nada nunca* entre 1972 y 1978: según esa cronología, y en su opinión, lo que allí se cuenta, mal puede estar referido a la dictadura que comenzó en 1976 y más bien debe remitirse a la violencia argentina de fines de los 60. Pero la lectura de la novela en 1980, más los acontecimientos que se fueron aclarando en la primera mitad de esa década, produjeron que la lectura más habitual de *Nadie nada nunca* fuera vinculada a la dictadura 1976-1983. Delgado cita la película realizada por Raúl Beceyro sobre la novela en el año 1988, que no duda en proponer los hechos en el marco de esos años. La elasticidad en la trama de la novela le permitió a Saer hacer que el Gato y Elisa fueran víctimas de la dictadura y formaran parte de los desaparecidos. Esto se dirá en *Glosa* y se ampliará en *La pesquisa* (una novela que el propio Saer vinculó a *Nadie nada nunca* en el ensayo “Dos razones”) y en *La grande*. No se trata de un carácter visionario de la obra sino de la permanencia de zonas indecisas en las que poder continuar la saga. Delgado dice que “todo lugar se va transformando por la acción conjunta de memorias personales y memorias colectivas”.²³⁷

Las construcciones abiertas serán acompañadas, a partir de *La ocasión* y *La pesquisa* por textos entrampados. Digamos que los sistemas de superposición fueron encontrando distintas soluciones. En *Cicatrices* ya conseguía reunir cuatro historias alrededor de un asesinato que terminaba siendo lo menos atendido por el argumento. En el fondo estaba el crimen pero sobre él nadaban la historia edípica y violenta de Ángel y su madre, la de Sergio Escalante, su pasión por el juego y su relación con la muchacha (que retomará brevemente en *La grande*), la del Juez López Garay, la traducción que hace, sus entresueños, los gorilas y la homosexualidad, y hasta la historia de Luis Fiore, ajena al asesinato que comete, su condición de dirigente sindical que estafó y que, nada menos que el primero de mayo, mató a su mujer. En este sentido *Cicatrices* imbricaba

²³⁷ En su ensayo sobre la poesía de Saer publicado en el libro editado por Rose Corral, “Poéticas de *El arte de narrar*”, Daniel Balderston habla de “epifanías de futuridad”, de promesas que plantean siempre un inicio de la narración: pone como ejemplo la misteriosa pelota al final de *Glosa* que cierra la novela pero deja pendiente un relato futuro.

historias distintas que habitan lugares diferentes sin dejar de hacernos sentir la fuerza centrípeta del Mismo lugar. El caso de *La ocasión* tanto puede aproximarse a la estructura cruzada de *Cicatrices* como al modelo de texto entrampado. La historia del tape Waldo, que se desarrolla en medio de la novela, para luego engancharse con la historia central de Bianco, nos acerca a la categoría de las historias entrecruzadas que en Saer tanto sirven para generar la complejidad de un argumento como para balizar temas. En *Cicatrices* la historia de Segio Escalante propone la novela como un juego en que el azar se hace rito. En *La ocasión* la interpolación de la historia de Waldo también juega a asentar la incertidumbre de las adivinanzas, la cualidad de esos dísticos inspirados que actúan como formulaciones de la duda. En *La pesquisa* tenemos una doble incitación del tema de la violencia: primero, con los crímenes de ancianas en París que, como se ha dicho, son la manifestación de los latentes en la Argentina de la dictadura; luego, con el manuscrito “En las tiendas griegas” que continúa “Atridas y Labdacidas” y anticipa otros en los que la guerra eterna resignifica la guerra presente o insinúa la constante presencia de la guerra.

Quizá el aprovechamiento más imprevisto sea el que hace Saer del personaje Gutiérrez: protagonista de una historia breve y difusa en “Tango del viudo”, cuento del primer libro *En la zona*, regresa en *La grande* a completar la historia pasada y a cerrar el ciclo de la ciudad. Una observación, aunque equivocada, que hace Jorgelina Corbatta en su estudio de *En la zona*²³⁸, nos ayuda a reconocer un asunto: el de los escritores en la

²³⁸ Afirma Corbatta (1989) que Gutiérrez es el primer escritor que aparece en la saga saeriana. Sin embargo, en un relato anterior, “El asesino”, que abre la segunda parte del libro titulada “Más al centro”, aparece César Rey: “Tenía treinta años o poco menos y había escrito una novela que nunca publicó”. Allí el narrador es Marcos y aparece Clara. Los tres personajes, menores que Washington, pertenecen a la generación de la zona anterior a la de Tomatis. Quizá el caso de Rey en este cuento sea tan interesante como el que observa Corbatta en Gutiérrez. Rey llega a casa de Marcos y Clara a decirles que mató una mujer: no es cierto, pero cuando le está contando a Marcos el estrangulamiento le confiesa que luego de matarla había decidido escribir. Ese desdoblamiento existencial y literario, el que se establece entre un crimen y la escritura: ser Raskolnikov o Erdosain por cometer un crimen pero al mismo tiempo ser Dostoievski o Arlt por imaginarlo-escribirlo, es muy productivo para la poética de Saer. Incluso podría agregarse que entre “El asesino” y “Tango del viudo” está el cuento “Transgresión” cuyo personaje, Carlos, no puede ser otro que Tomatis joven, de 21 años: no se dice allí que escriba pero anuncia al escritor sin nombre del cuento que completa y cierra la segunda parte del libro *En la zona*, “Algo se aproxima”. En “Transgresión” también hay una mención a la relación experiencia/literatura, porque la historia de Clara, la muchacha que acompaña a Carlos en el relato, es sin duda melodramática y frente a su disconformidad con el mundo que vive el joven le plantea que escriba una radionovela (en el cuento “Bravo” de la primera parte del libro ya hay una situación parecida cuando, frente a cierto melodrama orillero, uno de los personajes sugiere que se escriba un tango con todo eso). La confesión de Clara de que ha sido obligada a abortar, bien podría ser parte de ese melodrama que la muchacha ha optado por vivir o por contarlo para vivir.

Obra. Luego de César Rey y Gutiérrez, vendrán el dúo “él” (Tomatis)-Barco²³⁹ en “Algo se aproxima” y en adelante la obra entera se tupirá de escritores, hasta el cierre con *La grande*. Repartidos en generaciones tendríamos los antiguos: Washington, César Rey, Higinio Gómez, Adelina Flores; a esta época pertenece el movimiento “precisionista” liderado por Mario Brando. Luego vendrían Gutiérrez, Tomatis, Barco, Pichón Garay, Sergio Escalante y finalmente la tercera generación, que ya pertenece al ámbito académico: Gabriela Barco, Soldi, Nula. Pero es significativo no solo que la figura de Gutiérrez-escritor abra y cierre la saga saeriana, sino que los versos que rompe en “Tango del viudo” sean luego recordados en *La grande*. Las intrusiones poéticas nos proporcionan un hilo rojo en la madeja narrativa de Saer²⁴⁰: la composición que destruye Gutiérrez en “Tango del viudo” es un poema de cinco versos que, sin ser una quintilla, precede a la que Tomatis le leerá a Leto y al Matemático en *Glosa* y que aparecerá como epígrafe de la novela. El poema, que Gutiérrez lee antes de quemar, es un poema de despedida: “¿Has olvidado de llorar cuando/ de pie en la dársena quieto en la niebla/ viste ceder la nave ante el horizonte del mar? // Las jarcias no verán nunca ese puerto/ no habrá otro instante para tu tristeza”. Estos versos tendrán respuesta en otro epígrafe, ahora de *La grande*: “Regresaba. -¿Era yo el que regresaba?” perteneciente a Juan L. Ortiz. En la novela, Soldi lee unas anotaciones referidas a Gutiérrez que son parte de su investigación sobre la literatura de la zona y el movimiento precisionista:

Dice que antes de irse quemó todos sus papeles, cuentos, poemas, ensayos y que se iba a Buenos Aires con la idea de dedicarse a la literatura, pero que conoció por casualidad un productor de cine (...). Para burlarse de sí mismo nos recitó algunos poemas que había escrito en aquella época y que, según sus propias palabras, a pesar de haberlos quemado antes de irse de la ciudad, había hecho lo imposible por olvidar sin conseguirlo (...). Yo anoté estos dos versos: “Las jarcias no verán nunca este puerto/ no habrá otro instante para tu tristeza (62).

²³⁹ Aunque con más apariciones que Gutiérrez, Barco, que es uno de los personajes originales del elenco estable, va a tener escaso protagonismo en la Obra. Sin embargo, los recientes inéditos publicados en *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, revelan unas páginas fechadas en 1977 y 1981 que lo tienen como figura central. En particular, cabe destacar las que están fechadas, con precisión, el 10 de enero de 1977, luego de la publicación de *La mayor*, en las que se somete a Barco a un juego de observación muy similar al que se hacía con Tomatis en el cuento “La mayor”, con el mismo recurso de verbos en movimiento para realizar la descripción morosa del personaje arrastrando un sillón por el patio de tierra. Es de destacar la coincidencia exacta de la edad de Barco, que es la misma que la de Tomatis, con la de Saer, detalle que sugiere un reconocimiento autobiográfico o autoficcional repartido entre distintas criaturas de la saga. (Cuaderno 17, pp. 119-124)

²⁴⁰ Desarrollamos más el tema en el capítulo siguiente.

No solo la memoria de Gutiérrez sino también la de la Obra quiere, en esta instancia, ser parcialmente fiel al pasado. Recordar dos versos, citados y quemados en un cuento primitivo de la Obra, supone someterse a la memoria narrativa y dejar que ella establezca sus movimientos de continuidad y circularidad o de ruptura, para retomar el tiempo pasado y tentar el regreso imposible.

Al definir la Obra o el proyecto saeriano Premat, Vecchio y Villanueva recurren a la metáfora matemática de “conjunto inconsistente”²⁴¹. Se trataría, según ellos, de un conjunto en el que las diferentes partes no se pueden reunir en un todo sin producir contradicciones, fricciones, hiatos o dislocaciones. La Obra de Saer, que parece irse autogenerando, en la que cada obra tiene como antecedente no solo referencias ajenas sino las propias obras que la preceden, puede ir cambiando permanentemente de orientación, rompiendo el marco trazado con anterioridad, pero nunca sin dejar huellas, marcas o cicatrices en los nuevos textos. Una escena como la orgía de *El entonado* tiene, sin dudas, una fase más primitiva y atávica en la larga pesadilla de los gorilas de *Cicatrices* (183-190) y su fase civilizada en los distintos asados que aparecen en la obra de Saer: “Algo se aproxima”, *El limonero real*, *Glosa*, *La grande*. Véase que el movimiento puede no ser lineal: de la visión socializada del cuento “Algo se aproxima” se pasa a la más animal y salvaje -los gorilas comiéndose crudos entre ellos en la pesadilla de López Garay- para regresar a la fase anterior en las tres novelas citadas. Pero en el centro se abisma, como necesidad, una escena fundacional, la regresión a un espacio arcaico que reúne el deseo borrado (incesto y antropofagia) con el ritual actual. De allí que aparezca, como “eslabón perdido” (pervuerto un poco el uso que hace Premat²⁴² de la frase en su artículo que la lleva por título), la orgía caníbal de *El entonado* en que se cocina el cuerpo de prisioneros ajenos a la tribu. Dice Premat:

En todo caso la tribu aparenta ser una medalla en equilibrio entre dos universos: de un lado, la amenaza de lo indistinto; del otro la forma, el sentido, la lógica. Estos hombres están constantemente entre la orgía y la Ley.

Y el entonado vive esa experiencia como fantasma primordial para luego regresar al universo de la Ley al que llega a dominar a través de un padre y de la escritura. Premat

²⁴¹ “Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entonado*” en *Glosa. El entonado, op. cit.* p. 575 y siguientes.

²⁴² Julio Premat, “El eslabón perdido. *El entonado* en la obra de Juan José Saer” en *Caravelle* No. 66, Toulouse, 1996, pp. 75-93.

postula que con ese orden conquistado cierra lo abierto y destruye lo indeterminado con el arma del sentido, sin evitar que este siga suspendido sobre un precipicio. Asimismo el sueño con gorilas tiene su correlato en la metáfora de los reptiles que Tomatis utiliza al principio de *Lo imborrable* para señalar el estadio primitivo del mundo hacia el que está saliendo desde el pozo húmedo de su depresión. La asociación interior, la coherencia del proyecto saeriano, depende sobre todo de esas trazas que va conservando a lo largo de su desarrollo. Por eso no es extraño, como ya veremos, que los documentos pre-textuales se superpongan o confundan.

En el hipotético prólogo a *En la zona*²⁴³ Julio Premat escribe la relación entre el primer momento y el final de Saer:

Y para reforzar la idea de una mirada retrospectiva como posición de lectura de los cuentos, digamos que es más que significativo que el final, la última novela de Saer, *La grande*, establezca una red de intercambios con algunos textos de *En la zona*. Por lo pronto como es sabido, con el “Tango del viudo” (...) Retornar es volver a toda la obra anterior, retornar es volver a leer, volver a escribir, prolongar y transformar una serie de textos (*Glosa*, *La pesquisa*, “A medio borrar”, *Lo imborrable*, *Cicatrices*, etc.). En esta serie “Algo se aproxima” ocupa un lugar específico. En un momento extraño de *La grande*, dos personajes tienen una visión, acontecimiento absolutamente excepcional en la obra de Saer. Son personajes de la “tercera generación”: Gabriela, hija de Barco, que está embarazada y Soldi, ambos historiadores de la vida cultural de la ciudad. En el segundo capítulo los dos jóvenes están sentados en una playa en la orilla del río, y desde allí ven algo que ya no existe, ven el puente colgante (destruido por una inundación años antes) y sobre ese puente Barco y Tomatis, jóvenes, dialogando:

De pronto uno de ellos, el más alto, el más calmo, el más paciente, sin aviso pero sin brusquedad, pregunta: *¿Qué es la novela?* Y el otro, un poco más joven, sin siquiera levantar la vista del torbellino: *El movimiento continuo descompuesto*.

Esta escena retoma el final de “Algo se aproxima”, cuando Barco y él (Tomatis) pasan “casi media hora sobre la plataforma del puente colgante”; y la definición de la novela como un “movimiento continuo descompuesto” es un aforismo que Saer escribe en algún cuaderno de notas a principio de los sesenta y que recupera para su novela de 2005. O sea que el libro postrero mira hacia atrás, mira hacia el comienzo, hacia el final de ese comienzo (las últimas peripecias del último cuento del libro). Mira hacia eso que ya no está, el puente colgante, la juventud de Tomatis y Barco, pero que la fundó. (pp. 31-32)

²⁴³ “*En la zona* (1960). Estando empezando” en *Zona de prólogo*, op. cit.

Para ser más precisos, la escena que comenta Premat acontece durante el tercer capítulo²⁴⁴, jueves de esa semana, y se desdobra en dos momentos. En uno primero, Gabriela se acuerda de una anécdota que un día le contó su padre: acodados a la baranda de hierro del puente colgante, Barco le preguntó a Tomatis qué era una novela y este, sin dudar ni quitar los ojos del agua arremolinada que corría debajo le respondió: “El movimiento continuo descompuesto”. Gabriela se lo comenta a Soldi que está con ella y este reflexiona: “Claro, en el sentido de exponer, en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinámico” (pag. 193). Un poco más adelante Soldi y Gabriela van hasta donde se ven las ruinas del puente colgante y allí tienen lo que Premat llama “visión”: ven dos muchachos jóvenes, mucho más jóvenes que ellos, gozando de la frescura del río, en silencio. “De pronto uno de ellos, el más alto, el más calmo, el más paciente, sin aviso pero sin brusquedad, pregunta: *¿Qué es la novela?* Y el otro un poco más joven, sin siquiera levantar la vista del torbellino: *El movimiento continuo descompuesto*” (pp. 199-200). Certero el comentario de Premat de que la escena de la novela final mira atrás, al cuento “Algo se aproxima”, también podrían insinuarse, adheridos, retazos de “En la costra reseca” (*La mayor*). De esa manera la escena “visionaria” no solo se remontaría en la Obra hasta el último cuento del primer libro de Saer sino hasta la escena original, la más antigua de ambos personajes cuando, a los 16 años, deciden su futuro (¿de escritores?) en un MENSAJE enterrado en una botella.²⁴⁵

Los inéditos publicados de Juan José Saer (*Papeles de trabajo* p. 158) revelaron que la expresión ya estaba acuñada desde los años 60, de forma que podría entonces entenderse que la visión de Gabriela y Soldi alude al nudo entre la saga novelesca y los tanteos preparatorios que, cuarenta años antes, Saer estaba haciendo para el proyecto de su Obra. El secreto que guarda el futuro en la botella con su MENSAJE, la sorda conversación entre Barco y Tomatis sobre el puente colgante en “Algo se aproxima” contienen ya en potencia la definición de la novela: pero se necesitará que transcurra toda la Obra para que ella irrumpa y adquiera pleno sentido.

²⁴⁴ Premat vuelve a analizar la escena y ajusta el dato en “*La grande: volver a empezar*”, *Cuadernos de LIRICO* 6 | 2011 p. 173-182.

²⁴⁵ Un fragmento titulado “La tardecita”, rescatado entre los inéditos, nos pone ante un Tomatis de 15 años esperando a su amigo Barco en la playa de Rincón. Ver *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, *op. cit.* p. 143.

2. Radiografía de la prosa

¿Cuándo
los jardines del cielo
echarán raíces
en la carne de los hombres,
en la vida de los hombres,
en la casa de los hombres?

Alfonsina Storni

*Veo una sombra sobre un vidrio. Veo
algo que amé hecho sombra y proyectado
sobre la transparencia del deseo
como sobre un cristal esmerilado.
En confusión, súbitamente, apenas,
vi la explosión de un cuerpo y de su sombra.
Ahora el silencio teje cantilenas
que duran más que el cuerpo y que la sombra.
Ah si un cuerpo nos diese, aunque no dure
cualquier señal oscura de sentido
como un olor salvaje que perdure
contra las formaciones del olvido.
Y que por ese olor reconozcamos
cuál es el sitio de la casa humana
como reconocemos por los ramos
de luz solar la piel de la mañana.*

Muchos especialistas se han detenido en la importancia que la poesía tiene en la obra de Saer.²⁴⁶ Han sido observados los asuntos más evidentes, sobre todo el deslizamiento de géneros que permite ver de manera transparente la prosificación de la

²⁴⁶ Raquel Linenberg-Fressard, Jorgelina Corbatta, Martín Prieto, Sergio Delgado, Dardo Scavino, Jorge Monteleone, Daniel Balderston, Edgardo Dobry, Miguel Dalmaroni entre otros se han encargado del estudio de la poesía de Saer. En un reportaje realizado a Beatriz Sarlo en la *Ñ Revista de Cultura* del diario argentino *Clarín* el 12 de diciembre del 2012 bajo el título de “Un nuevo sistema literario”, el entrevistador Jorge Fondebrider le pregunta si en el período reciente ha habido algún tipo de relación entre géneros. Sarlo responde: “Te contesto con un ejemplo sobre algo que conozco bien: no es concebible imaginar la narrativa de Saer sin su poesía”.

poesía (y, contra todos sus pronunciamientos, hasta su epicidad), al tiempo que la medida y musicalidad poética de su prosa. Las estructuras de repetición tuvieron distintas interpretaciones entre las que se destaca la de la anafórica organización de relatos que recomienzan una y otra vez bajo el principio musical de la fuga: *El limonero real* o *Nadie nada nunca*.

Entre los que llamamos textos entrampados en la obra de Saer alcanzan especial sutileza aquellos poemas que constituyen el esqueleto de algunos relatos. “Tango del viudo” de Neruda inspira el cuento homónimo incluido en el primer libro de Saer, *En la zona* (1960), y los versos que quema Gutiérrez en ese relato trazan puentes virtuales, tanto con el tópico del abandono que habita el poema de Neruda y el cuento de Saer, como con el del regreso: treinta años después en la historia del personaje, fragmentos de ese poema serán rescatados por su memoria (*La grande*). El ejemplo más reconocido es el del poema que encabeza la novela *Glosa* (1986), texto (en) clave que aparece en el relato como una creación de Tomatis, irradiando sentidos poderosos en el interior de la novela²⁴⁷. Tomatis es autor de poemas que atesora en una carpeta en *Lo imborrable* (1992). Otras intrusiones ya han sido insinuadas, por ejemplo la presencia constante del poeta entrerriano Juan L. Ortiz.

Pero el caso más rotundo de este procedimiento es “Sombras sobre vidrio esmerilado”²⁴⁸, cuento que abre el libro *Unidad de lugar* (1967) y que se va construyendo entre las variantes que la protagonista y narradora Adelina Flores hace de un poema que “escribe” a medida que el cuento se desarrolla. Precioso ejemplo de ficción genética, las hesitaciones de los versos acompañan las de la prosa y ponen en

²⁴⁷ En el capítulo sobre Tomatis haremos algunas consideraciones sobre esta quintilla a partir del proceso genético del texto. El propio Saer hace una consideración del término “glosa” como un tipo específico de composición lírica en su diálogo con Piglia: “Y mi última novela... tiene un título que es *Glosa*. En él está ya implícita la significación de “glosa”, un género poético muy preciso y muy codificado. Y la novela, de algún modo, con cinco versos que aparecen como epígrafe, opera un sistema de reincorporación del sentido de ese poema diseminado en la novela. Del mismo modo de aquel con el que opera la glosa, es decir una cuarteta que después es retomada en décimas, uno de cuyos versos, el último, es la repetición de cada uno de los versos de la cuarteta. Estos son, más o menos, los escarceos amorosos, a veces no correspondidos, entre mi prosa narrativa y la lírica” (*Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral, 1990, pp. 8-9). Miguel Dalmaroni extiende a otras acepciones de “glosa” la aplicación del término a la obra de Saer (“Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX” en *Macedonio*, Vol. 8, director del volumen Roberto Ferro, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 83-123, en *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik).

²⁴⁸ Hay un estudio de Marta Waldegaray “Hacia un nuevo proyecto narrativo (a propósito de “Sombras sobre vidrio esmerilado” (1966) de Juan José Saer”) en *Río de la Plata* No. 26-27, *Los años 60 en el Río de la Plata*, Actas del VIII Congreso Internacional del CELCIRP, Montevideo, Universidad de la República, 12-14/07/2002, París, CELCIRP, 2004. pp. 339-350.

relación metonímica las mismas incertidumbres para la definición de una realidad y de su escritura.

Tomaré la relación poesía-prosa en este cuento porque actúa como una radiografía que muestra el sostén poético de un relato, el sentido más escondido, interior y vital del MENSAJE (el que los adolescentes Tomatis y Barco, en el Argumento “En la costra reseca”, habían encerrado en una botella para el futuro) que el todavía joven escritor se había propuesto para su proyecto.

Como una especie de “filosofía de la composición”, “Sombras sobre vidrio esmerilado”²⁴⁹ se puede presentar como una doble ficción genética: una nos pone ante la creación de un poema, sus dudas, variaciones y definiciones; otra entabla un diálogo entre ese poema que la poeta Adelina Flores va creando y el recuento de hechos que ella hace y nosotros leemos. La relación entre el poema incrustado y la historia que lo envuelve resulta incitante porque hace posible dos especulaciones: la más nítida es ver cómo el poema se desprende del relato que va elaborando Adelina Flores, mientras se hamaca en su sillón de Viena y mira la sombra de su cuñado sobre el vidrio esmerilado del baño. En este sentido de la creación, Adelina vería/recordaría, condensando las historias que llegan a su conciencia en un poema que surge entre paréntesis de su narración.²⁵⁰ Si así fuera se podría decir que el poema subraya lo recurrente y necesario frente a lo contingente y azaroso del acaecer. Pero, en sentido contrario a lo que el cuento parece sugerirnos, bien podría pensarse que el poema, su elaboración, no solo sería lo central sino también lo primitivo, el núcleo de la historia que se cuenta, y que esta solo constituiría una de sus posibles ilustraciones. Así se podría hablar no de un poema encriptado en una historia sino de una historia, o varias, escondidas entre los pliegues de sentido del poema y que, en todos los casos, le otorgarían validez. Creo que la sabiduría del relato es establecer un correlato entre ambos textos, sin que se entienda que uno es, necesariamente, antecedente del otro. En esto ayudan los deslizamientos temporales y una sintaxis que permite la contigüidad agramatical de los dos textos.

¡Qué complejo es el tiempo, y sin embargo, qué sencillo! Ahora estoy sentada en el sillón de Viena, en el living, y puedo ver la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño. Parece muy sencillo al pensar "ahora", pero al descubrir la extensión en el espacio de ese "ahora", me doy cuenta enseguida de la pobreza del recuerdo. El

²⁴⁹ Sigo versión y paginación de *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, pp. 215-229.

²⁵⁰ Monólogo joyceano, Adelina Flores resulta una Molly Bloom para quien la figura amada se proyecta “sobre la transparencia del deseo/ como sobre un cristal esmerilado”.

recuerdo es una parte muy chiquitita de cada "ahora", y el resto del "ahora" no hace más que aparecer, y eso muy pocas veces, y de un modo muy fugaz, como recuerdo. Tomemos el caso de mi seno derecho. En el ahora en que me lo cortaron, ¿cuántos otros senos crecían lentamente en otros pechos menos gastados por el tiempo que el mío? Y en este ahora en el que veo la sombra de mi cuñado Leopoldo proyectándose sobre los vidrios de la puerta del cuarto de baño y llevo la mano hacia el corpiño vacío, relleno con un falso seno de algodón puesto sobre la blanca cicatriz, ¿cuántas manos van hacia cuántos senos verdaderos, con temblor y delicia? Por eso digo que el presente es en gran parte recuerdo y que el tiempo es complejo aunque a la luz del recuerdo parezca de lo más sencillo. (p. 215)

El cuento abre el cauce de un concepto y de una imagen que alternarán en importancia y se complementarán para dar sentido a la lectura. El concepto es el tiempo, el “ahora” en que Adelina se hamaca en el sillón de Viena, en el que ve la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño. La imagen es esa sombra, que es “sombras” desde el título para señalar una sombra en el tiempo, su multiplicación. El ahora, el presente, el recuerdo, se sustancian sobre la escena que amaga lo escabroso y que inmediatamente se completa con otra, escabrosa también a su manera: la del seno amputado de Adelina, sombra-ausencia y cicatriz que permitirá que el dolor y la muerte sobrevuelen todo el cuento. Así planteado, entre el ver presente y la sombra que anticipa la muerte, el cuento parecería remitirse a la imagen inicial de *La vida breve*: Brausen adivinando su novela en los reflejos de la ampolla de morfina, metonimia del dolor y del seno amputado de Gertrudis; y desenvolverse, por añadidura, en el aura borgiana del elogio de la sombra.

La caída en el poema es rotunda:

("Sombras" "Sombras sobre" "Cuando una sombra sobre un vidrio veo"
No.). (p. 216)

Lo primero que aparece -que tiene que aparecer en él- es la palabra “Sombras” y la expresión activa “Sombras sobre”. No miremos en esta decisión de *incipit* solo la concentración de la experiencia inmediata de la poeta sino también su puesta en contacto con la poesía que, se dice, Adelina Flores ha escrito y publicado en libros titulados *Luz a lo lejos* y *La dura oscuridad*. No es improbable que en esa poesía, de la que nada conoceremos, la luz y la sombra sean tópicos, lo que argumentaría a favor de

la autonomía del poema o por lo menos de sus lazos tanto con su vida como con su literatura. La imagen plural “sombras”, decíamos, incluía la temporalidad, secuencia de esa sombra que está viendo y remite a otras del mismo sujeto, o a las de otros sujetos que acuden a formar un elenco en la poesía de Adelina Flores. Si seguimos en el cuento la construcción del poema, vemos cómo, rápidamente, el verso busca reclinarsse sobre un adverbio de tiempo: “Cuando”. “Cuando una sombra sobre un vidrio veo”. Queda definida la métrica endecasílabo pero el verso es inmediatamente rechazado con un “No”. ¿Por qué esa repulsa? Seguramente porque la poeta no quiere adverbializar el tiempo, ponerlo en la circunstancialidad de la prosa y en la misma declinación imperfectiva. El cambio que produce nos explica este rechazo a lo causal, a una explicación de lo que sucede o sucedería cuando ve una sombra. La sustitución del “Cuando” por “Veo” arbitra el corte del poema en el puro presente y, sin dudas, en la primera persona lírica: “Veo una sombra sobre un vidrio”. Es tan fuerte el imperativo visual, el atractivo de la sombra (aunque la lectura atenta nos señale que enfatiza el “ver” cuando menos ve y más imagina) que no duda de cerrar el endecasílabo con epanadiplosis (redditio), es decir retomando la primera palabra. Y es tan marcada la pretensión del verbo que, en una primera versión, el segundo “Veo” constituye, él solo, toda una oración: “Veo una sombra sobre un vidrio. Veo.”.

Pero la poeta elige el encabalgamiento, la ampliación de la acción pura del verbo, y el “Veo” que cierra el primer verso, emitiendo destellos sobre el relato, también se deja contagiar por el hilo fino de una prosa que cuenta una historia de amor: “Veo una sombra sobre un vidrio. Veo/ algo que amé hecho sombra”. La historia de amor tendrá varios eslabones: en el centro está Leopoldo, que llegó hasta la casa familiar por ella, Adelina, y terminó casándose con su hermana; también está la historia de sus padres o mejor, la dolorida entrega de su madre a un marido que no la respetaba; finalmente, en la historia de amor también hay una presencia/ausencia, la virginidad de Adelina, esa inmutabilidad que le impide a Adelina entender el mundo en el que vive y que le costará las burlas del joven Tomatis. Una nueva duda y corrección afectará el decurso del poema: “algo que amé hecho sombra, proyectado”, que en una segunda instancia se convierte en “hecho sombra y proyectado”. El cambio de la coma por la conjunción nos remite a las pausas interiores del poema y hace pensar en dos lecturas: la versión con yuxtaposición parece remitir la sombra al pasado y sugerir que se amó algo ya hecho sombra que ahora se proyecta. La versión copulativa admite además de la lectura anterior otra que requiere la realización de una pausa luego de “algo que amé”,

proponiendo que eso que se amó, ahora se hace sombra y se proyecta. Este juego de sentidos está hecho anécdota en el cuento. “Vino a casa por mí la primera vez, pero después se casó con Susana. Todo es terriblemente literario. (“en el reflejo oscuro”)”. Es el momento del melodrama, aquel en que la propia Adelina observa que la historia no copia a la vida sino a la literatura (Alfonsina sobrevuela). Entonces la versosimilitud del relato le susurra a Adelina la continuación del poema: “en el reflejo oscuro”. Hasta allí, el recuerdo de la pérdida le insinúa “la dura oscuridad”, tal como se titula uno de los poemarios de Adelina, sobre la que se proyecta la sombra amada o el amado hecho sombra. Pero entonces, de la oscuridad sale un destello y el relato se ilumina bajo el recuerdo de otro episodio de juventud, al principio feliz y blanco. Ese pasado gana el presente y transforma el reflejo oscuro en transparencia: “sobre la transparencia”. La proyección es posible tanto “en el reflejo oscuro” como “sobre la transparencia”; el lugar de proyección es “el deseo”, anunciado desde el principio del relato como deseo amputado, seno ausente, lugar de oscuridad y transparencia de un deseo que, como le dice crudamente Tomatis, ella dejó marchitar.

No habrá para Adelina “casa humana” y mucho menos con una punta de cielo que la roce, como lee melancólicamente en versos de Alfonsina Storni: “Una punta de cielo/ rozará/ la casa humana”. El poema de Adelina, sin embargo, amortigua la dura oscuridad apelando a la transparencia del deseo, pero en una sintaxis extraña: “algo que amé hecho sombra y proyectado/ sobre la transparencia del deseo/ como sobre un cristal esmerilado”. Esta difícil construcción comparativa, si la es, admite que el deseo sacrifique su transparencia, si no al punto de la oscuridad, al estado intermedio de lo traslúcido. La dificultad de la búsqueda de una imagen exacta en el poema tiene sus correlatos en la anécdota del cuento:

1. Adelina, aunque ha permanecido intacta, según su expresión, no ha perdido una forma del deseo, crecida en el intersticio del seno que falta y el himen que sobra. Un recuerdo se remonta a una escena primaria, inhibitoria y castradora. En un día paradisiaco de su juventud (el blanco y feliz al que aludíamos más arriba), cuando paseaba con Leopoldo y Susana, presencié furtivamente el falo enorme, a sus ojos virginales, de Leopoldo, buscando hacer el amor con Susana.

2. La muerte de la madre es el otro episodio que instala la opaca felicidad de Adelina. La madre muere abrazándola y queriéndole decir algo que no llega a pronunciar. Deja a Adelina sumida en ese misterio que toma forma, noche a noche,

luego de la amputación del seno, en un sueño: su madre es quien le arranca el seno y se lo lleva en el momento de la muerte.

Doble castración, Adelina atraviesa el falo y su seno con el signo tanático y cree que el mensaje que su madre quiso transmitirle fue el odio a la vida, un rencor al deseo que Adelina no aceptó del todo. La vida es levemente odiosa pero Adelina la sobrelleva, a diferencia de su madre, con el celibato. Esa estasis vital le permite ver a su alrededor los hechos que se repiten y que Adelina va advirtiendo antes de que pasen, porque ya pasaron y siempre pasarán igual:

Después de un momento va a servirse el primer vermut con amargo y yo podré saber cuándo va a llenar nuevamente su vaso porque el tintineo del hielo contra las paredes del vaso semivacío me hará saber que ya lo está acabando. Va a (“En confusión, súbitamente, apenas”). Siento crujir los huesos del sillón de Viena. Apenas se haya afeitado y se haya bañado lo va a hacer. (p. 222)

El “va a” con el que Adelina adelanta los movimientos rutinarios de Leopoldo y adivina los que Susana está haciendo en su visita al médico, esa vida previsible sufre en el poema de Adelina una conmoción. La opinión de Tomatis: “Usted es la única artífice de sus sonetos y sus mutilaciones”, dicha con soberbia, invierte su sentido en el poema ya que Adelina consigue romper las mutilaciones y las rigideces de la vida, en sus medidos endecasílabos que le dan a la experiencia vivida una vitalidad que la vida le niega: “En confusión, súbitamente, apenas/ vi que estallaba”. Adelina asegura el verbo, “vi”, y tantea la imagen: de estallido a explosión, más visual que auditiva; un cuerpo, una sombra que toma cuerpo, la sombra de ese cuerpo, hasta conseguir: “vi la explosión de un cuerpo y de su sombra”. Pero ¿qué cuerpo? ¿el cuerpo de quién? puede preguntarse el lector. El más obvio parece el de Leopoldo, antes portador del falo inmenso, ahora vislumbrado tras el cristal esmerilado, sexo lejano y reducido a la sombra y al silencio; pero, por qué no, el cuerpo de Adelina, intacto pero deseante, con un deseo si no trasparente, translúcido, que está en la cicatriz de su seno amputado; o, finalmente, el cuerpo de Susana, joven y semidesnudo en una mañana de juventud en la que Leopoldo quería poseerlo, ahora tambaleante en la tarde tórrida de enero rumbo al médico. Explosión y sombra se suceden del pasado al presente, en la línea de tiempo que Adelina imagina marcada con cruces que la van deteniendo. Está bien la cruz en el corte del tiempo, piensa Adelina, porque con ella recupera la muerte de sus padres. Hay algo rotundo en la muerte de la madre, una muerte de alguien que ya lo estaba, que dejó en

Adelina un misterio y una marca. El verso siguiente sale entero y de una vez: “ahora el silencio teje cantilenas”, con doble sinalefa de “ahora el”²⁵¹. No hay duda de que todo está allí: luego de la explosión la doble sinalefa implosiva sobre el tiempo. El cuerpo de la madre imprime el silencio de la vida, deja la señal de la muerte en Adelina y precipita la posibilidad de la poesía.

Digámoslo al pasar, como lo hace el cuento: la historia se remonta hasta 1948, primer peronismo, y, un poco borgianamente, el padre de Adelina sufre la humillación del Movimiento. Otro -último posible del poema- cuerpo ensombrecido, el del padre, muere ante la vista de Adelina. La poeta es la que ve, es la vidente que desde el vaivén de la silla de Viena, ya a principio de los años 60, mira el tiempo que transcurre y, en su duración, lo recoge en un ritmo musical, las cantilenas “más largas”, “que duran más que el tiempo y que la sombra”. Todo rezuma el anacronismo con que Adelina Flores (su nombre ya es un viaje al pasado) recuerda el transcurso de la vida: la felicidad despreocupada, la lectura epocal y emocionada de la poesía de Alfonsina Storni, la muerte de los padres, la orfandad interior que parece proyectarse en su propia poesía, la casa y las costumbres provincianas que simulan la parálisis del tiempo; todo, decimos, se procesa en un lenguaje poético (alcanza con saber el título de sus poemarios) que, “contra las diligencias del olvido”, termina finalmente asimilado a un mundo que se muere.²⁵²

Al puente llegaba en ómnibus o en tranvía. Me bajaba de la parada del tranvía y caminaba las dos cuabras cortas hacia el puente, percibiendo contra mi cuerpo y contra mi cara la brisa fría del río. Me gustaba mirar el agua, que a veces pasa rápida, turbulenta y oscura, que emite un relente frío y un olor salvaje, inolvidable, y es siempre mejor que un millón de cigarras ocultas entre los árboles y - (“Ah”) Volvía después de las once, con los pies deshechos; y mientras me aproximaba a mi casa, caminando lentamente, haciendo sonar mis tacos en las veredas, prestaba atención tratando de escuchar si se oía algún rumor proveniente de aquellos árboles porque (“Ah si un cuerpo nos diese” “Ah si un cuerpo nos diese” “aunque no dure” “una señal” “cualquier señal” “de sentido” “oscuro” “oscura” “Ah si un cuerpo nos diese aunque no dure” “una

²⁵¹ Creo que hay un doble ritmo con el que puede ser pensado-recitado-leído el poema y que es posible trabajar en el juego genético: uno que domina las dos primeras estrofas, de tipo dactílico, con dos sílabas átonas entre dos tónica; y otro que se hace casi inevitable en las dos estrofas finales, que es yámbico, con una sílaba tónica martillando después de una átona. Un análisis estilístico no evitaría estudiar en este doble ritmo intercambiable la sintonía entre el avance del poema y el de la historia.

²⁵² Un juego capcioso propone otra coincidencia con el *Ulises* de Joyce: el Leopoldo de este cuento y el Bloom del *Ulises* venden publicidad para un diario y les gustan los riñones. Esta contaminación pone en contacto el relato de Saer con el texto emblemático de la narración moderna, al tiempo que sugiere cómo pueden ser contados, con poéticas distintas, dos universos rutinarios.

señal” “cualquier señal oscura” “Ah si un cuerpo nos diese aunque no dure” “cualquier señal oscura de sentido”.... (p. 225)

A continuación (otra vez se proyecta la sombra borgeana de una memoria que necesita oralizar la escritura invisible) se reitera toda la composición del poema fijada hasta el momento.

La lectura de la transcripción muestra que la continuación del poema, con el clásico exclamativo “Ah”, se vislumbra durante la caminata de Adelina y, sobre todo, luego del pasaje sobre el puente colgante. Allí está el agua, que en el heraclitiano Neruda de “No hay olvido (sonata)” es “el río que durando se destruye”. El agua que corre es la señal oscura del tiempo, es el correlato del cuerpo que no dura y de la posible eternidad que se sume en el silencio. Lo oscuro, desplazado antes, irrumpe ahora, reaparece en la trama sinestésica con la que el poema juega: explosión, estallido, rumores y estridor monótono de las cigarras y un olor que perdure. “Como un olor salvaje” porta la paronomasia de olor y dolor y vuelve a abrir el episodio con Tomatis, la intervención en una conversación de poetas y luego la cena en un restaurante de manteles cuadriculados rojos y blancos. Son los tenues registros históricos del relato: el fin de la juventud despreocupada con el peronismo del 48; el anacronismo de una poesía desvitalizada, quejumbrosa (“Ah”) en los prolegómenos de los turbulentos años 60.

“...Somos dos generaciones diferentes, Adelina. Pero yo la respeto a usted. Me importa un rábano lo que digan los demás y sé que la generación del 40 más vale perderla que encontrarla, pero hay un par de poemas suyos que funcionan a las mil maravillas. Dirán que los dioses los han escrito por usted, y todo eso, sabe, pero a mí me importa un rábano. Hágame caso, Adelina: fornique más, aunque en eso vaya contra las normas de toda una generación”. Era una noche de pleno (“contra las diligencias”). Era una noche de pleno invierno. (...) Me acompañaron hasta la parada de taxis y Tomatis se inclinó hacia mí antes de cerrar de un golpe la portezuela: “La casualidad no existe, Adelina”, me dijo. “Usted es la única artífice de sus sonetos y de sus mutilaciones”. Después se perdió en la niebla, como si no hubiese existido nunca.²⁵³ Lo que desaparece en este mundo ya no falta. Puede faltar dentro de él, pero no estando ya fuera. Existen sonetos pero no las mutilaciones: hay únicamente corredores vacíos, que no se han recorrido nunca, con una

²⁵³ Según se lee en los *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, p. 195, el manuscrito de “Sombra sobre vidrio esmerilado” está fechado 19 de enero de 1966. Un texto que quedó inédito titulado “La habitación de luz”, pp. 213-230, hace una alusión a esa noche de niebla en que Adelina se va en taxi. (p. 227) En el relato inédito, Tomatis quiere saber en que hotel se suicidó Higinio Gómez y obtiene el dato llamando a Adelina: la conversación sucede, según se expresa, un año después de los hechos de “Sombra sobre vidrio esmerilado”.

puerta de acceso que el viento sacude con lentitud y hace golpear suavemente contra la madera dura del marco; o desiertos interminables y amarillos como la superficie del sol, que los ojos no pueden tolerar; o la hojarasca del último otoño pudriéndose de un modo inaudible bajo una gruta de helechos fríos, o papeles, o el tintineo mortal del hielo golpeando contra las paredes de un vaso con resto aguado de amargo y vermut; pero no las mutilaciones. Las cicatrices sí, pero no las mutilaciones. (p.. 226-227)

“Nuestras cicatrices nos tienen continuamente al tanto de lo que hemos sufrido” piensa en algún momento Adelina Flores. La niebla de la noche borra el mundo del que Adelina parece ausente, pero del que no desconoce el dolor: así lo señala su cicatriz en el seno que le falta. Y en medio de esa niebla, guiada por el olor salvaje que la desvía del olvido, busca afanosamente la construcción exacta de un lugar, una imagen de dolor luminoso que ya está escrita en los versos de Alfonsina Storni: “el solar en el que” “dónde debemos edificar” “el lugar donde levantemos” “cuál debe ser el sitio”. Con cierta religiosidad milenarista, para Alfonsina, la casa (futura) de los hombres deberá contener rastros del cielo. Adelina sigue a Alfonsina tanteando “el lugar de la casa humana” “cual es el lugar de la casa humana”: “Y que por ese olor reconozcamos/ cuál es el sitio de la casa humana”.

“La voz que escuchamos sonar desde adentro es incomprensible, pero es la única voz, y no hay más que eso, excepción hecha de las caras vagamente conocidas, y de los soles y de los planetas”. Esa conclusión forma parte de un “Envío” con el que, al final del cuento, Adelina pretende adivinar lo que su madre quiso decirle al morir. Y lo que verdaderamente descubre es que la voz que le habla ya la habitaba en esos versos sonoros, algo anacrónicos y hasta apolillados por su pretensión de armonía. La imagen con que el poema se cierra pertenece a ese universo de correspondencias y sensorialidades con el que Adelina ha podido decir su estar en el mundo: “como reconocemos por los ramos/ de luz solar la piel de la mañana”.

Queda formado el poema que transcribimos al principio de este capítulo. Cuatro cuartetos endecasílabos, de perfecta musicalidad, perfilan la figura central de la poeta y trazan la exacta correlación entre su melancólica experiencia de vida y la posible poesía que la contiene. Tiempo y sombra, dos tópicos largamente roturados por la poesía existencial, vuelven a Adelina para marcar el epígono necesario de una poética y su convivencia con la prosa.

3. La poética del puente colgante

Nuestra tercera orilla adquiere ahora un carácter sólido y monumental: es el puente colgante, emblemático de la ciudad de Santa Fe, que sirve para reunir a los promitentes escritores, Barco y Tomatis, distantes de las dos riberas, sobre el abismo del agua que corre, y en el que se produce la definición de la novela. Es, simbólicamente, el que representa la destrucción de ese ingenio, el movimiento continuo descompuesto, las ruinas del género de las que deben nacer una nueva definición, una nueva escritura. No por casualidad hasta “él” (poco más abajo se explicarán las comillas) llega Adelina Flores para ver surcar sobre sus aguas el poema “Sombras sobre vidrio esmerilado”.

En el capítulo “La paradoja de Zenón”, aludimos a la afirmación de Premat en su “prólogo” a *En la zona*²⁵⁴: los dos momentos en que se cita el puente colgante en la novela *La grande son*, sin duda, prolongación y cierre de la escena inaugural de la narrativa de Saer, aquella que aparece al final del cuento “Algo se aproxima”. Allí Barco acompañado del personaje al que el cuento llama insistentemente “él” y en el que todos, también insistentemente, queremos reconocer el origen de Tomatis, se detienen un rato en el puente colgante antes de cerrar la noche. Reiteremos y ampliemos lo ya comentado.

En *La grande* Gabriela Barco recuerda que su padre le contó un diálogo con Tomatis en el puente colgante:

Gabi se acuerda de una anécdota de Tomatis que un día le contó su padre: estaban mirando correr el agua acodados en la baranda de hierro del puente colgante y a Barco se le ocurrió preguntar: *¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela?* Y Carlitos sin vacilar un segundo y sin siquiera desviar la vista del agua que corría, arremolinándose contra los pilares del puente, varios metros más abajo, le contestó: *El movimiento continuo descompuesto.* (p. 193)

Gabriela comenta el recuerdo con Soldi quien, un poco retórico como casi siempre, explica la definición de Tomatis: “Claro, en el sentido de exponer, en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinámico”.

Poco después la narración se atreve a más y les hace ver y oír, a Soldi y a Gabriela, sobre el puente colgante -¿todavía entero o ya partido?- a los dos jóvenes manteniendo aquel diálogo que había referido Gabriela:

²⁵⁴ Paulo Ricci, *op. cit.*

Gabriela contempla, a un par de cuadras de distancia, el fragmento de puente colgante que queda todavía en pie; una mitad más o menos, la parte pegada a la ciudad; en el medio la estructura termina, brusca, en el vacío. Unos cables retorcidos y negros cuelgan del arco de metal más cercano al fragmento desmoronado, destinado a sostenerlo. Detrás de la ruina, por el puente carretero paralelo, construido veinte años antes en previsión de la caída inminente, ruedan a poca velocidad, indiferentes y plácidos, autos, colectivos y camiones. Soldi y Gabriela miran los restos del puente, silenciosos y ligeramente contrariados aunque a los dos, una sonrisa lenta y abstraída les aparece en el semblante... Parecen haber descubierto al mismo tiempo a los dos muchachos jóvenes, mucho más jóvenes que ellos, que, seguramente debido a una larga caminata se han apoyado sudorosos contra la barandilla de metal para descansar un rato gozando de la frescura del río. [...] Gabriela y Soldi, sin haberse puesto de acuerdo, los contemplan. Están instalados de cara hacia Guadalupe, río arriba, de modo que ellos no tienen dificultad de reconocerlos, a pesar de la distancia. Hacia el oeste, para el lado de la ciudad, el cielo sin nubes es una sola mancha, de un rojo vivo, como de lava en fusión, y del otro lado, hacia el este viene subiendo la noche. De pronto uno de ellos, el más alto, el más calmo, el más paciente, sin aviso pero sin brusquedad, pregunta: *¿Qué es la novela?* Y el otro, un poco más joven, sin siquiera levantar la vista del torbellino: *El movimiento continuo descompuesto.* (pp. 199-200)

En las “Notas en vivo”, tomadas durante su viaje en set-oct. 1982 y reproducidas en la edición de Archivos, escribe Saer: “El puente colgante fue construido en 1924 en los Chantiers et Ateliers de la Gironde y en los Chantiers de Harnfleurs (sic) et de Cherbourg. Una placa gris lo dice, adosada a la columna que se encuentra a la izquierda de la entrada”. (p. 399) Y en otra entrada de las mismas notas -el puente colgante sobrevivía entero- pone:

Desde el puente colgante se ve, hacia el norte, la laguna amplia y abierta, pero detrás, hacia el sur, el nuevo puente carretero, con las altas columnas finas rematadas por la luz amarilla y los paneles verdes de señalización de la autopista que lleva a Paraná y que se abre en la ciudad en una serie de ramales elevados y entrecruzados. El P.C. cerrado al tránsito, está desierto y silencioso, pero desde el puente carretero llega el rumor constante de autos, colectivos y camiones. Bajo el arco principal del puente nuevo, se divisan fragmentos del Yacht Club, pero ya no se ven ni el puerto ni el club de Regatas”. (p. 396)

Soldi, años después –suponemos que la novela *La grande* sucede en los 90- comenta que el puente fue sacudido por la inundación del 82 y que la del año siguiente

terminó su trabajo (p. 199). Hay algo muy peculiar en la manera en que Soldi se refiere al puente: lo llama “él” (el texto entrecomilla el pronombre) y lo ubica sacudiendo su cabeza en dirección al sur. “Él”: algo de personificación más un aire de innombrable ponen al puente en escena. En “Algo se aproxima”, como vimos, sobre el puente colgante conversaron Barco y “él”, al que, insistentemente, insisto, identificamos con Tomatis. Puente y Tomatis son “él”, un deíctico en torno al cual se construye la obra de Saer. Es en el puente colgante en que se funda la poética de Saer: esta exige el diálogo entre los jóvenes amigos, la impersonalidad del escritor (“él”), el agua que está debajo y la posibilidad de pensar la corriente, de agua y relato, fragmentada como los espacios paradójicos de Zenón, que la propondrían como un organismo descompuesto; sumergidos bajo la superficie que metaforiza el riguroso plan original, vivirían, en torbellinos incesantes de relato y agua, instantes de los mundos narrativos.

La grande es la novela en la que Saer hace el despliegue más vistoso de esta definición: si en las otras novelas el movimiento exterior ocultaba con cierto cuidado las turbulencias internas (los círculos del juez López Garay en *Cicatrices*, los retornos al principio de *El limonero real*, la repetición de escenas con leves variantes en *Nadie nada nunca*) en *La grande* no duda de revelar ese subsuelo y, con envidiable perfección, ir sumando detalles, digresiones y hasta historias enteras entre los recorridos de los personajes.

Antes del recuerdo y posterior “visión” del puente colgante, Gabriela rememora la experiencia previa: ella y Soldi, saliendo de lo de Gutiérrez, se cruzaron con Nula que iba hacia allí a venderle vinos y, en el camino, los dos autos pararon para conversar brevemente. Apenas siguen su camino Gabriela, abandonada a sus pensamientos, vuelve a “ver”²⁵⁵ el auto de Nula llegando a la casa de Gutiérrez e imagina sus movimientos durante unos instantes. Nada sobrenatural asoma en este cruce de acontecimiento pasado e imaginación futura. Pero insinúa algo importante y es dónde están situados ellos, Soldi y Gabriela, en toda esta secuencia, no tanto en la dimensión espacial sino en la temporal. Ellos mismos parecen cumplir con la cualidad de escena “analítica y estática”, según la explicación de Soldi, puro presente en una historia “dinámica y sintética” que corre del pasado al porvenir. En el pasado dos jóvenes, sobre el puente, conversan; Gabriela y Soldi los oyen hablar y su conversación los anticipa: habrá en el futuro una novela y ellos serán uno de esos momentos/movimientos generados por la

²⁵⁵ Este “ver” lo estudiamos más arriba en el capítulo dedicado a *El limonero real*.

descomposición. También habrá en el futuro un puente nuevo, sobre el que, ahora, veinte años después de construido, Gabriela y Soldi ven circular indiferentes, a poca velocidad, plácidos autos, colectivos y camiones. Mirando hacia el sur, Gabriela y Soldi quedan inmovilizados por las ruinas de cables retorcidos que terminan abruptamente en el vacío y también por el circular provinciano del puente nuevo que transita hacia adelante. Veinte años entre uno y otro, como los transcurridos entre *Glosa* y *Lo innombrable*; también como los que transcurren entre dos fundaciones que tal vez sean las que nuevamente atrapan a Soldi y Gabriela:

En esos tiempos, como desde hacía unos veinte años se había descubierto que se podía llegar a ellas por el poniente, la moda eran las Indias; de allá volvían los barcos cargados de especias o maltrechos y andrajosos, después de haber derivado por mares desconocidos; en los puertos no se hablaba de otra cosa y el tema daba a veces un aire demencial a las miradas y a las conversaciones. Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación.²⁵⁶

¿Por qué no pensar que Gabriela y Soldi están parados en ese lugar perfecto ante el vislumbre de lo desconocido, fundando un nuevo tiempo que fructificará veinte años después? En uno de los aforismos del “Él” extraídos del diario de Kafka se lee:

Él tiene dos adversarios, el primero lo acosa desde atrás, desde el origen, el segundo le cierra el camino hacia adelante. Él lucha con ambos. En realidad el primero lo apoya en su lucha contra el segundo, pues quiere empujarlo hacia adelante, y asimismo lo apoya en su lucha el segundo contra el primero, pues lo impulsa hacia atrás. Mas eso es así únicamente en teoría, pues ahí están no solo sus dos adversarios, sino también, además, él mismo, ¿y quién conoce realmente sus intenciones?

Cuando el recuerdo nace en Gabriela, aquel impersonal proyecto de escritor del cuento “Algo se aproxima” es ahora “Carlitos”.

²⁵⁶ *El entonado en Glosa. El entonado, op. cit.* p. 212.

4. Carlos Tomatis: creación y depresión

“pero en fiebre y geometría”

¿Saer o Tomatis? en *Glosa*

En la primera parte de *Cicatrices* cuenta Ángel:

Tomé un taxi en la esquina del Mercado Central y le di la dirección de Tomatis. Cuando Tomatis lo invita a uno a su casa, quiere decir que uno debe ir a un departamento muy chico que ha alquilado para trabajar, en un barrio apartado, encerrado entre dos avenidas. Cuando dice que uno pase “por la casa de mi madre”, quiere decir la casa en la que vive con su madre y su hermana, en el centro. A decir verdad, me gusta mucho más el cuarto que Tomatis tiene en la terraza de la casa de su madre, porque consta de un sofá-cama, un escritorio, una biblioteca chiquita y una reproducción del “Campo de Trigo de los Cuervos” sobre el sofá-cama, en la pared amarilla. (p. 45)

El apartamentito puede ser el mismo donde se alberga Leto en “Amigos” (*La mayor*) mientras Tomatis visita a Pichón en París (“Me llamo Pichón Garay”, también en *La mayor*); es difícil de instalar en la peripecia que seguimos a través de los matrimonios de Tomatis en *Lo imborrable*. También el relato “La mayor” es huidizo, ya que no parece parte de la depresión de Tomatis sino su posibilidad, su inminencia: Tomatis está instalado, o vive aún, en la casa de su madre y su madre está en la sala mirando televisión con su hermana, a diferencia de su regreso en *Glosa* y luego en *Lo imborrable* cuando su madre ya está enferma o ha muerto. Aunque espacios distintos: la casa de la madre en “La mayor” y el apartamento de Tomatis en “Amigos”, contienen el trabajo titulado PARANATELLON, una “antología comentada del litoral”. *Lo imborrable* exhibirá además, nuevamente en la terraza de la casa materna, una carpeta con poemas del propio Tomatis.

En el libro *Pour une esthétique baroque du nouveau roman* Johan Faerber²⁵⁷ habla de la dispersión identitaria, ontología de la errancia y de la anamorfosis. En todos los casos se trata de extrañamientos ontológicos y de pérdida de la unidad que los mismos sujetos novelescos reconocen: se sienten como una suerte de piezas dispersas o de residuos. Tal vez ese podría ser el punto de partida del estudio de la depresión de Tomatis: entender que hay una anamorfosis del personaje –y de los espacios que ocupa

²⁵⁷ Paris, H. Champion, 2010.

y los objetos que lo rodean- que es la que le da plasticidad narrativa a la vez que lo define como sujeto débil y lábil en su unidad. Al mismo tiempo se insinuaría la depresión, su inminencia, como estado creativo, desde el inicio del proceso cuando, todavía vivo su padre en el argumento “En la costra reseca”, Tomatis adolescente cuelga en su altillo el cuadro de Van Gogh “Campo de trigo de los cuervos”. En “Transgresión”, cuento de *En la zona*, su padre aún vive y Tomatis tiene, tal vez, una historia de amor debajo del cuadro de Van Gogh. La quintilla de *Glosa* regalada por Tomatis al Matemático, acompaña su aura depresiva y cifra el desenlace de la novela.

El conflicto edípico y el primer momento de melancolía pueden provenir de la muerte del padre que se produce, según *Lo imborrable*, veinte años antes que la muerte de la madre (en 180-181 se cuenta que la madre está muriendo en la cama de matrimonio donde veinte años antes murió el padre; en 225, ya muerta la madre, se confirma que el padre murió en la cama matrimonial pero se dice que la madre murió en el cuarto que el hijo había ocupado hasta mudarse al altillo).

Veinte años no es nada: juguemos un poco con el tema del tiempo en la imprecisión de los años. El “pasaron... veinte años” con que comienza *Lo imborrable*, podría ser redondeo o aproximación si algunas fechas se dan como seguras. *Glosa*, que transcurre en la primavera de 1961 (luego de *La vuelta completa* que sucede en marzo de ese año), da fechas precisas para la depresión de Tomatis a partir del viaje del Matemático de París a Estocolmo en febrero de 1979 (95): allí se dice que el año anterior, 1978, en mayo murió Washington y en junio desaparecieron el Gato y Elisa y se suicidó Leto (99). Si la visita de Leto a Tomatis en *Glosa* sucede en enero de 1978, poco después de que Tomatis regresara a la casa de su madre, la salida de la depresión de Tomatis que se cuenta en *Lo imborrable* se produce en el invierno de 1978. En las anotaciones que se reproducen en la página 389 de la edición de Archivos, y que según Premat-Vecchio-Villanueva pertenecen a *Lo imborrable*, se habla de los años 1975-76 y luego 1977 como inquietos y una quietud que podría ser la de ese 1978, aunque no se lo explicita. Allí se habla de primavera, aunque luego *Lo imborrable* suceda en invierno. Agreguemos que el suicidio del padre de Leto, que en *Glosa* se data el año anterior a la caminata (esto es en 1960), aparecía en el segundo comienzo de la novela (p.416) como ocurrido a fines del 59. Entonces, frente a estas incertidumbres, tenemos dos posibilidades: si pensamos, como se ha hecho habitualmente, que el principio de *Lo imborrable* es continuación de *Glosa* (pasaron veinte años desde la caminata) estamos ante un redondeo: *Lo imborrable* podría desarrollarse en 1978 y los veinte años pasados

desde *Glosa* serían aproximados; pero la muerte del padre sí ocurrió veinte años antes. Una segunda opción es desarticular las fechas establecidas, mantener 1961 para *Glosa* y proponer *Lo imborrable* veinte años después; 1981 tendría discrepancias con algunos datos (la duración de la depresión de Tomatis, que fue de algunos meses, el aire espeso de dictadura que vive Tomatis mientras sale de la depresión) pero no sería imposible como fecha emblemática de una de las líneas argumentales de la novela.²⁵⁸ La mejor posibilidad, creo, de mantener la fecha invierno del 78 para *Lo imborrable*, es quedarnos con la interpretación más intensa y es la de que los veinte años transcurridos con que se abre la novela no son los que pasaron desde *Glosa* (no hay nada que lo asegure: “como venía diciendo” ¿cuándo, a quién?) sino desde la muerte de su padre. Con ello el efecto inicial de la novela sería impresionante: “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece”; e inmediatamente, en el “Continuo, discontinuo” que se señala en el margen, surge una imagen poderosa de parto que liga las figuras del padre y de la madre y la del nacimiento con la muerte:

Día tras día, hora tras hora, desde que, por entre sus labios ensangrentados me expelió, inacabado, a lo exterior, esto no para, continuo y discontinuo a la vez, el gran flujo sin nombre, sin forma y sin dirección –pueden llamarlo como quieran, da lo mismo- en el que estoy ahora, bajo los letreros luminosos que flotan, verdes, amarillos, azules, rojos, violetas, irisando la penumbra en la altura sobre la calle, en el anochecer de invierno.

De la idea del “nacimiento como empezar a morir” se hablará más adelante. Ahora quedémonos con las muertes de dos padres como inicio de la saga: el de Tomatis, sordo en el relato y en la emoción del hijo, y el de Leto, que se suicida, un lento terremoto interior que demorará, como a Tomatis, una década y media en devastarlo. Adheridas hasta alcanzar protagonismo comparecen: una madre, la de Tomatis, que cuando comienza *Lo imborrable* reúne la imagen del parto (“por entre sus labios ensangrentados me expelió, inacabado, a lo exterior”) con su muerte reciente; y otra, la de Leto, que en *Glosa* busca paliar su culpa tratando de apropiarse de la enfermedad

²⁵⁸ Distintas fuentes, entre ellas el citado artículo de R. Patiño, coinciden en que en el año 1981 se empezó a ver un aflojamiento de la represión. En cuanto a la línea argumental aludida, me refiero al avance en el mercado editorial, con fuerte presencia de transnacionales de libro, de una literatura comercial acompañada de operaciones de venta muy ostentosas.

fatal que sufría su esposo²⁵⁹. Se plantea el gran tema saeriano de las zozobras del origen: *El entonado* será su paradigma, porque se moverá entre los desaparecidos colastinés y el hombre sin padre que tiene que contar la historia de lo borrado. Pero en otras novelas ya se inscribe el origen en la barbarie de la ley paterna. Lo simbólico se funda en lo infamiliar que puede estar presentado como la muerte del padre (Tomatis), su suicidio (Leto y Morvan), el olvido (Morvan), la locura (estos asuntos se leen en *Glosa*, *El entonado*, *La ocasión*, *La pesquisa*). Hay un crimen primordial que marca la historia de la humanidad. Saer lo insinuó en sus textos sobre las guerras: primero las clásicas, las heredadas de la mitología griega: “Atridas y Labdácidas”, el manuscrito “En las tiendas griegas”; luego en *Lugar* amplió y actualizó el espectro de la barbarie.

Sigamos la depresión de Tomatis. 1961 es el año de *La vuelta completa* y de *Glosa*, del encuentro con Leto, que todavía procesa el suicidio de su padre ocurrido cerca de un año antes y de la entrega al Matemático del poema que va a servir de epígrafe a *Glosa*. En la nota 4 (180) de la edición de Archivos se lee:

Esta quintilla aparece en la novela en tanto que poema escrito por Tomatis (que en el epígrafe competirá con Juan José Saer por su autoría). Mientras que la lectura de la quintilla se pone en escena con una distancia irónica, su lectura, sin contexto, en el epígrafe, pone de relieve el valor melancólico que la caracteriza. Se trata de un texto fundamental para aprehender la construcción de la novela (...) que se podría resumir en la oposición entre “fiebre” (deseos, miedos, ambiciones, pulsiones, profusión discursiva, multiplicación de versiones, desorden temporal, ambigüedad de la percepción y de la memoria, muerte) y “geometría” (ciudad en damero, puntuación sistemática de la intriga de calle en calle, forma rígida, construcción visible, lógica, ciencias exactas). Por otro lado la alusión a otro muerto y a la propia muerte que leemos en la quintilla podría aplicarse al fragmento de la biografía de Leto que se narra en la novela: del suicidio del padre a su propio suicidio.

Entre los papeles preparatorios de la novela los investigadores que realizaron la edición crítica para Archivos encontraron tres versiones de la quintilla (427) con correcciones que llevan a su forma definitiva, en la novela y como epígrafe. Antes del primer comienzo de la novela, cuando el manuscrito todavía la titulaba HACIA (403), hay un texto que no fue incluido luego:

²⁵⁹ La falta está en entender la enfermedad a medias: la madre de Leto quiere entender que su esposo se mató por la condena del cáncer, sin hacerse cargo del conflicto entre ellos ni considerar los abismos de la locura.

que más da si a medida que van pasando, los años, los meses, las semanas, los días, las horas, los minutos, los segundos, se ~~esfu~~ aniquilan, se disuelven, y ya no son lo que llamamos tiempo, y si no perdurásemos todavía con nuestros recuerdos, no existirían, porque ¿quién se acuerda de los recuerdos de tantos desconocidos que han vivido antes que nosotros, o quién se acordará de los recuerdos de tantos desconocidos que viven, ahora, este mismo instante ~~p~~ ignorados por nosotros? ~~y nosotros, si se presta atención, no es más~~” (402).

A pie de página se comenta: “Notar que este texto inicial, desprendido del conjunto de la novela (¿qué inclusión puede imaginarse para él?), anuncia la tonalidad melancólica de la quintilla de Tomatis, epígrafe que será redactado más adelante”. Un segundo *incipit* está fechado “5 de abril (sic) 1982” (410). En el tercer comienzo de la novela aparece, apretado contra el margen superior, con fecha 11/11/82, un esbozo de los epígrafes que tendrá la versión final: la cita de *El sonido y la furia* de Faulkner está más extendida, en tanto que de la quintilla solo aparecen dos versos: “En uno que se moría/ mi propia muerte no vi” (429, hay errata en la edición de Archivos, “movía” por “moría”). Respecto a la fecha de terminación, son interesantes los errores que comete Saer en la última página del manuscrito: primero aparece, entre paréntesis, la fecha “11 de septiembre de 1982”, luego de lo que piensa que es el final. Como realiza una modificación, tacha la fecha, hace los cambios y cierra con una nueva equivocación : (“11 de septiembre de 198_”). La última cifra está sobrescrita con un 6. Los anotadores de la edición de Archivos (178) ven debajo un 5, yo en la versión digital no lo distingo. De todas maneras esos errores inducen a pensar justamente en la idea circular de la novela, un tiempo que vuelve al principio, al 1982 cuando la novela comenzaba a escribirse, o a una pérdida de la noción exacta de final, un extravío de la noción de tiempo (otra vez, el nacimiento como comienzo de la muerte). No es descartable el comentario en comunión con esa misteriosa imagen de cierre: los pájaros despavoridos alrededor de un objeto, la pelota abandonada en la orilla del lago, “que concentra y expande radiaciones intensas, presencia incontrovertible y al mismo tiempo problemática, concreción amarilla menos consistente que la nada y más misteriosa que la totalidad de lo existente”. Sería la futuridad de la que habla Balderston pero remitiría, a la vez, a un origen, circular y acuático (“Como cenizas, como mares poblándose en la sumergida lentitud, en lo informe” del “Galope muerto” del Neruda residencial que no por casualidad es el de “Tango del viudo”), que el propio personaje Leto, católico, pero

que está empezando a derribar sus dioses, reconoce como santuario primitivo de la naturaleza.

La presentación de Tomatis en *Glosa*, cuando Leto y el Matemático lo encuentran en la puerta del diario, es, dijimos, la del aura depresiva. Tomatis -se cuenta- ha tenido una víspera normal, durmió bien a pesar del insomnio que lo ronda, pero se levantó amenazado por la realidad, como se dice en la novela. La amenaza ocupa el lugar del Todo y se advierte una descomposición anticipada: en la última parte de *Glosa*, en una prolepsis de casi dos décadas, se asistirá a la visita que Leto, poco antes de suicidarse con la pastilla de cianuro, le hace a Tomatis en plena depresión. Insistamos en las precisiones temporales para recuperar los anacronismos en la Obra, ahora con otra finalidad. La visita de Leto a Tomatis, repetimos, se realiza en enero de 1978. La precisión de la fecha surge, ya se vio, del recuerdo del Matemático: él reencuentra el poema de Tomatis en febrero de 1979, mientras viaja de París a Estocolmo (pag.95) y se dice que el año anterior, en mayo, murió Washington, y en junio desaparecieron el Gato y Elisa y se suicidó Leto (p.99). De manera que la visita de Leto a Tomatis en *Glosa* tiene que ser en enero de ese año, ya que luego (p.174) se dice que unos meses más tarde de la visita Leto, que sacó la pastilla para mostrársela a Tomatis, la sacará por última vez para matarse. Tomatis, según *Glosa*, está en la casa de su madre, refugiado en el altillo desde antes de Navidad (del 77), luego del tercer divorcio. Su madre ya está enferma. Tomatis toma vino, tranquilizantes y mira televisión. Allí se habla de “los simulacros de colores chillones” y “las sombras de colores” (170-171). Saer, en sus anotaciones para la novela hace dos menciones al asunto de la TV color: en la página 390 entre las “Notas en Vivo” apunta “La televisión en colores empezó en 1978”. En la página 357 escribe “Las sombras de colores de la televisión”. Esas dos precisiones que Saer anota por cautela, no impiden, sin embargo, el anacronismo: en enero de 1978 no se veía televisión en colores en Argentina y no se vio hasta 1980. El sistema color se instaló para el mundial de junio de 1978 pero solo se transmitió en colores para el exterior. El color generalizado demoró dos años más.

La ampliación de *Glosa* se lee en *Lo imborrable* que comienza con el “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece”. En *Lo imborrable* Tomatis está saliendo de la depresión con que despidió a Leto. Como ya lo vimos en el juego de los tiempos, no hay certidumbre de qué cosa significan esos veinte años. Estas imprecisiones son regulares en la obra de Saer: al cambio del pasado de Ángel Leto se suma la cronología compleja de la depresión de Tomatis. Saer puede ser infiel a la

realidad, a la historia y a su propia ficción, porque la realidad y el tiempo son inapresables y cada momento empieza sin nada atrás, como Tomatis al comienzo de “La mayor”, como el amanecer de Wenceslao en *El limonero real*, como el Gato en *Nadie nada nunca*: el pasado se crea en el puro presente, en el momento de abrir los ojos, de empezar a escribir sin que antes haya nada, lo que se dice nada. También la historia es falible y si Saer se parece a Zola cuando toma notas en vivo de la ciudad para escribir *Glosa*, se distancia del naturalismo en la idea de que la experiencia no estará prefijada por la realidad: será, en el transcurso de la novela, la necesidad subjetiva de los personajes la que dé a luz realidad y experiencia y las provea de verosimilitud.

No me animo a dar la misma explicación de infidelidad a la realidad a unas líneas escritas directamente a máquina –deducción que se desprende de las correcciones- en la parte superior de la primera hoja en que comienzan a ser pasadas en limpio las “NOTAS EN VIVO”, que Saer tomó en su viaje a Santa Fe de sep-oct. 1982 cuando ya había comenzado a escribir *Glosa*²⁶⁰. Según los anotadores de la edición de Archivos, estas observaciones corresponderían a la preparación de *Lo imborrable*:

Durante este mes, la realidad no producía ningún exceso: no había ni inundación ni sequía, ni ningún acontecimiento histórico de importancia sucedía. Por supuesto había habido la gran represión de 1975-1976, que se había prolongado un poco menos densa en 1977, y dado algunos golpes aislados en 1978, pero en general la calma, por lo menos aparente, se había instalado y si algunos cambios políticos debían producirse, no se trataría sin duda de una gran revolución o de un golpe de estado, sino de un desentumecimiento lento, cuyos primeros signos solo podrían ser visibles para los más perspicaces. En cuanto al clima, se trataba de un principio de primavera bastante típico, cálido, soleado, interrumpido de tanto en tanto por algunos chaparrones (dos días de lluvia torrencial una vez). En definitiva, el término medio de un período bastante normal. (pag. 389)

A continuación, y antes de que comiencen las “Notas en vivo”, hay un párrafo que hace algunas consideraciones respecto a las nubes y una frase escrita a mano en tinta negra que tiene resonancias con el principio de *Lo imborrable*: “Desde que lo separaron del

²⁶⁰ Las notas originales habían sido hechas en una libreta de direcciones, ver entrevista a Saer p. 930 de la edición de Archivos, Sergio Delgado “Paisaje desde el andén”, *Cuadernos LIRICO* 6 | 2011, y “Libretas de viaje” presentadas por Sergio Delgado, en *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, op. cit pp. 281-313.

cuerpo de la madre tiene frío”.²⁶¹ El tiempo primaveral no coincide con el invierno de *Lo imborrable* y sí con el momento en que ocurre *Glosa*. Pero los comentarios a la circunstancia política, que, esta sí, puede corresponderse con el argumento de *Lo imborrable*, son desconcertantes y cuesta fijarlos con precisión. Por otra parte fueron años en los que Saer no viajó a Argentina. ¿Cuándo, por qué, para qué fue escrita esa nota? ¿Es ese el clima político de *Lo imborrable*, con todas las incertezas que tenemos respecto al año en que transcurre? ¿Así lo vive Tomatis, que está saliendo de su depresión? Las referencias al General Negri en la novela parecen no admitir esa idea de calma chicha. Una alternativa, que no responde las dudas, es atribuir la intención de esas líneas al otro proyecto que aparecía ligado a *Glosa* y que se titulaba “El intrigante”. Ese proyecto, así lo expresa Saer en la entrevista citada (p. 931), sería el origen de *La grande*. De todas formas *La grande* sucede muchos años después de los referidos en la anotación que estamos comentando, y en el episodio que se remonta a la dictadura, el de Tomatis yéndole a pedir a Mario Brando pistas para encontrar a sus amigos desaparecidos Elisa y el Gato Garay, no hay mención a la situación política. Más adelante (“*De Nadie nada nunca a La pesquisa*”) volveré a esta enigmática anotación.

Sobre la escena de la depresión de Tomatis en *Glosa*, Florencia Abbate escribe que “la asimilación múltiple de contenidos históricos y materiales pulsionales”, idea expresada por Premat en *La dicha de Saturno*,

...constituye una clave de la originalidad de Saer para tratar la historia. Sus novelas se afirman en esos materiales pulsionales que el cuerpo atesora. Y eso que no tiene cabida en la historiografía, resulta un objeto primordial para su literatura y, probablemente, un dato insoslayable para pensar el aporte que la narrativa –por añadidura– puede hacer en la circulación de sentidos sociales acerca del pasado. Saer capta la historia y la política en la inmediatez de las pulsiones, muestra sus efectos en la vida de los individuos. No se trata de explorar los acontecimientos salientes, no se retoman las líneas centrales; se indaga en la sustancia de esos hilos delicados que conforman, en cualquier momento histórico, un fragmento de la trama que forjan los modos subjetivos en que se experimenta una realidad social.²⁶²

²⁶¹ También la primera página de las “Notas en vivo” hace referencia a fin del 78 o 79, tiempo en que pueden solaparse la prolepsis de *Glosa* con el momento en que acontece *Lo imborrable*: “Fin del 78 o 79: Tomatis se queja de que los billares desaparecen y de que hay, en su lugar, juegos mecánicos”.

²⁶² En otro momento de este trabajo trataré la relación entre la ficción saeriana y la ciudad de Arlt. Adelanto un aspecto razonado por Maryse Renaud sobre la babilonia arltiana: ya en Arlt los efectos negativos de la ciudad se depositaban en el cuerpo de los personajes. Las deformaciones físicas eran correlato de las morales y conducían a una sexualidad perversa; el cuerpo mutilado (hasta la castración, como el caso del Astrólogo en *Los siete locos*), sus dolores, eran efectos del “mapa del dolor” como lo llama Renaud. Quizá también Saer heredó de Arlt la relación entre la locura, el dinero y el sexo (los

Este complejo panorama genético, que nos obliga a pendular entre algunas anotaciones pretextuales y el texto final de tres novelas distintas: *Glosa*, *Lo imborrable* y *La grande*, parece ilustrar parte del procedimiento de creación. Saer va creando nudos narrativos a partir de anotaciones que deja en suspenso y que luego tendrán su uso o serán desechadas. Esas notas no son hechas para fijarse como crónica sino para trabajar dentro de la ficción y sostener su coherencia. No importa, incluso, el error en un dato, por ejemplo, el del inicio de la televisión en color. Para su relato es este un acontecimiento social y también un instrumento político (para Uruguay, lo insinúa Roberto Appratto en la novela testimonial *Se hizo de noche*). De allí que el anacronismo no afecte y, aun, confirme el verosímil narrativo: con o sin color, o mejor, teniendo el color como emblemático del proceso de alienación (su preparación para transmitir el Mundial del 78, otra coincidencia con Uruguay que inauguró la TV color para el Mundialito del 80), la televisión (¿y el fútbol?) funciona como un símbolo y los personajes lo incorporan a un tiempo en el que depresión, barbarie y enajenación se solidarizan.

La formación de Tomatis en la saga saeriana baraja historia y discurso; lleva un período de maduración que, de seguir la cronología de los textos, avanza y retrocede, como si un hondo sentido autobiográfico impidiera una satisfactoria estabilidad.²⁶³ Hay un atisbo de Tomatis en el personaje innominado de “Algo se aproxima” (*En la zona*, 1960), último cuento del primer libro. No es fácil precisar su edad allí, pero es sin duda mayor que el jovencísimo que protagoniza con Barco “En la costra reseca” (*La mayor*, 1976), anticipo de escritor que entierra su “MENSAJE” para la posteridad dentro de una botella; y que el Carlos del cuento “Transgresión” (*En la zona*), que tiene 21 años, su padre aún vive y habita el cuarto de la terraza en el que ya cuelga el cuadro de Van

sueños de Morvan en *La pesquisa*, con los monstruos femeninos impresos en los billetes). En Arlt el dinero envenena las relaciones humanas y se prolonga en una sexualidad que es siempre destructiva. Este asunto es menos ostensible en Saer pero bien puede decirse que la mercantilización de la sociedad no está ajena a la depresión de Tomatis en *Lo imborrable*, así aparezca vinculada a fuerzas represivas mucho más visibles: la televisión o los militares. De todas maneras en ambos escritores emergería la idea de instancias sociales que toman forma de fuerzas hostiles.

²⁶³ Hablo de registro autobiográfico con toda cautela. Sin duda hay fuertes proyecciones de Saer en Tomatis, pero también las hay, parciales, en otros personajes: en Barco, en el jugador Sergio Escalante, en el exiliado Pichón Garay (figura recurrente en los inéditos franceses), en el final Nula Anoch, que lleva el apellido de su madre.

Gogh. Luego vendrán el Tomatis de *La vuelta completa* (1965) y de *Glosa* (1986), ya periodista y escritor.²⁶⁴

En “Sombras sobre vidrio esmerilado” (*Unidad de lugar*, 1967) aparece Tomatis como poeta joven, provocativo con los viejos poetas, tal como nos cuenta Dalmaroni que recuerdan a Saer en los 60. Digamos que en su indeterminación los Tomatis que aparecen en *La vuelta completa*, “Sombras sobre vidrio esmerilado” y *Cicatrices* continúan la imagen originaria de “En la costra reseca”: definido como escritor se arroja de indicios depresivos. Esto estrecharía la relación entre la depresión y un estado de escritura. La narración y la conciencia coinciden en su sustancia -el tiempo- que la depresión, como estado extático, desafía. El relato de Saer se impone un estado cuasi místico, de suspensión del tiempo de la conciencia, y narra apoyado en ese tiempo neutralizado, presente, estático. “La mayor” es otro de los textos difíciles de datar en la historia de Tomatis: está en el altillo de la casa paterna, su madre todavía está sana y ve televisión con su hermana; está colgado el cuadro de Van Gogh y si bien no se habla de tristeza ni depresión, este texto, tal como se dice en la nota 57 a la edición de Archivos (194), muestra, en su empantanamiento discursivo, una crisis interior. La escritura sería el reflejo textual del estado melancólico. Esta nota 57 tiene otros comentarios rescatables acerca de lo que amenaza a Tomatis en *Glosa*:

La “amenaza” (...) que irrumpe bruscamente y sin razones aparentes, tiene que ver con el extrañamiento y los arranques de demencia de muchos personajes saerianos y comparte con ellos una dimensión simbólica que supera cualquier crisis personal. Se trata de un estado depresivo, obsesionado por lo mortuorio, o sea motivado por lo que enuncia esa frase repetida en la novela, y bajo formas distintas, en todos los relatos del autor: “Si de todos modos voy a... y el universo entero tarde o temprano va a...”. La quintilla expresa una preocupación semejante.

Me gustaría hacer aquí unos pocos comentarios aventurados a partir de la posibilidad que da la versión digitalizada por Archivos de ver el proceso de composición de *Glosa*. Este camino ya lo iniciaron los responsables de la edición crítica (pp. 482-483): en él me inspiro e iré apenas un poco más lejos.

²⁶⁴ Hay todavía un esbozo de Tomatis menor que todos estos. En un fragmento inédito que Saer había titulado “La tardecita”, escrito hacia 1979, un Tomatis de quince años bajaba a la playa de Rincón a encontrarse con Barco que todavía no había llegado (*Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, cuaderno 20, p. 143). Este relato no tuvo continuación y cuando Saer decida escribir “La tardecita”, el cuento que se incluye en el libro *Lugar*, la espera será al revés: Barco, que acaba de cumplir 52 años, leerá a Petrarca mientras aguarda que Tomatis llegue a almorzar a su casa.

La libreta que se conoce como “parte 1” contiene la primera sección del manuscrito –materiales redaccionales- con tres inicios de la novela (*incipit*): HACIA, en la página 5; la fechada “5 de abril de 1982” en la página 11 y un tercer comienzo en la página 27, “LAS PRIMERAS SIETE CUADRAS”, que incluye en el margen superior los proyectos de epígrafes.

En la página 10, antes del segundo comienzo, está la lista, en tinta verde, de las calles que irá atravesando Leto desde que baja del ómnibus hasta el final de su caminata (no sé si se trata de material pre-redaccional porque está muy integrado al proceso de redacción). Esta lista ya está dividida en tres partes por líneas de separación y al costado hay otras anotaciones que van diseñando algunos acontecimientos que pueden aparecer en el trayecto. Tomatis, por ejemplo, está tachado de la primera parte y repuesto en el segundo tramo (segmento diferido) que coincide con la ubicación del diario *La Región* donde lo encuentran “pane lucrando” al decir del Matemático. De estas anotaciones la más significativa es sin duda la que aparece al final de la caminata, a MEDIODÍA, en el PARQUE LAGUNA: “LO ABIERTO”: el uso del neutro extiende hasta su mayor abarcadura un concepto muy caro a la poética narrativa saeriana.

Luego del segundo comienzo en la página 11, paginadas como 11bis y 11ter hay dos carillas de material pre-redaccional (también muy comprometido con el material redaccional) que no están fotografiadas. Sin embargo tenemos de ellas, en el libro, su transcripción. Se trata, otra vez, de la lista de calles transversales, divididas, como la anterior, en tres segmentos. Es un poco sorprendente la repetición y el lugar donde se encuentra, interrumpiendo el segundo comienzo de la redacción de la novela. Esto hace suponer a los anotadores que esta lista ya estaba escrita en la libreta cuando Saer decidió el segundo comienzo, de manera que el esquema previo quedó incrustado en el material redaccional.

En las páginas 24, 25 y 26 de la libreta, también separando el segundo comienzo del tercero, aparecen textos pre-redaccionales y redaccionales interesantes: la definición del término “Glosa” según el Diccionario de la Real Academia y de Corominas (tinta verde, 24-25); tres variaciones de la quintilla de Tomatis (tinta verde) y otro texto que parece un proyecto de quintilla sobre el mosquito (en tinta azul) (25); una cita de los Salmos (tinta verde) y dos textos más sobre mosquitos, uno de Meleagro (tinta azul), otro atribuido a Tomatis (tinta negra) (26). La observación de los tipos de tintas (por ahora no estoy en condiciones de advertir un sistema en el uso de los colores de las lapiceras) nos señala que, antes de escribir la definición de “Glosa”, que comienza en

los 2/3 inferiores de la página 24 y termina en la 25, Saer ya había realizado, en esta página, un diseño de la novela diferente al definitivo: la copia de las acepciones del término “Glosa” y las tres quintillas aparecen en tinta verde, pero en la página 25 ya había sido escrito, seguramente con anterioridad, en tinta negra, el diagrama de la novela que consistía en “Preludio”, “1.- Las primeras cinco cuadras”, “2.- De la quinta a la décima cuadra(s)”, “3.- Hasta la cuadra número quince”, “4.- Las últimas cinco cuadras” y “Final”. Estas indicaciones (o títulos) estaban separadas una de otra por varios renglones. De manera que en estos renglones, entre título y título, fue que, con tinta verde, Saer escribió los proyectos de quintillas. También se puede advertir que en la página 26, con tinta verde, es decir acto seguido de la escritura de la definición de Glosa y de las quintillas, Saer modificó el esquema anterior de cuatro partes, Preludio y Final y volvió a la división en tres: escribió en tres renglones seguidos “Las primeras siete cuadras/ Las siete cuadras siguientes/ Las últimas siete cuadras”. En la página 27, como ya dijimos, comienza la escritura de “Las primeras siete cuadras”.

Varias hipótesis podrían hacerse, primero, sobre la alternancia de dos proyectos distintos: en la página 10 -tinta verde- la lista de calles dividida en tres partes; luego, en 11bis y 11ter -en tinta negra dicen los anotadores- la reiteración de las calles atravesadas, también separadas en tres tramos; en la 25 -tinta negra- el índice de cuatro partes con Preludio y Final y finalmente, en la página 26 -tinta verde- el regreso a la división en tres, con los títulos que serán definitivos. Por supuesto que, por añadidura, podría especularse acerca de la elección final del 3 (partes) y 7 (cuadras cada parte), con la carga simbólica, individual y sumadas, que ambas cifras portan. Pero, de una manera más lúdica, me paro a observar la extraña composición que resulta de la superposición de textos de épocas distintas y de la sintaxis que se va generando por esta composición en tiempos diferentes para ver si producen algún sentido.

Digamos que el juego está en convertir la diacronía de la realización en sincronía de lo que queda manuscrito en la página: un ejercicio de anacronía, de fusión de tiempos que, creo, no desagradaría al propio Saer. El ejemplo más peculiar es el de la página 25 que reúne cuatro tipos de textos: (1) un esquema de desarrollo argumental, (2) el final de la definición del término Glosa, (3) las versiones de una quintilla que formará parte de los epígrafes y de la novela y (4) un texto que no tendrá desarrollo ni será incluido en la novela. El término “PRELUDIO” que pertenecía, suponemos, a la escritura más primitiva en tinta negra, es rodeado por un círculo verde que lo envuelve en la escritura posterior o lo hace vivir en dos tiempos. Debajo, como si fuera efectivamente preludeo

de lo que se dirá, está el final de la definición de Glosa: si se leyera desde la página anterior se oiría: “del gr. *glôssa*, lengua del /PRELUDIO/ hombre o de un animal”, “lenguaje humano, lenguaje arcaico o provincial²⁶⁵”. Texto extravagante, casi un cadáver exquisito (“Le cadavre exquis boira le vin nouveau”, primer resultado -1925- de una escritura colectiva expuesta al azar objetivo por los surrealistas: Saer lo pone como epígrafe de *La grande*), la lectura forzada nos propone entender un lenguaje limitado, provincial (¿dialectal?) o arcaico, con lindes en lo animal, prelude de idiomas de civilización.

A partir de allí la caminata se va pautando en cuadras. Entre 1.- LAS PRIMERAS CINCO CUADRAS y 2.- DE LA QUINTA A LA DÉCIMA CUADRA(S) quedan seis renglones en blanco que van a dar lugar a un poema: el primer verso tachado “~~Entonces yo no sabía~~” determina un resto de cinco, espacio de una quintilla que irá buscando su forma definitiva a medida que el curso del recorrido progrese. En ese primer intento el verso inicial tiene dos tanteos más: “Que en ese ~~que~~ se moría. En uno que se moría”, escritos en el mismo renglón uno a continuación del otro. Entre 2 y 3.- HASTA LA CUADRA NÚMERO QUINCE, el blanco es de cinco renglones que envasan con exactitud la quintilla y permiten algunas correcciones. Aquí el primer verso del poema que ya reza “En uno que se moría” se presenta antecedido de la palabra GLOSA, de manera que sabemos que la versión definitiva busca “la explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender” según la primera acepción de Glosa que se había copiado del DRAE (¿o será el propio poema el que necesita una glosa? Como sea, acordamos con los anotadores de la edición crítica (483): la definición del término y esta repetición delante de una versión de la quintilla confirman la inscripción de la novela en el campo semántico de “glosa” y, con la intuición de tener un título, se puede empezar a escribir). El tercer espacio, entre 3 y 4. LAS ÚLTIMAS CINCO CUADRAS, vuelve a abreviarse y obliga a la quintilla a apretarse en cuatro renglones: pero en ese desajuste se produce, sin correcciones, ya sin dudas, la versión definitiva. Las tres versiones de la quintilla aparecen, entonces, en los intersticios del futuro recorrido, ocupando los renglones que metaforizan las cinco cuadras que caminan los personajes.

El texto resultante -avance de la quintilla a lo largo de las cuadras- que vemos en el manuscrito, escrito en distintos tiempos pero sincronizado en la misma página

²⁶⁵ Saer transcribe bien “provincial” del Corominas, tal como se puede ver en la versión digital. La copia en el libro, página 427, lee por error “primordial”.

simulando un texto corrido, anticipa el tiempo de la novela, el desarrollo de los 55 minutos que dura la caminata de las 21 cuadras, ocupadas aquí no por los diálogos que recuperan historias pasadas y futuras sino por su condensación en los versos de la quintilla. Quizá también el texto, compuesto involuntariamente, dibuje, en fantasma, la figura de Tomatis, autor de la quintilla, acompañante durante algunas cuadras del dúo protagónico pero presente, así, en todo el recorrido como clave para entender, en su depresión presente y futura (dieciocho años después), los dos destinos: el suicidio de Leto con la pastilla de cianuro y el rescate del Matemático relejendo su poema en el exilio europeo. En la versión final, luego de dudas, tanteos y correcciones (“Entre fiebre (sic) y geometría”, “Pero entre asco y geometría”) queda el verso “pero en fiebre y geometría”, que explica, como ya vieron los anotadores de la edición crítica, las dos fases del proceso de creación (desorden/orden) entre las muertes ajenas y la propia.

El paso siguiente a *Glosa* será *Lo imborrable*: la madre de Tomatis murió y él, que se ha encerrado en la casa paterna luego de su tercer fracaso matrimonial, comienza a salir de la depresión. Pasaron ¿20 años? Pero antes hagamos una parada técnica en ese relato esquivo que es “La mayor”.²⁶⁶

5. Tropismos de “La mayor”

*“Ya no se sabe, en realidad, donde queda,
por llamarla así, la frontera, ni,
en realidad, la realidad”*

Saer tradujo, en 1968, los *Tropismes* de Nathalie Sarraute. Una “Advertencia del traductor” dice:

El estilo peculiar de Nathalie Sarraute, por seguir a veces el ritmo de la realidad, se aleja de las leyes de la sintaxis, tal como la entienden los amigos del “buen decir” y quienes han hecho de la “prosa elegante” una profesión altamente remunerada. La prosa tartajante de la señora Sarraute, plagada de comas que no señalan el descanso calculado del discurso sino las vacilaciones propias de la conciencia en su lucha por arrancarse de lo indeterminado, gana, con su imprecisión aparente, una precisión más honda, más dialéctica: nuestro corazón es más rico que

²⁶⁶ El estudio más cuidadoso y específico sobre este relato y el tema de la obsesión por el presente, aunque sesgado por la contaminación de técnicas cinematográficas y por la gramática de “lo extremo”, lo realizó David Oubiña en *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, op. cit.

nuestras gramáticas. Por lo tanto el trabajo de traducción ofrecía dos posibilidades bien encontradas: o nivelar la oscuridad y los ritmos del original en una versión de tersura monótona, ininterrumpida, o librar el texto español de los riesgos de la fidelidad total, aunque el oído del lector demasiado bien educado pudiese sufrir la descortesía de alguna que otra disonancia. Le ha parecido al traductor que, de las dos posibilidades, la segunda era la más útil, la más honesta, la más rigurosa.

Pocos años después, en 1972, ya instalado en Francia, Saer terminó de escribir el relato “La mayor” en el que practica la prosa tartajeante y llena de comas que señalaba en Sarraute. Saer le agregó, para revelar con exactitud las vacilaciones de la conciencia y combatir lo indeterminado, una sintaxis mucho más forzada, torciendo la gramaticalidad con el fin de referir, con la mayor pureza que la escritura pudiera alcanzar, el presente.

Dice Oubiña: “Mientras que *El limonero real* narra una historia en apariencia sencilla pero habitada por multiplicidad de situaciones y microrrelatos que regresan una y otra vez en permanente expansión, “La mayor” solo conserva la noción de trama como una virtualidad que nunca sobreviene, como aquello que el texto podría haber sido si no fuera esta deriva irremediable que se hunde en la nada” (*op. cit.* p. 114)

Sin embargo, el relato saeriano contiene una mínima historia perfectamente discernible (los tropismos de Sarraute son mucho más elusivos en el diseño de una historia, en la voz de los personajes, en el punto de vista): Tomatis está en su casa materna, se prepara un té en la cocina a las seis de la tarde, escucha el sonido de la televisión en la sala donde están su madre y su hermana, sube de la cocina a la terraza y entra en su pieza, allí observa dos fotos del diario, el cuadro que cuelga con la reproducción de “Campo de trigo de los cuervos” y, sobre el escritorio, una carpeta que contiene algo que se titula PARANATELLON, fuma, vuelve a salir a la terraza donde oye las campanas que no sabe qué hora dan, entra a su cuarto, se cambia y se acuesta y sueña una escena diurna en la ciudad, a mediodía, en la que la gente hace las compras, los hombres están parados al sol o toman café en el Gran Doria, un ómnibus de estudiantes seguramente de otro lugar pasa y uno de los jóvenes lo fotografía. Estos acontecimientos son demorados por una multitud de detalles plásticos, en particular los que describen las sensaciones de Tomatis: el tubo fluorescente que saca la cocina de la oscuridad, la penumbra azul, fría, el círculo amarillo de la luna, el rumor de la televisión que le permite imaginar a todos los televisores de la ciudad iluminando cada pieza semioscura, la carpeta verde con letras en tinta roja, la llama del fósforo azul y amarilla

y el fósforo que se vuelve negro al quemarse y la variedad de colores y matices que presenta el cuadro de Van Gogh: amarillos, azules, verdes, negros, pardos.

Todas estas sensaciones son satélites de la principal, la inicial, a partir de la cual Tomatis quiere despertar proustianamente su memoria afectiva, traer un recuerdo en el momento en que la galletita mojada en el té se disuelve en el paladar. Pero una y otra vez la acción se repite sin que Tomatis consiga obtener, de ella, nada. Así, los actos de Tomatis, hasta el momento del sueño final que podría ser la revancha proustiana²⁶⁷, no pueden salir del puro presente, no logran recuperar un pasado que los explique: “Estoy estando siempre, ahora, en el mismo....lugar”. Los juegos del presente con el gerundio, del pasado con el presente con el gerundio, se reiteran hasta la fatiga, con grados de exacerbación que ponen en riesgo la continuidad de la lectura. Subir la escalera se compone de actos siempre presentes que no se suceden sino que se contienen:

Ahora estuve o estoy estando en el penúltimo escalón. Ahora estuve o estoy todavía estando en el primer escalón y estuve o estoy todavía estando en el primer y en el segundo escalón y estuve y estoy estando, ahora, en el tercer escalón, y estuve o estoy estando en el primer y en el segundo y en el cuarto y en el séptimo y en el antepenúltimo y en el último escalón. Estuve en el último escalón y estoy estando en la terraza ahora. No. Estuve y estoy estando. Estuve, estuve estando estando, estoy estando, estoy estando estando, y estoy ahora estuve estando, estando ahora en la terraza vacía, azul, sobre la que brilla, redonda, fría, la luna.
(p. 127)

“El texto procura un registro puntual de las acciones, como si dictara, indicándole al cuerpo qué movimientos debe hacer en cada caso” comenta Oubiña, destacando la sustracción de los movimientos a la sucesión. Pero anotemos el “como si dictara” que nos remite al otro relato largo del libro *La mayor*, “A medio borrar”, que no pocos parentescos tiene con el que estamos comentando. El propio Oubiña señala el mismo anclaje obsesivo en el presente, una insistencia similar sobre el adverbio “ahora” y la relación extrañada con el mundo. Un poco más adelante nos pararemos ante la escena de traducción que se produce en el cuento “A medio borrar” en la que, con el recurso del montaje, se cambia la sensación del transcurrir del tiempo. Los movimientos giran en torno a un dictado que también indica lo que hay que escribir: es una

²⁶⁷ Oubiña cree que si bien al final del relato un recuerdo tímido parece querer asomarse, lo que se recupera no puede ser identificado como un recuerdo de algo ni puede articularse como narración: “son solo manchones del pasado sin un significado preciso (...) Se podría decir que el mundo nunca viene al encuentro del personaje. Lo ha dejado solo, abandonado a sí mismo en un presente implacable”. (pp. 70-71)

traducción que Washington le dicta a Pichón Garay, a los dedos de Pichón Garay, para que estos la inscriban en la máquina. La exacta circularidad, el cierre de la escena, la produce el repliegue de un texto sobre sí mismo, traducido y dictado, ya sin autor, traductor ni copista, para ser reescrito y devolvernos al principio. Dice Pichón Garay en “A medio borrar”:

Ahora estoy sentado frente a la máquina de escribir, las manos elevadas sobre el teclado, esperando que Washington me dicte. Si cuando suene su voz, y yo me incline rápido, golpeando las teclas con la yema de los dedos, alguien entrase, viéndonos sin saber desde el marco de la puerta, alzando la mano para saludarnos, afables, creería, y seguiría creyéndolo si no lo sacáramos del error, que soy, inclinado sobre las teclas, otro. Y yo mismo, en el momento en que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado sencillamente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo, y teniendo, por un momento, si no la posibilidad de ser otro, la certeza, por lo menos, de no ser nadie, nada, como no sean las frases que vienen de la boca de Washington y pasan a través de mí, de mis brazos, salen por la punta de mis dedos, y se imprimen, parejas, en el papel acomodado en la máquina. (p. 165)

Lo que invade la escena de “La mayor” en que se mueve Tomatis es lo que Saer, en su ensayo “Narrathon”, definió como estado de creación: el entresueño, la somnolencia, el sopor y el magma que parecen surgir del silencio. La actitud de Tomatis es la reproducción de la del personaje de Proust aunque, a diferencia de aquel, en el que involuntariamente se despertaba el recuerdo de Combray cuando el té servido por su madre se ponía en contacto, en el paladar, con la magdalena deshecha, Tomatis busca extraer el recuerdo con el mismo procedimiento pero no obtiene nada. Si algo define la situación es la incertidumbre y la inminencia. No sabemos qué le pasa a Tomatis, no sabemos si esa hipersensibilidad es resultado de algún estado especial o es la reproducción de su vida filmada en un plano continuo descompuesto, en el que el suceder se dirime en el espacio móvil que capta, en sucesión, interrumpida o rayada como una grabación, el mismo ojo de una cámara. Incertidumbre es también la carpeta verde con el extraño título PARANATELLON que no sabemos qué contiene. Podemos saber que Tomatis es escritor y si realizáramos una brusca prolepsis hasta *Lo imborrable* nos encontraríamos, en el mismo lugar, con otra carpeta, de poemas del propio Tomatis. Este PARANATELLON -lo sabremos por el fragmento “Amigos”- contiene textos de otros, es una *antología comentada del litoral* que, según se aclara en

una anotación inédita, se trata de narradores (*Papeles de trabajo II*, p. 380²⁶⁸). Tampoco queda clara qué información transmiten las dos fotografías borrosas, confusas, manchas entre otras manchas que reproducen, al parecer, un cuerpo encogido, boca abajo, con cabello oscuro, la boca abierta.

Pero más interesante que lo impreciso, lo misterioso, lo inefable, es la inminencia, eso que Oubiña reconoce como “una virtualidad que nunca sobreviene”. Algo está por pasar, algo tiene que pasar, “algo se aproxima”: Tomatis fuerza esa parición, para que lo escondido aparezca. De allí que, desde la somnolencia, desde el sopor y la posibilidad de la violencia que surge de las fotos, también el cuadro de Van Gogh formule una sospecha, un recelo: ¿habrá entre el trigo un animal moribundo que los cuervos sobrevuelan? ¿hubo o habrá, en algún tiempo inminente -¿hay inminencia pasada?-, contenido en la propia escena, un movimiento que espanta los cuervos, que espante los cuervos y luego del revoloteo los ponga de nuevo en actitud de devorar? ¿Qué catástrofe se difumina entre el humo del cigarrillo y las manchas de cosas, cuadro, carpeta, fotos, luna en la terraza helada?

El cuadro: manchas, negras, amarillas, azules, verdes, rojizas, pardas, girando, inmóviles o en estampida, arremolinándose, trazos aglomerados, inestables, en suspensión, no de conflagración, ni de ruinas, sino de inminencia, sin nada, pero nada, ni de este lado ni del otro, nada más que el telón azul, amarillo, verde, negro, pardo, rojizo...

Finalmente algo aparece. Tiene que desaparecer el mundo para que algo aparezca. Mientras Tomatis recorre su mundo visible, las cosas aparecen y desaparecen, se vuelven manchas que son signos o simples impresiones a las que hay que interrogar por su sentido. Cuando la mano de Tomatis pasa por su cara y cubre los ojos, el mundo se borra y queda suspendido para dar lugar al gran espacio negro sin forma, sin sentido, sin dirección. Tal como señala Dardo Scavino²⁶⁹ un acontecimiento se sustrae a los sentidos. Estos capturan las cosas en su nombre pero no producen un acontecimiento. Para que este pueda ser aprendido hay que definir el lugar y en él rehacerlo mediante un

²⁶⁸ Esta anotación forma parte de una lista de “*Obras de Tomatis*/ 2 novelas (ver *Cicatrices*)/ 1 libro de cuentos./ Poemas sueltos en diversas revistas./ Artículos sueltos (*dont* el de W. Bueno, ver *Lo imborrable*)/ La antología de narradores del litoral/ Paranatellon, etc. Ver “La mayor”// *Como editor*: Las 2 plaquetas de Higinio Gómez/ El balneario y Regiones, ver “La mayor”// Desde años trabaja en una novela en verso, inédita. // También escribió unos sonetos para tratar de superar un período de disgregación mental (que nunca publicó). Ver *Lo imborrable*.” (*Papeles de trabajo II*, p. 380).

²⁶⁹ “El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación” en Milagros Ezquerro, op.cit., 2002, pp. 263-281

relato. El universo de percepciones de Tomatis, lo que está en el orden de lo sensible no es percibido como acontecimiento sino como una cadena de incertidumbres del mismo lugar, porque nunca está decidido si, porque se pueda nombrarla, se está ante la realidad y en qué consiste esta. Pero el lugar, vacío, persiste. De allí que se intente evocar, con esas sensaciones, otro universo, oír el llamado de otro lugar para que en él se pueda constituir el acontecimiento. Es preciso el sueño de Tomatis para que algo tome forma.

Escribe Michèle Ramond en “L’effet Saer de la madeleine”²⁷⁰ sobre el sueño de Tomatis en “La mayor”:

Allá donde ningún recuerdo puede surgir por razones históricas y psicológicas la ficción nace, se mantiene algún tiempo con una fuerza de convicción incomparable, luego, súbitamente declina. (...) Un punto común entre el recuerdo y la ficción, como además entre el recuerdo, la ficción y el sueño es el desdoblamiento: yo me veo, yo veo yo, debería sin embargo decir. (...) La mano por ejemplo que yo observo como si ella no fuera la mía; el animal moribundo que se debate en el punto de encuentro del campo de cuervos y de mi propio entorpecimiento; el hombre muerto en la foto... Esta ficción nueva, particular, próxima al recuerdo, pero que no es la reminiscencia de un acontecimiento o de un estado anterior, ni un recuerdo fantasma, es un tejido reminiscente donde, colmado de delicias, el otro que yo soy que desemboca en San Martín es fotografiado por el otro que yo fui, el estudiante en el interior del ómnibus, el estudiante del interior. (...) El tejido reminiscente que es el texto, que es cada texto de Saer, es bien el Paranatellon, la película sensible donde van a poder celebrarse las nupcias que no duran más que un instante, el tiempo de un contacto.

En *Cicatrices* el juez Ernesto López Garay se describe en esa situación:

Después apago la luz y me echo en el sofá doble. Quedo un momento en la penumbra del estudio con la mente vacía, sin pensar en nada, respirando apagadamente. Después me incorporo y quedo sentado. Comienza el extrañamiento. Viene de golpe. Es un sacudón –pero no es un sacudón- brusco –pero no es brusco-, y viene de golpe. Por medio de él sé que estoy vivo, que esto –y ninguna otra cosa- es la realidad y yo estoy dentro de ella, enteramente, con mi cuerpo, atravesándola como un meteoro. Sé que ahora estoy completamente vivo, y no puedo eludir eso. Pero no es nada de eso tampoco, porque eso ya ha sido dicho, muchas veces, y si ha sido dicho no es esto. Me ha venido muchas veces el extrañamiento, pero nunca este extrañamiento, y este no podía venirme sino ahora. Porque cada milímetro del tiempo está desde el principio en su lugar, cada estría en su lugar, y todas las estrías alineadas una junto a

²⁷⁰ En Milagros Ezquerro, *op. cit.*

la otra, estrías de luz que se encienden y apagan súbitamente en perfecto orden en algo semejante a una dirección y nunca más vuelven a encenderse, ni a apagarse. Levanto ahora mi mano derecha en la penumbra del estudio –tengo una mano derecha y estoy en un lugar al que llamo estudio- y sigo con la mente en movimiento, la mano derecha que se alza desde el muslo, donde había estado apoyada, con la palma hacia abajo, los dedos ligeramente encogidos, hasta la altura del pecho. Seguir con la mente ese movimiento, todo, paso por paso, es el extrañamiento. Algo que va contra el recuerdo, que lo agrieta, y deja que la realidad se cuele y ascienda en una marea lenta por sus fisuras, hasta cuajar, plena. Así, pues, estoy en un lugar, tengo una mano derecha, y una mente para seguir su movimiento desde el muslo hasta la altura del pecho, porque también tengo un muslo y un pecho. Y ahí acaba todo. (197)

Dice Tomatis de *Lo imborrable*:

Lo que después es un recuerdo no siempre, en el momento que entra en la memoria, tenemos la aspiración de que lo sea, y que la voluntad y la memoria solas no bastan para formarlo, lo prueba el hecho de que, de nuestro pasado innumerable, la más de las veces no nos queda lo esencial (...) Lo más real no es lo que queremos que lo sea, sino un orden material de nuestra experiencia, que es indiferente a las emociones y a los deseos. Nuestros sentidos alimentan más nuestra memoria que nuestros afectos –y ni siquiera nuestros sentidos tal vez, sino una organización de nuestras vidas ignorada por nosotros mismos, para la que tiene más significado, sin que sepamos por qué, el recinto sombrío de un almacén que las emociones intensas de un amor naciente o de una separación intolerable. A los recuerdos que vuelven por sí solos únicamente por costumbre o por resignación los llamamos nuestros, y si se nos diese por yuxtaponerlos igual que a una tira de diapositivas, la sucesión no solo sería inconexa desde un punto de vista temporal, sino que no contaría, en ningún orden lógico, ninguna historia inteligible, o mejor, ninguna historia- estampas en las que, igual que en los sueños, el rememorador puede estar presente o ausente, y en muchos casos representando lugares, cosas o personas, escenas o palabras, a los que el conocimiento o, como se lo llame, no les conferiría ningún sentido ni le reconocería ningún origen empírico. Es nuestra capacidad de abstracción la que se los otorga, o sea que es lo menos personal de todo lo que poseemos lo que organiza nuestras representaciones íntimas. Así que de “ese” sábado tengo, muchos años más tarde, no un recuerdo sino un relato, compuesto hasta en sus detalles más mínimos, organizado según una sucesión lógica, y tan separado de mi experiencia como podría serlo una película en colores – imágenes discontinuas pegadas una después de la otra y a las que una intriga de esencia diferente de las imágenes mismas, y agregada con posteridad, les suministra, artificial, un sentido. Un relato tan improbable como nítido, de existencia autónoma, que, en vez de recordar verdaderamente, hemos aprendido de memoria, igual que una tabla de multiplicar, y que, únicamente cuando activa nuestras emociones

podemos equiparar a una obra de arte o, mejor todavía, a un mito. (70-71)

En el sueño de “La mayor” la ciudad irrumpe, se ordena, se organiza con su damero de calles y sus puntos cardinales dando lugar al relato (¿proustiano, no-proustiano?), a la reunión de los indicios que aparecían en la vigilia (el amarillo de la bufanda que reproduce el del cuadro de Van Gogh) pero que no podían ser reunidos por un desarrollo. Tal como expresa Ramond, es necesario ese desdoblamiento que hace posible el sueño, el relato o el recuerdo para que la mano, el cuerpo, la foto, las manchas del cuadro adquieran un sentido provisorio, adhieran a un tejido frágil de relaciones.

5.1. *Discusión sobre el término recuerdo*

Cada uno construye sus recuerdos. En *Glosa*, Leto se abisma en el suicidio de su padre, en la machacona idea de que no fue invitado al cumpleaños de Washington; el Matemático, bajo su aparente vitalidad, se deja asaltar por sus propias sombras: el Episodio, el viaje a Europa, el cumpleaños de Washington al que tampoco asistió. También crean el futuro como si fuera un recuerdo, en el que se proyectan las tragedias de ese pasado. El presente de comedia, con la apariencia feliz del tiempo primaveral, emboza y absorbe las tragedias del pasado y del futuro.

En “Memoria olfativa”, Argumento del libro *La mayor*²⁷¹ se dice:

Todo lo que supone la existencia del pasado no es más que delirio. Para mí no existe más que el presente (no el hoy porque “hoy” es un concepto demasiado “ancho” para la idea que yo tengo del presente): la mano que levanto en el aire, ahora, que se detiene a la altura de la lámpara (detención, lámpara y altura son tres presentes separados, absolutos, que únicamente la pereza me hace reunir en una sola frase), y la habitación de al lado, la biblioteca que está detrás de mí no son más que delirio.(...) A veces percibo un olor que despliega ante mí la fantasmagoría de un pasado tan vívido que por momentos me hace vacilar. Pero enseguida reflexiono que no he hecho más que percibir un olor nuevo, de una especie tan particular que despierta en mí sensaciones que llamo recuerdos pero que no lo son, simplemente porque no hay nada que recordar. (p. 180)

En el fragmento “Recuerdos” Saer escribe²⁷²:

²⁷¹ *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

²⁷² *Idem*.

Una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que les cuentan una historia de principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija. (...) Hay muchas clases de recuerdos... el recuerdo es materia compleja. La memoria sola no basta para asirlo. Voluntaria o involuntaria, la memoria no reina sobre el recuerdo: es más bien su servidora. Nuestros recuerdos no son, como lo pretenden los empiristas, pura ilusión: pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior. (pp. 200-201)

De allí que, aunque se haga la gestualidad prustiana para despertar el recuerdo, no se consiga salir del presente para “construir nuestra vida como una narración”:

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio, y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada. Sopo la galletita en la taza de té, en la cocina, en invierno, y alzo, rápido, la mano, hacia la boca, dejo la pasta azucarada, tibia, en la punta de la lengua, por un momento, y empiezo a masticar, despacio, y ahora que trago, y ahora que no queda ni rastro de sabor, sé, decididamente, que no saco nada, pero nada, lo que se dice nada. Ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: nada. (“La mayor”, p. 125)

En “El parecido” se alteran los términos del recuerdo. El retrato de Sibylla Sambetha de Memling, reproducido en una postal, provoca, aunque el narrador aclara que es la primera vez que lo ve, una familiaridad y un anuncio de recuerdo:

Tenía la revelación de ese recuerdo, la identidad de ese rostro, en la punta de la lengua, por decirlo de algún modo, y con todas mis fuerzas trataba de saber por fin de quién era, trataba de conseguir que por fin el recuerdo avanzara desde las bambalinas negras hacia el círculo errático de luz en el gran escenario de la mente, que dejara de ser recuerdo que no tenía de qué acordarse y se convirtiera en una imagen palpable y actual. (p. 183)

Finalmente, al subir al colectivo, nuestro personaje ve sentada a la provocadora del “recuerdo”, la hija del pescador a la que había visto algunas veces sentada en la puerta del rancho de su padre. La situación proustiana es la de un acontecimiento real del presente, que la memoria reconoce y que consigue reelaborar imágenes que están instaladas en el pasado. En “El parecido” el objeto que produce la evocación, el cuadro de Memling, no es conocido por el que lo mira, ni como cuadro ni como evocador del referente real del cuadro, una mujer del siglo XV. El recuerdo se convierte entonces en un procedimiento muy original: la imagen desconocida e “irreal” produce el anuncio de un recuerdo, pero este no se sustancia en una imagen reelaborada y traída hasta el presente sino con la presentación material de lo “evocado”. Si pensamos la escena de *El pozo* de Onetti en la que Eladio Linacero busca provocar un “recuerdo” a partir de una imagen real de Cecilia disfrazada de Ceci, debemos concluir que el recuerdo no es solo evocación sensorial sino también emocional, que en el caso de Linacero se frustra. La imagen de Cecilia-Ceci es incapaz de despertar el recuerdo, ahora entendido en su sentido etimológico de vuelta a pasar por el corazón.

Pero el exilio parece plantear otro sentido. En el Argumento “En el extranjero”, también de *La mayor*, Pichón Garay le escribe a Tomatis:

...el extranjero no deja rastros sino recuerdos. Los recuerdos nos son a menudo exteriores: una película en colores de la que somos la pantalla. Cuando la proyección se detiene, recomienza la oscuridad. Los rastros, en cambio, que vienen desde más lejos, son el signo que nos acompaña, que nos deforma y moldea nuestra cara, como el puñetazo la nariz del boxeador. Se viaja siempre al extranjero. Los niños no viajan sino que ensanchan su país natal. (...) el ajo y el verano son dos rastros que me vienen siempre desde muy lejos. El extranjero es una maquinaria inútil, y compleja, que aleja de mí ajo y verano. Cuando reencuentro el ajo y el verano, el extranjero pone en evidencia su irrealidad. Estoy tratando de decirte que el extranjero –es decir, la vida para mí desde hace siete años– es un rodeo estúpido, y tal vez en espiral, que me hace pasar, una y otra vez, por la latitud del punto capital, pero un poco más lejos cada vez. Releyéndome, compruebo que, como de costumbre, lo esencial no se ha

dejado decir. O incluso: dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal.

Y en “Me llamo Pichón Garay” el personaje monologa:

Vivo en París desde hace cinco años. (...) El año pasado, en el mes de julio, Carlos Tomatis pasó a visitarme (...) Dos o tres días después se fue a Londres, dejándome inmerso en una atmósfera de recuerdos medios podridos, medios renacidos, medios muertos. Algo había en esa telaraña de recuerdos que recordaba el organismo vivo, el cachorro moribundo que se sacude un poco, todavía caliente, cuando uno lo toca despacio, para ver qué pasa, con la punta de un palo o con el dedo. Después la cosa dejó de fluir y el animal quedó rígido, muerto, hecho exclusivamente de aristas y cartílagos.

6. Misterio y melancolía de una fiesta

“No madre. Déjame ser y déjame vivir”.

Dedalus en *Ulises*

Una fugaz intuición puso en contacto un cuento de Joyce y su estupenda adaptación cinematográfica con el capítulo sexto de la novela *La grande* de Saer²⁷³. Los títulos no pueden ser más diversos en su amplitud: el cuento de Joyce se llama “Los muertos”, abarcadura mayor de sentido al borde de lo abstracto, mientras que el capítulo de la novela de Saer se titula “El colibrí”, restricción a lo minúsculo material, casi invisible a los sentidos. Un muerto, en singular, y el colibrí son, en cada relato, dos irrupciones inesperadas (para todos los presentes menos para uno). En el relato de Joyce hay un muerto que trae a su memoria uno de los personajes, Greta Conroy: pero muertos pasados y futuros son invitados invisibles a esa fiesta de Navidad en la que transcurre el cuento. En el capítulo de Saer, el colibrí (Gutiérrez sabe que vendrá) corta antes de tiempo la última tarde calurosa del otoño, anticipando la tormenta o, para decirlo más patéticamente, adelantando la inminencia del final.

²⁷³ Este capítulo responde, en términos generales, al método comparatista, que proviene de la filología: observa la similitud entre dos escenas y presume los préstamos, la influencia de una sobre otra. Los únicos, vagos, indicios de contacto entre estos textos son: la importancia que la lectura de Joyce tuvo sobre Saer, deducida de sus ensayos, y la mención, en alguna entrevista, de la presencia de *Dublineses* entre los integrantes de su generación (Mempo Giardinelli, *Puro Cuento* No. 11, Buenos Aires, julio-agosto de 1988).

Otros aspectos trazan puentes entre las dos historias. Las dos están construidas sobre ruinas: incluso, en el caso de Joyce, inspirado, según su biógrafo Richard Ellmann,²⁷⁴ por las ruinas reales de Roma que dieron, en 1906, el último envión a un cuento que hacía tiempo estaba madurando.²⁷⁵ Hay, entonces, en el cuento de Joyce ruinas que despiertan recuerdos o alimentan la vida de las nuevas generaciones. Hay también ruinas de varios textos que Joyce fue aprovechando para construir su relato y que ocupan lugares protagónicos en distintos aspectos. De las dos canciones que acudieron a la confección del cuento una, que no aparece, es central en el tema: se trata de una balada de Thomas Moore, “¡Ah, los muertos!” que Stanislaus Joyce había escuchado y comentado en carta a su hermano y que este pidió con letra y música para poder cantar. En ella hay un contrapunto entre vivos y muertos en que unos echan en cara a los otros su suerte. Celos entre vivos y muertos serán la columna vertebral del cuento de Joyce, aunque la aparición del asunto en el nivel argumental no haga ninguna mención a la canción de Moore. Sí aparece explícita otra canción, “La chica de Aughrim”, cantada durante la fiesta y cuyo argumento remite, remotamente, a la historia de Greta y su amante muerto. Otros textos son posibles de rastrear en el cuento de Joyce. Ellmann señala el final tomado de un cuento de G. Moore, “Vana fortuna”, la influencia tal vez de un cuento de Anatole France “El procurador de Judea”, en el que un diálogo en el que participa Poncio Pilato crea la expectativa por la suerte de Cristo; sin embargo recién al final Pilato es interrogado sobre Cristo y dice no recordarlo. El personaje latente que está movilizando el subsuelo de la trama, pero no aparece, pudo inspirar más de un relato de Joyce. Por otra parte la relación, la convivencia entre vivos y muertos la retomaría en *Ulises*, sobre todo en la sombra de la madre de Dedalus. Ellmann sugiere que la imagen final del cuento, con la nieve cayendo sobre toda Irlanda, sobre los vivos y sobre los muertos, pudo tener su inspiración en la imagen homérica del canto XII de la *Ilíada*. Finalmente el crítico y biógrafo advierte que con la escritura de “Los muertos” Joyce hizo posible su desprendimiento de Irlanda, asumió su salida y se vio a sí mismo como lejano de su patria: es, dice Ellmann, la canción del exilio.

²⁷⁴ Todos los datos sobre Joyce en este capítulo son tomados de la biografía de Richard Ellmann, *James Joyce*, Barcelona, Anagrama, 1991.

²⁷⁵ Joyce preparó varias veces la publicación de *Dublineses*. En esos años, aun no concluido “Los muertos”, ya había hecho algunos intentos, pero el libro recién se conoció en 1914: lo cierra, precisamente, “Los muertos”.

Estos ejemplos abrirían -para este o cualquier caso similar- la discusión sobre la categoría de intertextualidad y las clasificaciones de endogénesis y exogénesis que introduce la crítica genética. Un criterio a discutir sería el de hablar de intertextualidad cuando el proceso es endogenético (caso de la canción “La joven de Aughrim”, integrada al texto de Joyce) y no cuando es exogenético, la canción de Moore, ya que no hay rastros visibles de ella en el cuento.²⁷⁶

Creo que el capítulo de *La grande*, que también reproduce una fiesta, tiene entretelones de otra índole. Hay muertos -¿dónde no los hay?- y algunos fueron citados en capítulos anteriores y sobrevuelan la fiesta sin darle a esta un carácter de funeral. En este sentido el cuento de Joyce sí es un cuento de entierro, hay un pasado que queda atrás en el anacronismo de la fiesta, la cultura del canto, la figura de las tías, la muerte próxima de una de estas que Gabriel Conroy imagina en la última escena. El capítulo de Saer es una despedida involuntaria. Allí también las nuevas generaciones parecen apropiarse del legado de sus mayores, de una manera armoniosa y natural: los principales observadores de la fiesta son Nula, Gabriela Barco (¿será una evocación del Gabriel Conroy de Joyce, con su rescate del pasado?) y Soldi, los más jóvenes que sustituirán a la generación de Tomatis (que todavía tiene un cierto protagonismo en el intercambio de puntos de vista), Marcos, Clara y Gutiérrez. Gutiérrez regresa con el mismo secreto con que se marchó. Aquí aparece la virtud saeriana por excelencia: desde el cuento “Tango del viudo”, treinta años antes, la figura de Gutiérrez está abierta a un

²⁷⁶ En un artículo de Beatriz Vegh sobre Virginia Woolf y Saer, “Juan José Saer-Virginia Woolf. Encuentros en Saturno”, *Brecha*, Montevideo, 18/11/2011, pp. 24-25, Vegh se detiene en una anotación que aparece en los papeles preparatorios de *Glosa*: se trata de tres citas de distintas obras de Virginia Woolf. Vegh razona que como las citas no son luego reproducidas o retomadas en el texto de la novela de Saer no se puede hablar de intertextualidad. Sin embargo hace sugerentes reflexiones sobre la influencia que esas citas pudieron tener o la coincidencia que ellas muestran con un tono, un aspecto más temático que argumental de la obra de Saer. Como la canción de Moore en el caso de Joyce, esas citas estarían fagocitadas como materia temática, serían parte del contenido en la profundidad del relato (para el caso de Saer se trata de la melancolía, presente de distintas formas en los fragmentos de Woolf copiados por Saer y tema central en la obra de este, estudiado de manera exhaustiva por Premat en su libro *La dicha de Saturno*) y estarían encubiertas en el desarrollo argumental. Es singular que una vez descubiertas, iluminen entonces zonas del mismo argumento. El diálogo entre vivos y muertos que la canción de Moore dramatiza, se revela no solo como cuestión temática en el cuento de Joyce sino también, en un sentido amplio, como parte del argumento. De la misma manera, si bien la melancolía que contienen los fragmentos de Woolf atiende a una relación temática con la obra de Saer, también podría decirse que echan luz sobre ciertas escenas que serían las causantes de ese clima melancólico y que se producen en los textos de los dos autores. La melancolía en la obra de una y otro está generada obviamente por las muertes y los suicidios. En el caso de *Glosa*, en el que se detiene Vegh, combaten, desde el principio, las ganas de caminar de Leto por la mañana primaveral y el recuerdo del suicidio de su padre; asimismo, la fiesta de la que hablan Leto y el Matemático, el cumpleaños de Washington, que pertenece al aura de “comedia”, anticipa la tragedia que irrumpirá brutalmente, a mitad de la novela, cuando se revele el futuro: la depresión de Tomatis, el suicidio de Leto, la desaparición de Elisa y el Gato, el exilio del Matemático.

futuro, sobre todo porque no sabemos bien qué pasó en aquel momento, por qué se fue Gutiérrez. Ahora, en *La grande*, Saer está más dispuesto a hacer concesiones argumentales y aproximar algunos detalles de las antiguas relaciones de Gutiérrez, pero insólitamente no despejará el misterio que envuelve al personaje. El joven Joyce escribe su cuento como funeral de un momento de su vida: la aceptación de su alejamiento de Irlanda y los conflictos interiores que mantiene con su patria. Saer, al final de su vida, y lo sabe, organiza una fiesta con gran parte de su elenco, en la que, inevitablemente, algo quedará atrás. Incluso, no solo los muertos sino también los años serán irrecuperables, e irreparables los daños producidos por la violencia de la dictadura, las humillaciones, los exilios.

El cuento de Joyce es más individual, el punto de vista es el de Gabriel y el estilo indirecto libre lo confirma en varias oportunidades. El de Saer es más coral, aunque los puntos de vista que se privilegien en la revelación sean interiores: los de los jóvenes que interpretan alguna escena o el de Tomatis que recuerda algo. En Joyce estamos más pegados a las incertidumbres de Gabriel, su llegada, la preparación de su discurso, su mirada sobre Greta, la reacción frente a la revelación del secreto, su sentimiento final de fracaso. En el caso de Saer todo parece discurrir en la superficie, con miradas que impactan contra cuerpos refractarios y van rebotando de uno a otro. Hay historias contenidas en todos que no parecen fisurar la paz del día; los antecedentes de Gutiérrez y Leonor, los de Marcos y Clara, y las más recientes y perversas relaciones de Nula, Lucía y Riera no se sienten como amenazas de un futuro que se emblemiza en el embarazo de Gabriela Barco y en la figura de Diana, la belleza manca, todo un símbolo de lo que (no) puede ser aprehendido.

El cuento de Joyce se centra en una familia y un mundo que desaparecen; en los conflictos entre los nuevos valores y los viejos hábitos irlandeses que se pierden: la hospitalidad, el gusto por el canto; en la elección entre la rústica, campesina Irlanda del Oeste -la tradición de las islas Aran- y el continente que imanta a los más cosmopolitas. El capítulo de Saer ya no tiene una familia como emblema de una unidad que se parte. Se trata del elenco de actores de su obra, con agregados y ausencias, en el que reaparece el momento original, el asado del cuento “Algo se aproxima”, y el transcurrir del tiempo. Pero en los dos casos hay un instante en que el tiempo se detiene: la escena de la escalera en el cuento de Joyce, el vuelo del colibrí en el capítulo de Saer. Ya al final de la fiesta de “Los muertos”, y cuando los invitados se están retirando, el tenor que se había resistido a cantar con la excusa de su ronquera comienza a entonar “La joven de

Aughrim”. Greta, que está subiendo la escalera, queda quieta escuchando la canción y Gabriel la mira como a una pintura, sin saber qué pasa por dentro de ella. La cadena aquí es perfecta: en el centro Greta esconde, como lo haría una pintura, el dato crucial del relato, su recuerdo del joven de su pueblo del oeste, que cantaba esa canción y que, enfermo, la fue a despedir bajo la lluvia cuando Greta viajaba hacia Dublín. Eso Gabriel no lo sabe y tendrá que esperar que Greta se lo confiese. La escena central del capítulo de Saer es la que le da título: el colibrí. La dispersión de los personajes, su diletancia algo cansina tendrán su punto de concentración en el colibrí que Gutiérrez muestra. Todos atenderán los movimientos permanentes del pájaro que va libando mientras consume las energías que extrae de cada flor, una tarea que no le permite descansar anulando pasado y futuro en puro presente, el de su sobrevivencia. Creo que este es el sentimiento de los mayores, tal vez no de los jóvenes: estos tienen planes que incluyen el pasado y se proyectan al futuro, frente a la generación anterior que siente que ha consumido, como el colibrí, su destreza para sobrevivir a cada instante. De todas formas el “renunciamento azul” con que Diana pinta a Gutiérrez en la fiesta saeriana es en cierta medida el de uno de los jóvenes, Nula, con la constancia de que Nula es el personaje más señaladamente autobiográfico del conjunto.

El cuento de Joyce, con un Gabriel también sesgadamente autobiográfico, dramatiza la relación entre vivos y muertos, insinuando la paradoja entre lo inevitable de esa convivencia y el imprescindible desprendimiento. Ellmann, al comentar el cuento, rememora en el comienzo de *Ulises* la escena notable en que Dedalus le habla a su madre muerta: “No, madre. Déjame estar y déjame vivir”²⁷⁷. El tiempo detenido del ritual navideño (el baile que se realizaba desde hacía treinta años siempre había salido bien, dice el cuento), el paréntesis del tiempo histórico marcado por la fiesta, se va a romper con la irrupción del muerto en escena. El relato de Saer es también un relato de tiempos muertos, de anacronismos: toda la fiesta es tiempo muerto, suspensión del tiempo, es domingo de descanso, sin dios que ya hizo lo suyo o con un dios que no oye, como dice un personaje, para no hacerse cargo de lo que le salió. En ese día se restituyen los mitos, se producen los saltos de tiempo o su suspensión. Gutiérrez

²⁷⁷ En el capítulo XV, cuando se encuentra con su madre muerta, Estaban pronuncia la frase luciferina: *Non serviam*. Tal vez no solo sea el desprendimiento y la desobediencia frente a la figura materna, sino también el grito liberador del intelectual que Dedalus encarna desde el *Retrato del artista adolescente* hasta *Ulises*. Esto me obligaría a escribir un capítulo sobre Tomatis como personaje joyceano. El dedicado a la depresión de Tomatis respondería parcialmente a este principio. Recordemos la frase escrita a mano, antes de las “Notas en vivo”: “Desde que lo separaron del cuerpo de la madre, tiene frío” (*Glosa. El entonado*, op.cit., p. 389)

recuerda, al comenzar el día, un momento pasado con Leonor; la visita que el día anterior le hizo Escalante para avisarle que no iría a la fiesta del domingo revive la figura del personaje en *Cicatrices* atada al círculo inquebrantable del juego; la alusión rápida a Marcos y Clara, la fuga de esta con César Rey hasta la muerte o el suicidio, no se sabe, del Chiche Rey en Buenos Aires, el regreso de Clara (se cuenta también en *Cicatrices*) y la reconstrucción de la pareja. Todas son remisiones a la obra anterior, regresos a lo Mismo, todo se produce en el tiempo muerto del domingo en el que, si alguna memoria queda será la de los relatos de la dictadura, que ya son pasatiempo desdramatizado, anecdótico, o la fotografía de la filmación o la filmación de la fotografía, círculo cerrado entre Violeta-Tomatis-Gutiérrez, realidad aherrojada por imágenes que aunque sean móviles quedarán fijadas como nuevos mitos.

Finalmente, la nieve en el cierre del cuento de Joyce sugiere algunos comentarios de Ellmann: la nieve no es la muerte sino lo que reúne a vivos y muertos porque cae sobre unos y otros. En Saer trabaja la premonición de la tormenta, del final lluvioso, que no es una novedad en sus relatos pues ya estaba anunciado al final de *La pesquisa* y en el cuento “Recepción en Baker Street”.

Un punto de contacto entre los dos relatos puede dibujarse a partir de movimientos musicales que actúan en ambos. Para el caso del cuento de Joyce, a las referencias ya señaladas arriba: la presencia sorda o sonora de dos canciones que definen tema y argumento del relato, se podría agregar una lectura de la primera parte del cuento como partitura, como un desarrollo narrativo que está segmentado por momentos musicales. Las danzas, la interpretación de Mary Jane, el canto de una de las tías sirven de estructura a la arquitectura del cuento que se va desarrollando como una pieza musical. Luego, la canción “La joven de Aughrim” va a reponer la música en el centro del relato, en una construcción sinestésica que cruza el sonido con la plasticidad de la figura de Greta en la escalera: la visualidad de la silueta en la penumbra se rodea del canto del tenor que se oye atenuado por la distancia y construye el símbolo impreciso, necesario para producir el movimiento de anagnórisis final. Ya vimos cómo Julio Premat estudió *La grande* a partir de una visión musical de la obra de Saer, en el artículo “Saer, nota y sinfonía”. Además de relaciones relativamente explícitas del título de la novela con la novena sinfonía de Schubert²⁷⁸, Premat sondeó con sutileza la

²⁷⁸ En un momento de la novela Tomatis y Violeta escuchan La Gran Fuga de Beethoven. Violeta comenta: “No se parece a nada conocido”. (p. 353) Podría entenderse como una definición y una aspiración saeriana de la obra de arte.

construcción de *La grande* como el último movimiento de una serie de ampliaciones, repeticiones, expansiones que la obra de Saer fue haciendo en su desarrollo. Ese aspecto tan recurrido en la crítica sobre Saer, Premat lo vio como formulación, también, de una partitura en la que pequeños fragmentos, como notas, formarían un flujo; anotaciones de lectura o acordes de un hablar argentino, epifanías, brevísimos instantes se expandirían, se retraerían, sufrirían leves modificaciones para volver a ejecutarse. Tomados del material genético de la novela, Premat leyó todos estos indicios como algo del orden de la inspiración, surgidos sin premeditación y que fueron encontrando forma al derramarse dentro de un sistema mayor. Premat arriesga el trazo de una relación entre las dos obras más antitéticas que llevan sugerencias musicales en sus títulos: *La grande* y *La mayor*. Si este, el más saeriano de sus libros, juzga Premat, es quien revela con mayor visibilidad los mecanismos de producción de la partitura (el “la” mayor sería la nota de afinación), es en *La grande* donde Saer alcanza una melodía más clásica a partir de los recursos musicales inventados. Así se crearía lo que Premat juzga un repertorio. La experimentación extrema que Saer realiza en *La mayor*: tonalidades poéticas, variaciones asintácticas para provocar (o anular) el movimiento, reducción del relato a un argumento mínimo, potencialidad de casi todos los desarrollos futuros (la depresión de Tomatis, la ausencia del Gato Garay, el exilio de Pichón, la importancia de la figura de Washington, el destino de Ángel Leto, las incertidumbres de Barco); toda esa experimentación, decíamos, conseguirá un tejido invisible en la novela final. Por una parte, como señala Premat, *La grande* junta principio y fin, rescatando de un cuento del primer libro (el nerudiano y onettiano “Tango del viudo”) al personaje de Gutiérrez, exiliado de la obra durante treinta años, para reunirlos, como dúo protagónico, con la más nueva de sus criaturas, Nula, que había aparecido en un relato de *Lugar*, el último libro de cuentos. Al unir los extremos, una vez más el repertorio saeriano apela a la circularidad. En *La grande* se llegará casi a un narrar tradicional, de *tempos* lentos, desarrollos iniciados en obras anteriores, con un final casi *allegro* y hasta con tramas que prometían expandirse en el futuro.

Finalmente, se dijo, adaptación cinematográfica, y esta fue la de John Huston, su última película, una especie de deuda y testamento en su extraordinaria producción. Huston realizó una cuidadosa recreación del cuento de Joyce, agregando escenas exactísimas y cuidando el punto de vista de frente a las dificultades que suponía la traslación de un lenguaje a otro. Así, el final del cuento, que relata el narrador no dramatizado del cuento, Huston lo transformó en un monólogo de Gabriel Conroy con

el que homenajeó a Irlanda y, de la manera más sutil e intensa, el ya maravilloso fragmento de Joyce.

6.1. Cuadros de melancolía

No sé si el nombre del cuadro de de Chirico, “Misterio y melancolía de una calle”, es el más acertado para inspirar el título de lo que escribí. Misterio sería justo: lo hay en el cuento de Joyce, revelado al final pero perpetuado por el sentimiento de fracaso de Gabriel; también hay misterio en Saer, en el deslizarse por la superficie de la escena, en el apenas entrar en observaciones menores de algunos personajes y dejar afuera lo que ya se dijo y lo que no se puede decir. El relato de Saer está lleno de intersticios, no solamente por la personalidad de Gutiérrez sino porque el mundo pone en duda el suceder de las cosas. Barco lo expresa al final del cuento “La tardecita”: siempre queda por averiguar en qué clase de mundo vivimos. Joyce cree recuperar, desde el exilio, el sentido del mundo en una densa red que ha quedado tejida por sus antepasados, sus muertos, las desgracias familiares, el discurso de su padre en la fiesta de Navidad y las alegrías en casa de sus tías donde se celebraba. Al mismo tiempo no puede evitar la otra red, la de los relatos que dan sentido a esa realidad y que fueron contados por otros: una leyenda popular, una canción tradicional, un cuento histórico o un mito clásico contienen los rasgos de una experiencia que se va modelando a lo largo de los siglos. Tal vez la melancolía deba entenderse en un sentido común y no en el sentido que Freud le dio en oposición al duelo. Creo que Joyce elabora el duelo, si bien no es claro que sus personajes lo hagan (¿podría la obra, como contraste de lo que le sucede a los personajes, elaborar el duelo?) y propone la superación de las ataduras de los vivos a los muertos. En Saer se podría pensar que la escritura y la vuelta a lo Mismo, en sentido contrario del esperado, actuarían como duelo, como desprendimiento de lo ausente y repliegue sobre sí mismo para seguir existiendo, buscando en toda instancia, para no extraviarse, elaborar una fábula y un sentido que ayuden a inteligir en qué mundo vivimos. La imagen del colibrí que parece suspendido en un eterno presente no da la impresión de melancolía en cuanto conserva sin cesar energías para libar y seguir volando. Así podría ser vista la tarea del artista: un movimiento continuo, descompuesto en otros momentos iguales que hacen posible la persistencia. En ese sentido, tanto en Joyce como en Saer lo que parece melancolía, por su adherencia al presente, resulta sin embargo posibilidad de seguir viviendo, capacidad de desprenderse y de dejar atrás lo agotado para acometer otra acción. Gabriel, en el cuento de Joyce, se perturba, sabe que

es desigual su lucha contra el muerto pero no parece vencido por el dolor sino presto a aprovecharlo para dejar atrás su inocencia. Los personajes de Saer tienen historias pasadas que en parte han muerto y en parte se continuarán en las nuevas generaciones. Todo indica que puede ser el final de un ciclo pero no el fin de esas historias. La tormenta, como la nieve de Joyce, no es signo del cataclismo sino del cambio de tiempo, de renovación. El cuadro de de Chirico muestra, entre esos edificios tópicos de su imaginación, una niña con un aro, ilusión de movimiento circular y confluencia de juego y arte en pureza e inutilidad.²⁷⁹

El libro reciente de Jean Starobinski *L'encre de la mélancolie* sugiere algunos aspectos más sobre este tema. Para empezar, la tapa del libro nos pone ante otro cuadro de Giorgio de Chirico sobre la Melancolía. En el centro de los extraños edificios dechirichianos, y tal vez observada por dos pequeñas figuras humanas que son apenas siluetas, reposa, corpulenta, la estatua de Ariadna abandonada por Teseo, en cuyo zócalo se lee la palabra “Melancolía”. De creer la versión de algunos mitógrafos, la estatua paraliza y en cierta medida eterniza una situación pasajera de Ariadna que, una vez abandonada por el héroe contraído, más temprano que tarde, matrimonio con Dioniso. Pero la presencia de la estatua en el cuadro y su posición nos hablan sobre la melancolía. Un capítulo titulado “Le regard des statues” despliega varias pistas. Por un lado observa, en el cuadro de de Chirico, la mirada hacia ninguna parte de la estatua, esa reconcentración que no responde a otra mirada:

Le sujet mélancolique, privé d'avenir, tourné vers le passé, ravagé, éprouve la plus grande difficulté à recevoir et à rendre un regard. Incapable de faire face, il a le sentiment que le monde est aveugle à sa misère. Il se sent déjà mort dans un monde mort. Le *maintenant* figé règne au-dehors comme au-dedans. Et le sujet mélancolique attend que lui soit adressé un message d'apaisement, qui réparerait le désastre intérieur et lui ouvrirait les portes du futur. (pp. 472-473)

²⁷⁹ ¿Será la pelota en el final de *Glosa* una imagen equivalente a la gratuidad del juego y a la circularidad con que transcurre el tiempo, como el aro de la niña en el cuadro de de Chirico? ¿O será, con su carácter enigmático, un símbolo hermético, de la misma oscuridad animal que el del final de “La dulce vita”, citada al principio de la caminata? Balderston-Lucero citan a Riera (*Glosa. El entonado*, pag. 684, n.4) para argumentar que el planteo del instinto en *Glosa* condensa la problemática de toda la escritura de Saer: lo real, la pulsión, el trauma como coordenadas del acontecimiento. También en *Glosa* se agudiza una oposición sombrío(Leto)/solar(Matemático) que se proyectará en los otros personajes: Tomatis aparecerá más cerca del primero que del segundo, adelantando sus futuras depresiones, Pichón, ya en el exilio con el Matemático, pretenderá reestablecer, luego de las tragedias, la posibilidad solar. En cuanto a los participantes de la fiesta, tanto de *Glosa* como de *La grande*, cada uno carga con su mundo que lo instala en el espectro entre esos dos extremos.

Starobinski observa que en la obra de de Chirico este vacío llega al extremo en sus personajes-maniqués sin ojos, con sus cabezas ovaladas lisas que perdieron el relieve del rostro. La mirada y su relación con lo petrificante tiene en las mitologías escenas ilustres, desde la Biblia a las leyendas clásicas: la mujer de Loth, Medusa, Anaxáreta, a quien Afrodita convirtió en piedra (la *Venus Propiciens*) en castigo por su indiferencia ante el suicidio de Ifis. Ovidio cuenta el extraño mito de Pigmalión que vivía castamente en repulsa por la prostitución de las Propétides, convertidas en piedra por Venus. Pigmalión había esculpido en marfil una figura femenina perfecta a la que la misma Venus benefició con la vida. Estamos ante la fase narcisista de la melancolía: clausurado el mundo exterior, el melancólico recrea todo a partir de su interioridad, se mira a sí mismo en aquellos objetos (una figura de marfil o mármol tallada por él) que no le oponen mirada sino que reproducen la suya.

Esta conversión de seres en piedra y su contrario pasa por el Renacimiento con *El Burlador de Sevilla* y sobre todo con el tratado más exhaustivo sobre el tema: *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton (“Demócrito junior”); tiene su interés en la época iluminista y adquiere nuevas formas en el Romanticismo. La mirada de la estatua es conmovedora sobre todo cuando se carga de la paradójica situación de le “regard dans ses yeux sans prunelles” como observa Baudelaire. La lección de Pigmalión, el miedo a la emoción humana y su sustitución por la pura exterioridad estatuaria, pervive en la imaginación hasta entrado el siglo XX. Starobinski recuerda el formidable poema de Baudelaire “À une passante” en el que la mujer de luto que pasa entre la multitud congela su movimiento en su pierna de estatua y a partir de allí y de su “ojo lívido en que germina el huracán” desaparece de la realidad exterior para ser subsumida por la emoción del mundo imaginario y crispado del voyeur.²⁸⁰

Además de la pintura estatuaria, de la que de Chirico resulta el mejor ejemplo, otros modelos de pinturas melancólicas sugiere el libro de Starobinski. Es inevitable referirse a la “Melancolía” de Durero porque gestualiza el estado interior de acuerdo a diagnósticos y tipologías clásicas: no solo la mirada distraída del mundo sino l’ “expression navrée de notre temps”, como le escribe Van Gogh a Gauguin a propósito de su retrato del Dr. Gachet. He aquí una trama inesperada. Si observamos la

²⁸⁰ Los hispanohablantes podríamos acudir a las recurrencias de estatuas o de Venus en la poesía de Darío: “Venus desde el abismo me miraba con triste mirar” del poema “Venus” de *Azul*, “al abrazo imposible de la Venus de Milo” de “Yo persigo una forma...” de *Prosas profanas*, “En mi jardín se vio una estatua bella/ se juzgó mármol y era carne viva/ un alma joven habitaba en ella/ sentimental, sensible, sensitiva” de “Yo soy aquel...” de *Canto de vida y esperanza*, *Los cisnes y otro poemas*.

“Melancolía” de Durero veremos algunos rasgos que la denuncian: la mirada hacia algún punto impreciso que más señala lo interior que lo exterior; la crispación del rostro que no tiene la apacibilidad o la tristeza que encontramos en otras representaciones de la melancolía; las manos, una con el puño cerrado que sostiene la cabeza, la otra reteniendo distraída un punzón con el que escribe. El doctor Paul Ferdinand Gachet, amigo de Van Gogh, a quien conoció en su internación en Saint-Rémy-de-Provence, cuando retrata en sus escritos la melancolía (*Étude sur la mélancolie*, thèse, Paris, 1864) no se aleja mucho de lo que podemos observar en el cuadro de Durero y en el propio cuadro que Van Gogh pintó de él:

Il semble [...] que la créature se densifie, se tasse sur elle même, se ratatine, et doit occuper le moins de place possible dans l'espace. L'attitude du malade est tout particulière [...] le tronc demi fléchi sur le bassin, les bras portés vers la poitrine [...] les doigts crispés plutôt que fléchis [...] La tête demi penchée sur la poitrine et légèrement inclinée soit à droite, soit à gauche. Tous les muscles du corps sont dans une demi-contraction permanente, les fléchisseurs surtout : ceux de la face sont comme crispés, tirillés et donnent à la physionomie un cachet de dureté particulier ; les muscles sourciliers, contractés d'une manière permanente, semblent cacher l'oeil et augmentent sa cavité ; les arcades sourcilières proéminentes en avant, deux ou trois plis verticaux séparant les deux sourcils. La bouche est fermée en ligne droite, il semble que les lèvres ont disparu [...] Le sillon naso-labial est plus apparent, les joues sont creuses, la peau est comme collée aux pommettes, le teint est jaunâtre ou terreux [...] Le regard est fixe, inquiet, oblique, dirigé vers la terre ou de côté » (pp. 249-250)

En una carta a su hermana Willemien del 5 de junio de 1890 (p. 247), Vincent le escribe sobre el doctor Gachet en quien encuentra un amigo, un hermano y con quien siente fuertes similitudes anímicas e incluso físicas. Los autorretratos circa 1890 tienen un aire familiar con el de Gachet. Pero es de destacar que en esa carta a su hermana Vincent le habla del sentido moderno del retrato y le explica que querría hacerlos de tal forma que cien años después fueran para ese público como una aparición. Y ello, dice Vincent, no se logra por el parecido fotográfico sino por la expresión apasionada que el color puede conseguir. Pienso ahora en otro desplazamiento que puedo hacer en el sujeto que estoy trabajando. No es el autorretrato ni el retrato del doctor Gachet el que aparece en la obra de Saer sino “El campo de trigo con cuervos”, que Tomatis cuelga en su pieza de adolescente. En el relato “La mayor” hay una cuidada observación del cuadro y si bien no se trata en él del tipo de indicio melancólico que estamos viendo en

este capítulo, sí está el juego de colores que en el cuento aparece analizado como inminencias y que ahora, con palabras de Van Gogh, podríamos calificar como apariciones. Es la combinación de matices y pinceladas más que la anécdota invisible, la que permite establecer en “El campo de trigo con cuervos” el clima melancólico que invade el espacio del cuento de Saer y forma un correlato afectivo con Carlos Tomatis, personaje emblemático de la depresión saeriana.

En la carta citada que no llegó a enviar a Gauguin, Van Gogh compara su “Retrato del doctor Gachet” con el “Cristo en el Monte de los Olivos” de su amigo. La expresión afligida o lastimada de nuestro tiempo se refleja de manera distinta en los dos rostros. El del doctor Gachet, que tiene varias versiones, se parece más a la actitud crispada que el propio Gachet diagnostica en su tesis. La melancolía del Cristo de los Olivos está más emparentada con la del personaje melancólico de la serie de Munch llamada “Melancolía”, tal vez porque en estos dos últimos casos haya un argumento visible (en los cuadros de Munch la tristeza es la de los celos ya que se ve, a lo lejos, una silueta femenina junto a otro hombre; la de Cristo, aunque no esté visible, la historia se conoce demasiado) y, en cambio, en el cuadro de Gachet, en el que no tenemos por qué adivinar su vuidez u otra circunstancia biográfica, estamos ante lo que Starobinski define como melancolía esencial.

Dos observaciones más acerca de pinturas. En una magnífica exposición que se montó en el Palais de Beaux Arts de Lille en el año 2011, denominada “Portaits de la pensée”, pude observar reunidos un número importante de cuadros que representaban pensadores, filósofos o sabios antiguos y que bien podía verse como un repertorio renacentista y barroco de la melancolía aristotélica, aquella que el estagirita atribuyó a todos los hombres excepcionales. No todas las actitudes coincidían y las más espectaculares eran las de Demócrito, con su risa desaforada sobre la locura del mundo²⁸¹, junto a la tristeza de Heráclito. Muchas pinturas mostraban a los pensadores en posturas similares a las que vimos más arriba en la descripción de la melancolía. En algunos casos la mirada se extraviaba o se dirigía hacia un libro o papel que se leía. La actitud de meditación, a veces con carácter místico, otras científico (la excepción de

²⁸¹ Starobinski dedica un capítulo a la risa de Demócrito. Los habitantes de Abdera lo creían loco porque se había alejado de la ciudad y reía sin motivo aparente. Consultaron a Hipócrates que sostuvo con Demócrito el típico diálogo cínico en el que el “loco” tiene mejores argumentos que el “ cuerdo”. Concluida la entrevista, que Hipócrates relató en su *Epístola a Damageto*, el caso quedó sin resolver o, mejor, Hipócrates le dio el alta al paciente. Starobinski recuerda el posible contacto de melancolía e ironía (no lo cita, pero bien podría haber recordado a Hamlet) y sugiere que como melancólico e ironista Demócrito no era un loco sino un filósofo.

dirección de la mirada era la que representaba astrólogos que, naturalmente, miraban hacia arriba), no se distinguía claramente de la que podía perderse sobre la lectura o, también, sobre la escritura. Si bien estas parecían más concentradas, lo hacían sobre algo enajenante, sobre un sujeto que replicaba el alma humana como vía de alienación. Acerca de la escritura, Robert Burton en su prólogo a la *Anatomía de la melancolía* que tituló a la manera de Montaigne “Demócrito Junior al lector”, dejó algunas líneas memorables. Burton se presentó como seguidor de Demócrito y en esas páginas desarrolló la entrevista que este tuvo con Hipócrates relatada en la *Epístola a Damageto*. Pero antes de extenderse en la justificación de la risa de Demócrito, su aislamiento, sus estudios y la dilucidación de la locura, Burton explicó el motivo de la escritura: “Si a alguno lo ofende la forma o manera en que trato este mi tema, y me exige razón de ello, tengo más de una para alegar. Escribo sobre la melancolía para mantenerme atareado y evitar la melancolía. No hay mayor causa de la melancolía que el ocio, “ni mejor cura que el trabajo”, como sostiene Al-Razi”. Recordando a Séneca, Burton recomendó que era mejor afanarse sin fin que no hacer nada. De manera que confesó haberse puesto a escribir para conseguir que el ocio sirviera de algo pero también como un efecto terapéutico de la enfermedad sobre la que escribía:

Quando puse manos a la obra por primera vez... y ... emprendí trabajo por un impulso interior, le apunté a esto: ... aliviar mi mente escribiendo; pues tenía... como un postema en la cabeza del que estaba ansioso por descargarme, y no pude imaginar evacuación más adecuada que esta. Además, mal podía haberme contenido, pues ... uno obligadamente necesita rascarse donde le pica. Fui más que un poco ofendido por este mal (¿la llamaré mi dueña Melancolía, mi Egeria, o mi *malus genius*?) y por esta causa, como aquel a quien pica un escorpión, quise expeler ... un clavo con un clavo, confortar una pena con otra, el ocio con el ocio, ... como una triaca del veneno de la víbora hacer un antídoto de aquello que fue la causa primera de mi dolencia. [...] Cardano asevera que escribió su libro *De consolatione* tras la muerte de su hijo, para confortarse; también Tulio escribió del mismo tema con parecida intención tras la partida de su hija [...] En lo que me concierne, puedo, por ventura, afirmar con Mario, en Salustio, “aquello de lo que otros oyen o leen yo mismo lo practiqué: ellos obtienen su conocimiento de los libros, yo, melancolizando””. (pp. 65-66)

En cuanto a la enajenación por la lectura, se lo ve claramente en Hamlet, que va leyendo, o haciendo que lee, en los corredores del palacio, ya sea por melancólico o por simular la locura: es así como lo ve Polonio que duda de la cordura de Hamlet y

confirma su diagnóstico cuando este, a la pregunta de qué cosa lee, contesta con el célebre parlamento “palabras, palabras, palabras”.

Una anotación de Starobinski (p. 477) sobre un cuadro de Delvaux me condujo hasta un catálogo del pintor belga. Encontré, creo, el cuadro al que se refiere Starobinski y que, según sus términos, ilustra involuntariamente un esbozo del poeta André Chenier: se trata, si no me equivoco, de “Pygmalion”, un cuadro de 1939, en que una joven abraza amorosamente la estatua de un muchacho, invirtiendo el mito original. No se infiere, como en Chenier, que ella se vaya a convertir en estatua, aunque en otra parte del cuadro, otra mujer o la misma, se está transformando en un árbol, al lado de la figura magrittiana, recurrente en Delvaux, del hombre con sombrero y traje negro. Pero la mirada sobre el catálogo, a partir del cuadro que ilustra la tapa, me hizo pensar de qué manera también Delvaux pasaba a formar parte de estas “meditaciones metafísicas”. El juego de palabras no es cartesiano sino dechirichiano, ya que salta a los ojos la influencia que la pintura metafísica del italiano tuvo sobre el pintor belga. Si bien los paisajes de Delvaux resultan, en términos generales, más poblados que los de de Chirico, se observa igual extrañeza de la arquitectura y, sobre todo, un extravío parecido en sus personajes. Esas figuras, muchas de ellas desnudas, no atienden con su corporeidad exuberante a la sensorialidad del mundo sino que se extrañan de él, se aíslan y parecen no ocupar el espacio onírico en el que habitan sino recortarlo con lo puramente exterior de sus cuerpos. Los rasgos más notorios son las posturas y las miradas, que no están lejos de las que expusimos como melancólicas. También en Delvaux encontramos cuerpos en meditación, actitudes netamente estatuarias en las que se enmascara la interioridad (el desnudo puede ser una solución irónica) y, sobre todo, miradas que nunca se cruzan. Esto es sorprendente y cuando se le presta atención se empieza a entender dónde reside la extrañeza de ese universo. Incluso en esa escena incitantemente lésbica, en que los senos de dos mujeres casi se tocan, no hay intercambio de miradas. Los otros dos personajes femeninos están extraviados de formas distintas: una reposa desnuda en un diván del tipo del usado por los psicoanalistas y la otra, vestida, se mira en un espejo. Quizá, no solo porque es muy difícil encontrar las diferencias fisionómicas, todas sean, como ya se ha dicho, la misma mujer.

7. Identidades “a medio borrar”: traducción, lectura, escritura

Como se vio en un capítulo anterior, la traducción que Saer hizo de los *Tropismos* de Sarraute antecedió en pocos años su experimental relato “La mayor”. En la “Advertencia” Saer calificaba la prosa de Sarraute de “tartajeante”, “plagada de comas” al tiempo que hablaba de “seguir a veces el ritmo de la realidad”, frase que se hacía eco de la expresión de Baudelaire en sus “Pequeños poemas en prosa”. La propia Sarraute expresaba que su prosa era de “naturaleza instintiva, irresistible, espontánea” como los tropismos de ciertos organismos vivientes. Susana Secco en un trabajo titulado “Juan José Saer: La traducción como búsqueda de una poética”²⁸² desarrolla estos aspectos de las escasas pero significativas traducciones que realizó Saer. Secco recoge los ya citados conceptos de Antoine Berman (ver más arriba, en el capítulo II, “Raíces y radicancias”) a propósito de una traducción que siga los extrañamientos de la lengua original. “El milagro es que el traductor escriba extranjero en su propia lengua” resume la idea de Berman. Pero el punto central del trabajo de Secco creo que es encontrar el escopo, término que nombra la finalidad con que una traducción está hecha. Secco presume con acierto que es la experimentación con nuevas formas literarias como traductor-escritor lo que lleva a Saer a traducir un texto como *Tropismos*. Esa experimentación está presente en la traducción de Saer y no esconde errores que no tienen que ver con opciones experimentales. Pero Saer va trabajando sobre un modelo que luego repercutiría en sus futuras decisiones.

Alentado por las conferencias sobre “Traducción y tradición” que dio Piglia en Buenos Aires (Club de Traductores literarios) y en Montevideo (Encuentro “Navegaciones y regresos”, Biblioteca Nacional, 28 de abril de 2011) estudiaré con alguna atención la escena de traducción del relato “A medio borrar”, como tercera orilla entre las ya más recurridas de escritura y de lectura.

7.1. Escena de traducción: entre-lugar, fuera de lugar²⁸³

La escena de traducción que encontramos en “A medio borrar” es realmente extraordinaria. Pichón Garay ha resuelto irse de la ciudad: se instalará en París y ya no

²⁸² *Lenguas v;vas* Año 12 No.8 Buenos Aires, 2012.

²⁸³ Un repertorio, tal vez incompleto, de traductores en la obra de Saer daría: Washington (“A medio borrar”), Héctor (“A medio borrar”), Beatriz (*Glosa*), López Garay (*Cicatrices*), Felipillo (“El intérprete”), Higinio Gómez (poema “El fin de Higinio Gómez”), Marta (*Lo imborrable*), Julia, la hija de Washington (*La pesquisa*). Puede agregarse la mención a la traducción de Petrarca en el cuento “La tardecita”, así como las frases en latín al final de *Cicatrices* (1 Corintios 11:19) y de *La ocasión*.

regresará a la ciudad más que de visita (*La pesquisa*). Listo para partir, decide despedirse de su hermano gemelo, el Gato, que no se encuentra en la ciudad sino en la casa de Rincón. La zona está inundada por los desbordes del río, las islas quedaron bajo agua. El camino de Pichón se hace difícil para llegar hasta Rincón y cuando llega se entera de que se cruzó con el Gato que viajó a la ciudad para despedirse de él. Pichón se irá sin encontrarse con el Gato. Pero entonces, cuando llega a la casa de Rincón están allí refugiados Washington, el poeta admirado, y la familia de Layo (*El limonero real, Nadie nada nunca*) que acampa fuera de la casa. El desarrollo de la escena y las reflexiones de Pichón merecen una delicada atención.

Al empujar la puerta entreabierta escucho, apagado, el tableteo lento de una máquina de escribir. Ahora que he atravesado el primer cuarto veo, en el segundo, a la luz de una lámpara de querosén, rígido sobre la silla, contemplando la hoja puesta en la máquina, las manos elevadas a punto de golpear las teclas, la figura de Washington, cuya cabeza blanca, brusca, se mueve hacia mí, sin sobresalto.

Washington le dice a Pichón que creía que era el Gato, lo informa de su mudanza y de que el Gato ha ido a la ciudad a despedirlo.

Ahora está sentado frente a mí. Suenan las teclas de la máquina, golpeando contra la hoja blanca, en un clima de circunspección. (...) Continúan llegando, de a ráfagas, desde el patio, rápidas, las voces, y cuando la máquina se para y Washington queda con las manos suspendidas en el aire, sobre el teclado, la mirada fija en la hoja de papel, se hacen más altas, más nítidas.

La acción avanza con pequeños saltos: Pichón mira el patio, saluda a don Layo, observa los alrededores mientras se pasea por la galería de la casa y vuelve a oír, atenuado, intermitente el tableteo de la máquina de Washington. El montaje de la secuencia nos pone enseguida ante los dos personajes conversando sobre la posibilidad de que el Gato vuelva a Rincón; y con un “Ahora” se instala, súbita, en otro momento, en el que es Pichón quien está sentado frente a la máquina de escribir, las manos elevadas sobre el teclado, esperando que Washington le dicte. En ese instante nos damos cuenta de que no sabemos qué cosa está escribiendo Washington, y la nueva situación tampoco la despeja inmediatamente (podría decirse que descarta, aunque no del todo, la idea de creación, que Washington debería hacer sin intermediario y sin dictado). Un comentario complejo, oscuro de Pichón nos pone ante el enigma:

Si cuando suene su voz, y yo me incline rápido, golpeando las teclas con la yema de los dedos, alguien entrase, viéndonos, sin saber, desde el marco de la puerta, alzando la mano para saludarnos, afables, creería, y seguiría creyéndolo si no lo sacáramos del error, que soy, inclinado sobre las teclas, otro. Y yo mismo, en el momento en que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado sencillamente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo, y teniendo, por un momento, si no la posibilidad de ser otro, la certeza por lo menos de no ser nadie, nada, como no sean las frases que vienen de la boca de Washington y pasan a través de mí, de mis brazos, salen por la punta de mis dedos y se imprimen, parejas, en el papel acomodado de la máquina.

El extrañamiento de Pichón tiene tres causas visibles y una todavía invisible. La primera es ser confundido permanentemente con su gemelo el Gato, confusión que incluye, en su fuero íntimo, la idea de que Washington lo prefiere al Gato y no a él. La segunda es que podría ser otro, cualquiera de los otros jóvenes que practican con Washington una especie de discipulado. La tercera es que su suspensión, su borramiento dejando de sentirse él mismo (aunque no lo convierta en otro) proviene de ser, en ese instante, apenas un apéndice de lo que Washington le dicta: en ese lugar podrá ser nada, nadie, como no sea un instrumento a través del cual quedan registradas las palabras de otro. La cuarta causa de ese esfumarse deberá esperar unas líneas más:

No hay, ahora que Washington, absorto en el texto de la traducción que me dicta, no piensa ni en mí ni en el Gato, sino en las frases que va puliendo con la mirada fija en su cuaderno mientras arruga la frente y arquea, reflexionando, las cejas blancas, más que mi convicción, debilísima, mi certeza, pobre, para sostener que no he estado todo el día aquí, sentado frente a la máquina de escribir copiando la traducción de Washington....

Finalmente nos enteramos, entonces, de que lo que estaba haciendo Washington era una traducción y esta sería pues la causa final, secreta, del sentimiento de anonimato que inunda a Pichón: no solo es el amanuense de Washington sino que lo es nada menos que de una traducción, la obra de alguien que no está allí sino en la forma del texto que está siendo traducido y que requiere de los otros dos, que sí están allí, para hacerse presente. Ese doble estado vicario podría generar el sentido de ausencia en Pichón.

Pero todavía el fragmento depara otra sorpresa. Dice con claridad que Washington, absorto en el texto que dicta, ya no atiende a nada más, abismado en la

traducción, siendo ella, plenamente, tanto en su realización como en su resultado. Entonces Pichón debe hacer un esfuerzo de existencia, pensar que no es y no ha sido siempre ese copista que es ahora sino que una historia lo trajo hasta allí y lo sacará de esa situación:

Únicamente yo conservo, débil, confusa, dispersa, la llamita encendida, que ahora, de golpe, en el momento en que me pongo a releer, a pedido de Washington, una frase ya escrita, cuando mi atención se desplaza, insignificante, se apaga. Salgo de eso pensando que estamos los dos afuera de algo, que algo nos ha despedido dejándonos afuera y cerrando la puerta por detrás, a costa de una oscuridad, aún cuando estemos, y quizá los únicos, en el punto negro de la noche repleta de agua, expuestos en plena luz, áridos y lentos, como para ser observados. En esa exterioridad yo no estoy; está, aunque ausente, el Gato.

Para salvarse de su disolución Pichón aísla la escena; deja, rodeado por la oscuridad, iluminado por el farol, el cuadro de los dos, ahora también Washington absorto de la realidad por esa simulación que es la traducción; y coloca a alguien en el exterior para rescatarlos. El Gato, tercero excluido, cuya existencia se crea a partir de su ausencia e irrealidad, otorgará realidad a la realidad, tal como si fuera el hipotético lector de lo que Washington traduce y Pichón copia. Luego vienen algunas frases de la traducción, dubitantes, reiterativas. Sabemos, aunque el relato no lo aclare, que se trata del *Derecho a la pereza* de Paul Lafargue, obra que Saer tradujo bajo el seudónimo de Washington Noriega. Se filtra entonces un detalle autobiográfico que completa el sentido posible de la escena de traducción²⁸⁴.

Recapitulemos: tal como la leemos en el cuento la escena, en un primer momento, parece una escena de escritura. No es que no lo sea, pero esconde qué cosa se está escribiendo. El ocultamiento es estratégico porque Pichón no ignora que se trata de una traducción; sin embargo evita el dato hasta que él, sentado en la máquina, se pone a copiar lo que Washington le dicta (escena de lectura). Entonces sí se revela que se trata de una traducción y que Pichón, ya a medio borrar por la permanente confusión con el Gato, por la preferencia que Washington tiene por este y no por él, termina de borrarse para sentirse nada, nadie. Para emerger de ese grumo que lo ha absorbido (“el punto

²⁸⁴ Un detalle un poco extravagante: Onetti en una de sus entrevistas (fragmentos recopilados por Jorge Ruffinelli en *Réquiem por Faulkner*) recuerda al cubano marxista Paul Lafargue y un libro suyo: *El derecho a la pereza*. Y comentando el trabajo de escribir Onetti concluye que al tipo no le faltaba razón: “Si escribir significara para mí un trabajo: ninguna línea, ningún día” dice, invirtiendo el proverbio latino atribuido a Plinio el Viejo “Nulla die sine linea”.

negro del presente” piensa Pichón), incluye a Washington en él y consigue darle forma pensando que en el exterior, aunque ausente, está el Gato. Si prestamos atención, los tres personajes juegan el rol de presentes-ausentes. Washington, para empezar, está fuera de (su) lugar. Es él y no es él en la traducción: es el que traduce y es el traducido porque ocupa el espacio de la escritura. Entra y sale de la traducción en un acto de creación que tanto se excluye del mundo exterior, a la manera del universo autónomo del creador, como deja entrar el entorno de la ficción (las aguas desbordadas, sus rumores, llegan hasta las orillas de la traducción) y de la realidad (el fantasma autobiográfico sobrevuela el relato). Pichón, a punto de partir, vuelve a su lugar primitivo, Rincón, buscando confluir con su gemelo para poder elaborar su ida. No consigue encontrar al Gato pero encuentra otra escena de espejo: la traducción, que le servirá como fábula desplazada de identidad. El Gato será nombrado en la ciudad y en Rincón pero su hermano no conseguirá encontrarse con él; apenas podrá dar voz a una nota de desencuentro y despedida, que el Gato le dejó encima de la cama del cuarto que compartieron en la infancia. El gran ausente para el que se traduce, el hablado-traducido por los otros, es el que da sentido y realidad, el que justifica la fábula.²⁸⁵

7.2 Escritura y lectura: disolución de lugar

Dos comunicaciones “en línea” anticipan, en “A medio borrar”, el funcionamiento de “líneas interiores” de la Obra saeriana. Primero Pichón habla por teléfono con Héctor, luego con Tomatis. En los dos casos está presente la catástrofe que sufre la ciudad por la creciente del río. “Esto se hunde. Se hunde. Sigue creciendo” dice, con oxímoron, Tomatis. “Dichosos los que se van”, ahora evangélico, sermonea a Pichón, juntando los inminentes hundimientos, las desapariciones, los borramientos.

²⁸⁵ Rosalba Campa en “Los silencios del texto en la literatura fantástica” (*El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ed. Enriqueta Morillas Ventura) observa que en *Drácula*, el vampiro nunca habla directamente sino que es hablado por otros (en su caso, los enemigos). El silencio resulta una forma de vampirización en la medida en que todos se ocupan del fantasma sin que este se pronuncie. Salvando las diferencias, puede insinuarse el acto de vampirización que ejerce el Gato en este relato: muy claro sobre Pichón, también lo es sobre Washington, que se alojó en su casa y lo está esperando. La imagen del título “A medio borrar” que no es difícil de aplicar a Pichón por el desarrollo del cuento, también cabría al Gato, que se evita, como presencia ausente, dándoles voz y realidad a los otros para que lo hablen. A partir de aquí se podría especular algunas cosas sobre el personaje del Gato. Su importancia parece inversamente proporcional a su presencia. Citado en “A medio borrar” como pivote de todos los personajes, será protagonista de *Nadie nada nunca*, la novela más silenciosa de Saer, y del cuento “Nochero” (que fue un proyecto de guión de cine) en el que el Gato mira una escena que podría ser su desdoblamiento, la proyección de un deseo perverso, la materialización de un lugar común. El Gato aparece en “A medio borrar” y desaparece en *Nadie nada nunca*: sus apariciones esporádicas se producen en esa época experimental de la obra de Saer. La última, en medio de la desaparición de los caballos, anticipará su desembocadura: ser un desaparecido de la dictadura argentina.

Otras escenas interiores recorren “en línea” la Obra de Saer. Cabe una mención a aquella que puede trazarse entre *Cicatrices*²⁸⁶, en la que se encuentra un primo de los mellizos, el juez López Garay, y *La ocasión*, novela en la que aparece el hermano de la bisabuela de los mellizos, el médico Antonio Garay López, que habría traído la fiebre amarilla de Buenos Aires a la ciudad un siglo atrás. Es la historia que suele contar el Gato, según dice Héctor en “A medio borrar”. La expresión común que Raquel repite, “El Gato es la peste”, lo emparentaría con aquel flagelo pasado e insinuaría un futuro que atraparé al Gato: el de los desaparecidos argentinos de la última dictadura. Como en algunos relatos que Saer escribirá años después, en “A medio borrar” asoma la idea de que no es el protagonista el que puede conocer la realidad sino el que está afuera del ritual de la vida, sea otro o su doble. Este aspecto se planteará como tema en *El entenado*, operará un juego de autocontemplación en *Lo imborrable* y se expresará con claridad de manual cuando aparezca, en *La pesquisa* primero y luego en el cuento “En línea”, la historia del Soldado Joven y el Soldado Viejo en la guerra de Troya. En *El entenado* se producen las escenas paradigmáticas de lectura y escritura, sumadas a la producción material del libro, como instancias decisivas del conocimiento:

En esta ciudad nos instalamos en la misma casa blanca en la que ahora escribo. [...] Del padre Quesada me había quedado un gusto por los libros que llenan, con su música silenciosa, el hastío de los días inacabables. En los países del norte había visto cómo los imprimían y se me ocurrió que podía hacer lo mismo, menos por acrecentar mi fortuna que por enseñarle a los que ya eran como mis hijos un oficio que les permitiera manipular algo más que poses y simulacros. No nos fue mal. En la imprenta, para las criaturas el trabajo era como un juego y, a medida que crecían, mis ocios aumentaban. Somos, tal vez, gente sin alegría; pero nos sobran discreción y lealtad. Tengo, ahora, nietos y bisnietos. Y toda esa algarabía ilumina, de tanto en tanto, la imprenta de la que llegan, a veces, durante el día, los ecos hasta mi cuarto. En los últimos años mi vida se ha limitado a alguna que otra fiesta familiar, a un paseo cada vez más corto al anochecer, y a la lectura. De noche, después de la cena, a la luz de una vela, con la ventana abierta y la oscuridad estrellada y tranquila, me siento a recordar y a escribir. La noche de verano, después que el rumor de las calles se va calmando, manda, hasta mi pieza blanca, olores de firmamento y madre selvas que me limpian, a medida que el silencio se instala en la ciudad, del ruido de los años vividos. (pp. 159-160)

²⁸⁶ Justamente en *Cicatrices* se describe con minuciosa, obsesiva atención una escena de traducción como modo de texto abierto: la que realiza el juez López Garay de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

Así como el entenado escribe mientras come aceitunas en la noche del siglo XVI, cuatro siglos después, en la noche parisina, Pichón Garay lo replica: mientras come cerezas, recibe sobre su cara los destellos del ordenador en el que lee *Las nubes*.

En tres relatos encuentro la hipótesis de que el lugar en donde se está, vinculado a la lectura o a la escritura, se encuentra aislado en el universo: quedó como un faro al que no se sabe cómo se llegó y del que no se sabe cómo se saldrá. Una de estas escenas ya la comenté y es la del relato “A medio borrar”. El borramiento de Pichón en el momento de la copia de la traducción que hace Washington se ve como una cuádruple desaparición, de la que Pichón intenta salvarse aislándose e imaginando al Gato, el gran desaparecido del relato, como el que podrá rescatarlo de la tachadura. El personaje ausente adviene a ese lugar aislado en el espacio inmenso; a él le llega la luz que ilumina en la oscuridad.

Algo parecido sucede en la noche de Tomatis en “La mayor”, de la que también hemos dicho algo. Allí la noche encierra el mínimo espacio en el que Tomatis se mueve, la terraza de la casa de su madre donde vive, su pieza en la que escribe. El tercer ejemplo lo tomo de *Nadie nada nunca*: el Gato está leyendo el libro que le regaló su hermano gemelo (ahora el Gato está presente y Pichón ausente) que resulta ser, así no se lo cite como en el caso de la traducción de Lafargue, *Filosofía en el tocador* de Sade. En medio de la noche y de la lectura

...el Gato alza la cabeza del libro y se queda inmóvil, con la vista clavada en la cortina de lona azul que separa la cocina de la galería: de a poco las imágenes de su lectura van disolviéndose, y la conciencia de estar despierto, solo en la cocina iluminada, sentado frente al libro, junto a su vaso de vino blanco, en la noche de verano, lo gana, gradual, hasta que es consciente de todo, tan consciente que se diría que lo es un poco más de lo que podría soportar, porque si en un primer momento experimenta, durante unos segundos, la sensación de estar entre las cosas, de reconocerlas una a una y de poder palparlas sin mediaciones en su consistencia real, de acceder a su verdadera materia, esa sensación desaparece casi de inmediato y es sustituida por la impresión penosa de estar abandonado en un fragmento cualquiera de un espacio y un tiempo infinitos, sin tener la menor idea del trayecto que ha debido cumplir para llegar hasta allí ni de qué modo deberá comportarse para salir. Durante los segundos que siguen, le parece que la cocina iluminada, como una plancha decorada, endeble, que flota en un vacío negro y sin límites, es el único ser frágil engarzado en una nada oscura, hasta que, de un modo súbito, sin transición, las paredes blancas, la puerta abierta y la cortina azul, el mantel a cuadros blancos y azules sobre el que reposan el vaso de vino, el libro abierto, el cenicero, los cigarrillos y los fósforos, las sillas

vacías, se transforman a su vez en abismo, en presencia sin fondo cuya serenidad superficial retiene a duras penas el torbellino incesante que se agolpa en su reverso. Perplejo, el Gato pasea lenta su mirada por el recinto iluminado, como si esperase ver, de un momento a otro, las paredes blancas ondular, las líneas rectas de los respaldos de las sillas y de la puerta volverse sinuosas, el cuarto entero perder cohesión y empezar a desintegrarse. (NNN pp. 188-189)

Un mosquito, nada menos, lo saca del ensueño.

Revisemos las tres escenas: se trata de tres de los personajes más importantes, tal vez los más, del elenco saeriano. Tomatis es el escritor que fracasa en su intento proustiano de traer recuerdos para dejarlos escritos y que realiza una antología del litoral que aparece en una carpeta verde bajo el nombre, rojo, de PARANATELLON. Asistimos a la escritura de esas letras rojas sobre la carpeta verde. Pichón escribe por vía de otro o de otros, ya que transcribe la traducción que Washington hizo del texto de Lafargue. El Gato es el lector puro, para quien se escribe: podría ser, como dijimos, el lector de la traducción que hacen el dúo Washington-Pichón; también, por qué no, del PARANATELLON de Tomatis, y ahora es lector del libro de Sade que Pichón le regaló. En los tres casos los sentimientos de aislamiento, de desaparición, de borramiento que sufren los personajes están vinculados a una escritura que los acecha. El aura depresiva de Tomatis, que se sustanciará en *Glosa* y *Lo imborrable*, atiende a su mecánica de creador: en su novela, *Lo imborrable*, la carpeta con la antología estará sustituida por su propia carpeta en la que atesora sus poemas. La escritura borra todo para que vuelva a empezar. Si nada acude con la escritura o la lectura -“No hay, al principio, nada. Nada.” dice en el *incipit Nadie nada nunca*- entonces el personaje se pierde en el mundo que lo rodea. Si la lectura permite rescatar algo, el lector se salva: sucede con Barco en el cuento “La tardecita”, que consigue rehacerse la pregunta sobre en qué mundo vivimos, a partir de la experiencia de lectura de Petrarca que aviva la “lectura” de un recuerdo.

“La tardecita” es, sin duda, la poética de la lectura más explícita de la obra de Saer. Una mañana de domingo, mientras Barco espera a Tomatis para almorzar, decide leer algo que lo ocupe exactamente ese tiempo de espera. Elige, entonces, por el tamaño, un libro que ya leyó, *El ascenso al Monte Ventoso* de Petrarca. El cuento se detiene allí en un razonamiento de San Agustín, que aseguraba haberse convertido al cristianismo escuchando un sermón de San Ambrosio. Como en la Alta Edad Media la lectura se hacía en voz alta, el relato nos dice que escuchar un sermón y leerlo

resultaban equivalentes y agrega que “hay que reconocer que casi todas las iluminaciones, exaltaciones, conversiones y revelaciones de los tiempos modernos provienen de la lectura”. A Barco le acontece, a partir de la lectura de Petrarca, una experiencia similar aunque menos mística: algo vivido por Petrarca y contado en ese relato autobiográfico despierta en él un recuerdo:

Existe siempre durante el acto de leer un momento, intenso y plácido a la vez, en el que la lectura se trasciende a sí misma, y en el que, por distintos caminos, el lector, descubriéndose en lo que lee, abandona el libro y se queda absorto en la parte ignorada de su propio ser que la lectura le ha revelado: desde cualquier punto, próximo o remoto, del tiempo o del espacio, lo escrito llega para avivar la llamita oculta de algo que, sin él saberlo tal vez, ardía ya en el lector. De modo que después de atravesar en un estado más bien neutro las informaciones del prólogo escrito por el traductor que había vertido el texto del latín al castellano, a los pocos minutos de empezar el relato propiamente dicho, Barco alzó la vista del libro y, con los ojos bien abiertos que no veían sin embargo nada del exterior, la fijó en algún punto impreciso de la habitación y se quedó completamente inmóvil, lleno hasta rebalsar del recuerdo que la lectura había suscitado: (*Cuentos completos*, p. 57)

Comienza, entonces, la “lectura” del recuerdo.

Todo indica que, como dice el relato, para que algo que nos ha pasado se sienta como esencial en nuestra vida es necesario que ya le haya pasado a algún otro y que mi experiencia se inscriba en una cadena de experiencias anteriores (y futuras). Ese efecto de la escritura/lectura ya estaba en el relato de Petrarca -del que el cuento “La tardecita” poco nos dice- porque es justamente en la cima del Monte Ventoso, y leyendo las *Confesiones* de San Agustín, que Petrarca tiene una revelación sobre el designio de Dios. Sin Dios ni designio a la vista, de todas formas el recuerdo de Barco concluye dando forma a la misma interrogación fundamental: en qué clase de mundo vivimos.

7.3. “Como un esfínter, despidiéndome”

Si volvemos al cuento “A medio borrar” todo lo explicado adquiere más sentido. Daré, entonces, otros detalles. En el cuento queda explícita, en varias oportunidades, una especie de metafísica -o antimetafísica tal como lo plantea Scavino en el trabajo para Archivos- de la obra de Saer. La experiencia es experiencia sensible y una vez que sucedió cae en el molino de la memoria que la transforma en otra cosa, en algo ajeno que se recupera a partir de una invención. El sujeto solo vive el presente como realidad

y, asimismo, este no le permite entender el mundo si no es a través de un extrañamiento. “Hay que estar adentro para saber quién es uno” piensa Pichón mirando una foto de la que no sabe si el fotografiado es él o su hermano gemelo. La foto está afuera, es una huella que me permite saber que eso fue, pero su ser en el momento que fue tomada ya es irrecuperable. Por eso Pichón piensa que del mundo en el que vive él es lo menos real ya que basta que se mueva un poco para borrarse.

La comparecencia fotográfica, ese *punctum* fotográfico que hiere y luego se vacía, que termina habitado por la ausencia y, por qué no decirlo, por la muerte, ese desaparecido, me reenvía a Barthes y la fotografía como muerte. En *La cámara lúcida* dice Barthes que el *punctum* no está codificado, es un detalle de la foto que salta hasta el observador y abre el campo fotográfico a un “campo ciego”, ese en el que los personajes, como los de una película, pueden seguir viviendo cuando salen de la escena; el *punctum* permite que ese detalle, a diferencia del resto de la foto, se escape de los marcos hacia una historia exterior. El *punctum* debe conformarse con cierta latencia, cierro los ojos a la foto y dejo subir el detalle hasta la conciencia afectiva. Sin embargo nada de eso viola el principio esencial de la fotografía : “eso ha estado allí”, lo que se ve en la foto estuvo allí, “ha sido”. La fotografía realiza una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente. Como Real el objeto es Viviente; pero en la medida que ese Real es pasado (esto ha sido, estuvo allí) la foto sugiere que ya está muerto. Alguien vio el referente en persona (el ojo fotográfico que atestigua) pero cuando yo lo vuelvo a ver no ocupo el mismo lugar que el que lo vio en vivo. Al mismo tiempo la fotografía consigue atrapar una emanación del referente que me viene a impresionar tiempo después como los rayos diferidos de una estrella. Barthes asegura que la fotografía no rememora el pasado en el sentido proustiano, no restituye lo abolido por el tiempo o la distancia, sino que testimonia que lo que veo ha sido. Ver lo real en el pasado, lo pasado y lo real al mismo tiempo es el milagro (la resurrección permanente) que nos depara la foto.

Mientras el lenguaje es ficcional por naturaleza (dice Barthes que para hacerlo inficcional se precisa un arsenal de medidas: la lógica, el juramento, etc.) la fotografía no inventa nada, no miente sobre la existencia de la cosa (aunque pueda mentir sobre su sentido). Esto le permite entablar la relación entre el nacimiento de la fotografía y el de la Historia como disciplina moderna y me hace pensar que la fotografía debe haber influido en la confianza en los documentos como “fotografías” del pasado, en la manera de dejar de pensar en el pasado como mito y empezar a pensarlo como relación y relato

de los hechos. En la búsqueda-reflexión de su último libro, Barthes encuentra la clave de toda su preocupación en una foto de su madre niña en un Invernadero. Admite que ese es el centro del Laberinto, allí está el secreto, monstruo o tesoro, de su recorrido de Teseo. El libro de Barthes reproduce otras fotografías pero no esa y lo explica entre paréntesis: “(No pudo mostrar la foto del Invernadero. Esta foto existe para mí solo. Para vosotros solo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo “cualquiera”)”. El *punctum* de esta foto no sería el detalle que hiere sino el Tiempo del “esto ha sido” junto al “esto será”, el dolor del “va a morir” solo interesante o hiriente para él. Un pasado que respira un futuro que no escapa de la misma fotografía: esto será, esto ha sido. Dando el pasado absoluto de la pose, la fotografía me expresa la muerte en futuro y no importa que el sujeto haya muerto o no: en la fotografía ya está anunciada. En ese futuro anterior se ventila la muerte (y si eso general es una abstracción que no nos sacaría del *Studium*, para él, para Barthes, resulta nada menos que la comprobación, en ese futuro anterior, de la muerte de su madre, dolor que se reaviva lánguidamente en el momento de la escritura del libro). El pasado absoluto advierte la muerte futura. De ahí que la foto contenga siempre la Muerte, un tiempo aplastado, sin salida, sin escapatoria, porque hasta su campo ciego es un precipicio. Al mismo tiempo leo que Barthes dice que en la foto “*no hay futuro*”, de ahí su patetismo, su melancolía. La fotografía inmoviliza, crea un sufrimiento y un dolor que no se transforma en duelo.²⁸⁷

El borramiento permanente del pasado, su transfiguración, puede ser la causa de que apenas se sepa por qué Pichón decide irse de la ciudad. Un par de veces se dice “divorcio” pero este puede ser del mundo que va a dejar²⁸⁸. Está, según se detalla, en la casa materna, en el cuarto que comparte con su hermano gemelo. Este, como ya vimos, será el gran ausente, la voz silenciada y apenas recuperada en la carta de despedida que le deja a su hermano. El regreso a la casa de su madre justifica una imagen poderosa al final del cuento. Pichón toma el ómnibus que lo alejará de la ciudad:

²⁸⁷ Esta reflexión me evoca las fotografías que siguen desfilando en las Marchas por los Desaparecidos en Uruguay. En ellas solo hay dolor, melancolía incurada, la imagen congelada en el pasado absoluto que niega la tragedia, la catarsis, la purificación ; y el acto futuro “va a morir” que no se cumple.

²⁸⁸ Refiriéndose a Ángel Leto y al Matemático, acerca de lo que podría reunir estas dos figuras tan asimétricas en la caminata de *Glosa*, la novela postula que lo que los une -y en el conjunto podrían entrar tantos otros personajes de la Obra- es el sentimiento de no pertenecer del todo a este mundo ni a ningún otro, de no poder reducir nunca enteramente lo externo a lo interno o viceversa, “de que por más esfuerzos que se hagan siempre habrá entre el propio ser y las cosas un *divorcio sutil* del que, por razones oscuras, el propio ser se cree culpable...” (el subrayado es mío)

Y ahora, el colectivo iluminado por dentro arranca, despacio, va, como quien dice, porque soy yo el que va arriba, dejando atrás la estación, las calles del centro, como un nudo de luces rojas, verdes, azules, amarillas, violetas, las esquinas, las casas parejas, monótonas, de una o dos plantas, los parques entreverados en la oscuridad, las avenidas humildes, los barrios diseminados entre los árboles, la ciudad que va cerrándose como un esfínter, como un círculo, despidiéndome, dejándome afuera, más exterior de ella que del vientre de mi madre, y ella misma más exterior, con todos los hombres y los recuerdos y la pasión de todos sus hombres que se mezclan, sin embargo en una zona que coexiste, más alta, con el nivel de las piedras.

Volver a la casa de su madre nos recuerda que en el futuro otro personaje lo hará, Tomatis, para recluirse en su depresión luego del tercer matrimonio. *Lo imborrable*, novela en la que Tomatis vive su depresión en casa de su madre, al tiempo que su madre muere, comienza con una escena de expulsión, inacabado, “por entre sus labios ensangrentados”.

8. Continuo, discontinuo (Tomatis, el entonado)

“¿Qué se llama cuanto heriza nos?

*Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE”*

César Vallejo “Trilce II”

La tentación primera, una vez que se ha leído la obra de Saer, es encerrarla en un círculo perfecto o, mejor, formar con ella una figura sin fisuras en la que todo afuera es adentro. Ya sea por la escritura exacta o que va puliéndose hasta llegar a ese estado paradójico e hipnótico de transparencia y opacidad; ya por las tramas que se van tejiendo y creciendo, pero nunca en desorden sino bajo el control de un poder tiránico que, elija caminos rectos o desvíos, provee de una coherencia férrea a personajes, espacios, grumos de condensación que son fermentales, líneas de fuga dominadas siempre por una fuerza centrípeta (lucha entre la tensión de salida hacia el afuera de la historia y el poderoso núcleo de atracción que se configura en el centro de su creación); sea, entonces, por todos esos motivos, la obra de Saer parece el lugar propicio de la caza submarina, de un zambullirse en ella para quedarse allí sin salir a la superficie.

Tal vez quepa aquí, inspirado en la cita que hacen Lucero-Balderston, una aproximación al largo elogio que hace Alcibíades de Sócrates en *El banquete*, entre

otras cosas porque *El banquete* inspira *Glosa* y, creo, no solo en la arquitectura de los relatos encastrados: me parece que hay una relación temática entre la concepción de Sócrates del Amor como inmortalidad -elaboración que se puede retomar en el ensayo de Freud “Más allá del principio del placer”- y el debate sobre el instinto en *Glosa* que también pone al descubierto las pulsiones primitivas que nos conducen al pasado animal (principio regresivo, de muerte) y al futuro (principio del placer, reproductivo y de permanencia). Creo, también, que hay otros vínculos entre las dos obras. El elogio de Alcibíades podría explicar un efecto de la escritura de Saer: el de quedar prendados de un discurso que es, en apariencia, reiterativo, trivial, de asuntos erráticos o sin interés pero que en su interior, habitando dentro de él y de sus palabras, resulta tan acogedor que uno no quiere salir de allí. Alcibíades hace varias comparaciones de Sócrates como alguien exteriormente rechazable pero que al abrirse esconde los máximos tesoros. Debe admitirse, sí, la mayor explicitud en la retórica platónica y las elisiones permanentes y la ausencia de explicación en *Glosa*, ya sea en la actitud del maestro, en ese caso Washington, como en los acontecimientos: los tropezones, la relación entre los hechos aislados, el tono de cada personaje. Los “mosquitos de Washington” con los que el homenajeado interviene en el debate (¿sobre el instinto, sobre el destino?) han sido entendidos como una tomadura de pelo descomunal, una broma sutil y devastadora, una cachada que denuncia el absurdo de ciertas discusiones. En la propia novela, cuando ya en el exilio se encuentren el Matemático y Pichón Garay y recuerden el cumpleaños de Washington 18 años antes, convendrán en que la expresión “es como los mosquitos de Washington” perduró -así la había utilizado Pichón segundos antes- con el sentido de algo de existencia dudosa (pp. 102-103).

Ese sentido acogedor en el interior de la prosa de Saer acontece a pesar de la inconclusión, a pesar de las salidas hacia la Historia, a pesar de los cambios que a veces suceden en el pasado mismo de los personajes; a pesar de los textos cautivos que la obra contiene y que nos remitirían, de aceptarlo, a otros mundos alternativos (que Saer insiste en juzgar como Lo Mismo); a pesar, en fin, de que el tiempo transcurra, las generaciones pasen, los personajes envejezcan, mueran y cedan su lugar a nuevos que habitan en tiempos distintos, nunca ajenos, sin embargo, -ni siquiera en el viaje histórico de *El entonado* o en los viajes geográficos que emprenden los cuentos de *Lugar*- al tiempo que atraviesa la zona en las últimas décadas del siglo XX.

Es tal la preocupación de Saer por mantener el control de tiempos y espacio, que entre los papeles preparatorios de *El entonado*, el relato que más se aleja en el tiempo,

aparece una CRONOLOGÍA (documento H) que empieza en 1515 con el apresamiento del entenado, sigue en 1525 con su rescate, provee de una serie de eslabones: 1526, 1530, 1533, que pautan la relación con el padre Quesada, fija 1574 como comienzo de redacción de la narración que el entenado escribe y 1577 para su muerte. Pero enseguida salta a fechas como 1891 en que “Nace en San Javier Jorge Washington NORIEGA/ 1908 Nace, en la ciudad, en el barrio Sur, Adelina Flores./ 1915 Nace en Rincón Higino Gómez”. Este salto hasta el siglo XX, recordando el nacimiento de tres de los personajes-escritores mayores de su saga, exhibe la necesidad de Saer de relacionar la historia original de la zona, escrita por el entenado, con la historia reciente de la que se encargarán sus personajes y sus relatos. Se podría agregar, con los anotadores de la edición crítica, que este documento con clara función programática, pervierte los datos históricos y cambia los nombres (Solís, llamado Diez en la Cronología, si fuera él “el capitán” de *El entenado*, llegó al Río de la Plata en 1516 y Francisco del Puerto, de ser él el personaje que inspira al entenado, fue rescatado en 1526). Pero con estos desplazamientos pone en zona de ficción el relato, lo sustrae del recurrido centro atractivo de la novela histórica y lo reúne con sus narraciones del siglo XX en las que Washington²⁸⁹, Adelina Flores e Higino Gómez son personajes.

“De la página legendaria a la filiación actual: la idea del entenado como un antepasado de los demás personajes de Saer está presente en la elaboración del mismo texto. Y está, también la preocupación de integrar esa historia en las historias ya narradas, de asociarla con el conjunto, de combinarla y hacerla funcionar en un *corpus* único” dicen los anotadores de la edición crítica. El tiempo fundacional de *El entenado* precede a *Glosa* y nos hace comprender cómo esta comedia se vuelve tragedia: en el futuro de *Glosa*, los hechos reiteran, con la dimensión mítica del origen, una historia de catástrofe y destrucción. La relación entre *El entenado* y *Glosa* se hace explícita a través del personaje de Washington. En *Glosa* se dice que Washington lee una edición facsimilar de la *Relación de abandonado* del padre Quesada, que Marcos Rosemberg le ha traído de Madrid. Asimismo se hace mención a las famosas cuatro conferencias que Washington estaría preparando sobre los indios colastinés: Lugar, Linaje, Lengua, Lógica. En *El entenado* ya habíamos leído que el padre Quesada “con los datos que fue recogiendo” del entenado había escrito un tratado muy breve que había titulado *Relación de abandonado*. Las escenas se repiten, los espacios y los personajes se

²⁸⁹ En *Glosa* se dirá que nació en 1896; este año coincide con el del nacimiento del poeta Juan L. Ortiz e instala a Washington en la frontera entre realidad y ficción.

intercambian. Washington es en cierto sentido Saer, que pensaba escribir las conferencias sobre los colastinés como preparación de la novela, pero es también el padre Quesada y el propio entenado, reescribiendo, para sus ensayos, lo ya escrito por los anteriores. Las actitudes de leer y de escribir que se ven en *Glosa*, o de traducir en “A medio borrar”, son típicas en la obra de Saer: se vieron en *El entenado* y se repetirán, con gestos muy similares, en *Las nubes*, donde Pichón Garay, en París, lee en su computadora, comiendo cerezas, el relato que le mandó Soldi desde la ciudad.

No evitaremos, en este trabajo, caer en trampas, deslizarnos por pendientes, asomarnos al abismo de los fractales que nos someten a la repetición de Lo Mismo hasta el infinito. Nos exponremos a las radiaciones de la obra de Saer, la aceptaremos como dura superficie receptora o imantadora o como cuerpo blando que se deja atravesar por corrientes narrativas que la expanden.

Comencemos por una idea melancólica que establece un ciclo, que traza un círculo muy saeriano: la del nacimiento como comienzo de la muerte. El comienzo de *Lo imborrable* propone esa imagen bajo el título de “Continuo, discontinuo”:

Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece. Día tras día, hora tras hora, segundo a segundo, desde que, por entre sus labios ensangrentados me expelió, inacabado, a lo exterior, esto no para, continuo y discontinuo a la vez, el gran flujo sin nombre, sin forma y sin dirección –pueden llamarlo como quieran, da lo mismo- en el que estoy ahora, bajo los letreros luminosos que flotan, verdes, amarillos, azules, rojos, violetas, irisando la penumbra en la altura sobre la calle, en el anochecer de invierno.

Estoy en *Lo imborrable*, como continuo de “A medio borrar” y a partir de una sugerencia sobre *El entenado*. Así lo ven los comentaristas de la edición crítica al observar los documentos prerredaccionales de esta novela. Se lee en *El entenado*, y cito extensamente:

Lo exterior era su principal problema. No lograban, como hubiesen querido, verse desde afuera. Yo, en cambio, que había llegado del horizonte borroso, el primer recuerdo que tengo de ellos es justamente el de su exterioridad, y verlos atravesar la playa, entre las hogueras que ardían al anochecer, compactos y lustrosos. (...) Parecían, como los animales, contemporáneos de sus actos, y se hubiese dicho que esos actos, en el momento mismo de su realización, agotaban su sentido. Para ellos, el presente preciso y abierto de un día recio y sin principio ni fin parecía ser la sustancia en la que, de cuerpo entero, se movían. Daban la

impresión envidiable de estar en este mundo más que toda otra cosa. (...) Lentamente, sin embargo, fui comprendiendo que, (...) para ellos, a ese mundo que parecía tan sólido, había que actualizarlo a cada momento para que no se desvaneciese como un hilo de humo en el atardecer. Esa comprobación la fui haciendo a medida que penetraba, como en una ciénaga, en el idioma que hablaban. (...) Cuando se despedían, empleaban una fórmula, *negh*, que indicaba también continuación, lo cual es absurdo si se tiene en cuenta que, cuando dos hombres se despiden, quiere decir que el intercambio de frases se da por terminado. *Negh* viene a significar algo así como *Y entonces*, como cuando se dice *y entonces pasó tal y cual cosa*. Una vez oí que uno de los indios se reía porque los miembros de una nación vecina lloraban en los nacimientos y daban grandes fiestas cuando se morían. Le señalé que ellos, cuando se despedían, decían *negh*, y él me miró largamente, con los ojos entrecerrados, con aire de desconfianza y de desprecio, y después se alejó sin saludar. (294-295)

Detengámonos aquí aunque lo que sigue es muy interesante, pero tal vez para otros fines. Entre los documentos prerredaccionales, una cita copiada en inglés al parecer del libro *Handbook of South American Indians*²⁹⁰, dice que los indios querandés celebraban el nacimiento con abundancia de lágrimas, pensando que al nacer se comenzaba a morir, y los funerales derramando abundante sangre²⁹¹. La versión que presenta la novela cambia la segunda parte, diciendo que la tribu vecina organizaba festejos en los funerales. Entonces, apuntan los anotadores de la edición crítica, aparece la idea melancólica del nacimiento como inicio de la muerte. Pero, y por eso la transcripción en extenso, es interesante revisar el razonamiento del entonado y su escena con el indio. El entonado consigue (o cree) entender, desde afuera del universo colastiné, la noción de estar en el tiempo y la forma de expresarse en medio de la realidad. Necesitan actualizar en cada instante las cosas para que ellas no se desvanezcan –piensa- y ni siquiera tienen la posibilidad verbal, en la ciénaga de su idioma, de decir *ser* o *estar* sino, apenas, de utilizar la palabra *parecer*. Ese parecer es más un acto de desconfianza de la apariencia que de confirmación de un poder ser. Ahora bien: dentro de esa interpretación que el entonado hace del mundo colastiné –él mismo duda si entiende bien lo que ve, lo que oye, lo que le dicen, ya que cada palabra puede querer decir sus contrarios- interesa mucho su comentario sobre *negh*. La despedida, pues, no puede representar un corte sino apenas una suspensión de algo

²⁹⁰ Editado por Julian Haynes Steward, vol 1, Nueva York, Cooper Squaren Publishers, 1963.

²⁹¹ Como mera curiosidad y en homenaje al lugar en que esta tesis es defendida, cabe agregar que en la cita que copia Saer está indicado entre paréntesis “write Del Techo, 1673”. La referencia es a la *Historia de la provincia del Paraguay* publicada en 1673 por el jesuita conocido por Nicolás del Techo pero que había nacido como Nicolas Du Toict en Lille en el año 1611.

interrumpido pero a reiniciar con inminencia: todo otro proceder implicaría el riesgo de disolución, de desaparición, de final. En el mundo colastiné todo está en perpetuo recomienzo: *negh*, y entonces pasó tal o cual cosa, que queda pendiente, suspendida en el tiempo para que esa cosa que pasó no se caiga. Al mismo tiempo dijimos, entre paréntesis, que el entonado “cree entender”. Y esto porque el propio personaje lo expresa, pone en duda su comprensión. Pero además porque la situación histórica en que escribe su memoria es la del barroco. Dicen los anotadores de la edición crítica: “Este mundo de apariencias prolonga la idea barroca del teatro del mundo y de las apariencias como engaño, (...) idea presente en el episodio español”. El entonado que, de regreso a España, formará parte de una compañía teatral y escribirá un texto en el que representará su propio personaje, sabe bien acerca del engaño del mundo, de la máscara que encubre la cara: “De mis versos –dirá refiriéndose a la comedia que escribe para la compañía teatral que integra- toda verdad estaba excluida”.

Tenemos entonces la multiplicación de la duda: ya no es solo el tentar aparente de los colastiné por sostenerse en un mundo precario, y su idioma apenas salido de la ciénaga que pelea por consolidar ese parecer; es también la capacidad de comprensión del entonado que, cuando escribe su memoria y su reflexión sobre esos años de su vida, ya pasó por la experiencia de dramatizar esa experiencia como una fábula para el gusto del público; una aventura, por otra parte, que ya circulaba en versiones orales y se evocaba como leyenda. De manera que la versión que podía escribir el entonado para representarse no podía ser menos fabulosa que las que ya circulaban y, en todo caso, debía serlo más para hacerse más creíble, para embaucar mejor al público ávido de apariencias. Como en la historia del Soldado Viejo y el Soldado Joven que aparecerá en relatos posteriores, aquí también se estabiliza el acontecimiento cuando este puede ser contado o representado, cuando es envasado en la ficción y en la mentira, y a partir de allí puede ser conocido, existir mucho más que cuando se vive. Digamos que la clave es crear el “lugar” para el acontecimiento, que no se aprehende en la realidad sino en la espacialización de la subjetividad. Y aunque el texto que, después, relata su aventura sea privado y, como consecuencia, su reconstrucción pueda ser más auténtica que la obra para la farándula, de todas maneras pertenece a un universo intelectual de simulacros, de pliegues, de inestabilidad de lo dado.

Si volvemos a *Lo imborrable* otra ciénaga instalada en plena subjetividad, la del agua barrosa de la depresión, va quedando dificultosamente atrás en la vida de Tomatis que ahora se siente en el penúltimo escalón: “Durante meses y meses estuve en el

último: el agua barrosa me manchaba los zapatos, las medias, las botamangas del pantalón y un golpecito nomás, un soplo, me hubiese mandado al fondo”. Ese Tomatis es el que empieza la novela bajo el movimiento de “Continuo, discontinuo”. Él también, como los colastiné, como el entenado, necesita fijar un tiempo exterior para no evanescerse con la realidad. Entonces fija un plazo, un límite, una espacialidad subjetiva: “Pasaron, como venía diciendo hace un momento, veinte años: anochece”. ¿Cuándo, a quién le venía diciendo? Si nos atenemos a lo más sencillo, *Lo imborrable* proviene de *Glosa*: esta novela ya contiene a Tomatis en plena depresión, visitado por Leto. Es verdad, pasaron veinte años desde la caminata de *Glosa*, si bien podemos entender la cifra “veinte” como el redondeo coloquial que hacemos de 18 o 19. Pero también, como hemos visto, son los veinte años que transcurrieron desde la muerte del padre de Tomatis. Dice en el apartado “La casa”:

Empiezo a pasearme sin finalidad precisa por la casa; aquí, en este dormitorio, en esta cama matrimonial, murió el primero, y en esta otra habitación, que da a la calle, la segunda, veinte años más tarde; en este mismo momento la lluvia, minuciosa, debe estar arrastrando lo que queda de ellos cada vez más abajo, por entre los pliegues blandos del cascote que un día, y de un modo más que seguro, a causa de una explosión casual, frenó en un punto cualquiera del espacio y se puso a girar. En este cuarto dormí hasta los dieciséis años, antes de mudarme a la terraza. (225-226)

Entonces tenemos, otra vez, los veinte años que separan las muertes de los padres de Tomatis. El padre muere cuando la saga comienza (en otro lugar hacemos la referencia edípica original de la muerte de los padres de Leto y Tomatis), la madre veinte años después, tal vez –la redacción deja una levísima duda– en el mismo cuarto que Tomatis ocupó hasta los dieciséis años (probablemente la edad del argumento “En la costra reseca”, en el que lo vemos adornando el cuarto de la terraza con la reproducción de Van Gogh). La salida de la depresión exige la muerte de la madre pero también el tiempo recuperado, los veinte años, que remiten quizá a otros veinte atrás, al momento en que los labios ensangrentados lo expelieron, inacabado, a lo exterior, para instalar su vida fugaz en los millones de años del cascote giratorio, sobre su costra reseca, como seguro anticipo de un ciclo que se cierra con el regreso definitivo, un instante después, a un nuevo seno materno.

9. Fundación mítica de la zona (el “más allá” de la novela histórica)

“en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron”

Borges “Fundación mítica de Buenos Aires”

Tal vez quien expresó con mayor elocuencia el desafío de la nueva novela histórica fue García Márquez en las “Gratitudes” con que cerró *El general en su laberinto*. García Márquez confesó, por una parte, que su verdadero interés era el río Magdalena más que las glorias de Bolívar y, por otra, que eligió el momento menos documentado de la vida del héroe para poder moverse en él con facilidad y la tranquilidad de no traicionar la verdad histórica. Pero con el fin de comprobar un dato y otro, terminó leyendo desde los 34 (en realidad son 32) tomos de las memorias de Daniel Florencio O’Leary hasta los recortes de periódicos menos pensados.

¿Cómo contar una vida con una documentación tiránica sin renunciar a los fueros desafortunados de la novela? se preguntaba García Márquez en esas páginas. Ese problema se multiplicaba en la nueva novela histórica que, al aceptar como protagonistas personajes famosos (disminución de la distancia épica, dice Fernando Aínsa²⁹²) y no apelar a la fórmula clásica tomada de Walter Scott (ficción en primer plano y telón de fondo histórico) se veía obligada a crear una verosimilitud que dependía mucho del discurso histórico. Y aunque con Hayden White²⁹³ hayamos aprendido que también el discurso histórico es una construcción narrativa con su sistema de verosimilitud, y con Linda Hutcheon²⁹⁴ la existencia de metaficciones historiográficas, en las que se combinan hechos y contextos históricos con discursos ficcionales; aunque las teorías al uso hayan tendido a confundir las formas de representación de la literatura y la historia, finalmente es a esta a quien tomamos como registro o representación de la realidad y, aun, como la realidad.

En las antípodas de esa actitud se puso Saer, y aunque su novela *El entenado* se haya publicado durante el período en el que la nueva novela histórica tuvo cierto auge dentro de la narrativa latinoamericana, Saer insistió en negar esa genealogía. Si establecemos la comparación con los preparativos que confiesa García Márquez, el caso

²⁹² Aínsa, Fernando “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” en *Graffiti* No. 37-38, Montevideo, enero-febrero de 1994.

²⁹³ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992 (1ª. ed. en inglés 1973)

²⁹⁴ Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London. New York, Routledge, 1988.

de Saer se muestra menesteroso, casi en sus antípodas: su información sobre Francisco del Puerto, que inspira al protagonista de su novela, surgió de la lectura de catorce líneas que la *Historia argentina* de Busaniche dedica al personaje. No hubo, en ese punto, más investigación. De la misma manera, el pueblo colastiné no es más que un nombre, sin descripción alguna, en una lista de tribus que habitaron las costas del Paraná²⁹⁵. Con esa información histórica por demás escasa, y evitando las precisiones (no hay nombres surgidos de registros documentales ni tiempos precisos ni detalles geográficos exactos) Saer encaró la novela.

En un ensayo titulado “*Zama*” sobre la novela de Antonio di Benedetto, expresó:

Se ha pretendido, a veces, que *Zama* es una novela histórica. En realidad, lejos de ser semejante cosa, *Zama* es, por el contrario, la refutación deliberada de ese género. No hay, en rigor de verdad, novelas históricas, tal como se entiende la novela cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada. Esa reconstrucción del pasado no deja de ser un simple proyecto. No se reconstruye ningún pasado sino que se construye una visión del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso. La pretensión de escribir novelas históricas –o de estar leyéndolas– resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación arbitraria de un pasado perfectamente probable (...) En *Zama* no hay ninguna clase de reconstrucción lingüística tampoco –y es evidente que tal proyecto no ha sido nunca tenido en cuenta por su autor. Hay, por el contrario, y en el sentido noble del término, sentido que se opone al de burla o pastiche o imitación, más lúcidamente, parodia. Lo que distingue una parodia de una imitación es la relación dialéctica que la parodia establece con su modelo, mediante la cual el modelo es recubierto solo parcialmente para lograr, de ese modo, a partir de la relación mutua, un nuevo sentido. La imitación pretende superponerse enteramente a su modelo, empresa que es, desde luego, inútil, ya que siempre ha de quedar un margen, un intersticio, por el que se muestre el modelo poniendo en evidencia, al mismo tiempo, la imitación. En la parodia ese intersticio es deliberado y de la exhibición de la parodia como tal surgirá el sentido nuevo. Es a través de esa parodia, justamente, que *Zama* quiere mostrar que no ha de leerse como una novela histórica. La lengua en que está escrita no corresponde a ninguna época determinada, y si por momentos despierta algún eco histórico, es decir, el de una lengua fechada, esa lengua no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente transcurre la acción -1790-1799- sino anterior en casi dos siglos: es la lengua clásica del Siglo de Oro. Desde luego que no se trata de una

²⁹⁵ En los llamados documentos A y J de la edición crítica de *El entenado* (pp. 435 y 445-446) aparecen, entre los materiales preparatorios de la novela, apuntes y fotocopias del libro de Julian Haynes Steward *Handbook of South America Indians*, Nueva York, 1963, en el que hay un artículo de Samuel K. Lothrop “Indians of the Parana Delta and La Plata Littoral” donde se menciona a los colastiné y se los señala, a partir de algunas fuentes, como caníbales.

imitación pedestre a la manera de nuestros neoclásicos, sino de un sabio procedimiento alusivo y secundario incorporado a la entonación general de la lengua personal de Di Benedetto. Toda narración transcurre en el presente, aunque habla, a su modo, del pasado. El pasado no es más que el rodeo lógico, e incluso ontológico, que la narración debe dar para asir, a través de lo ya perimido, la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa, que tiene lugar, del mismo modo que su lectura, en el presente. Al hacer más evidente ese pasado, al convertirlo en pasado crudo, nítidamente alejado de la experiencia narrativa, el narrador no quiere sino sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas. El esfuerzo de Di Benedetto tiende, por lo tanto, no a evadirse del presente –esfuerzo condenado por otra parte a una imposibilidad trágica- sino a exaltar la validez del presente y hacerla más comprensible mediante un alejamiento metafórico hacia el pasado. (*El concepto de ficción*, pp. 48-49)

Sí se preocupó Saer, para escribir *El entenado*, de otros tipos de documentación con las que buscó trazar un parentesco. Por supuesto, una línea de continuidad provenía de su propia ficción en la que la zona habitada por los colastiné ya había sido, en el futuro de ese origen, transitada por sus relatos anteriores. Digamos, para pararnos ante esta continuidad en el interior de la obra de Saer que, tal como él mismo lo comentó, la existencia de los colastiné estaba garantizada por el nombre que llevaban dos zonas de la provincia de Santa Fe: Colastiné Norte y Sur, lugares en los que el escritor vivió. Ese significante no correspondía a un tiempo histórico sino a un lugar, un espacio. De manera que el punto de partida para la invención de los colastiné no fue la constancia de su existencia histórica sino un espacio geográfico que introducía realidad en un nombre vacío.

Vista así *El entenado*, que en un primer momento se juzgó como un corte abrupto en el sistema novelístico de Saer y luego como una rareza dentro de su narrativa, quedaba fuertemente adherido a ella, y aun más, porque aparecía como escena primitiva de todo el universo que ya venía creando la saga saeriana y que en esta novela encontraba su fundación mítica. Sintéticamente, la zona que Saer había creado en los relatos anteriores a *El entenado* se remontaba hasta su fuente con la lectura-escritura de esta novela; y después, en la novela siguiente, *Glosa*, el origen se reforzaba como ficción al citar el libro que había escrito el padre Quesada a partir de la historia del entenado y la lectura que Washington estaba haciendo de él para escribir las cuatro conferencias sobre los colastiné.

Junto con esta, otra línea de filiación aparece en el epígrafe que elige Saer para su novela y es la de la antropología, o para ser más precisos, la de los testimonios de

viajeros que vieron con ojos de antropólogos las costumbres que observaron (o que les contaron). Esa línea, iniciada por Herodoto autor de la cita del epígrafe, sería continuada en el siglo XVI por Hans Staden y Jean de Léry que escribieron sobre las tribus americanas antropófagas, por Montaigne que dejó el influyente ensayo sobre “Los caníbales”, y luego por la concurrida literatura que comenzó con el buen salvaje de Rousseau y se extendió en los viajeros del siglo XIX con enfoque diverso.

Las dos filiaciones, la de la ficción y la de la historia, se reúnen, tal como insinúa Premat en una nota a la novela (pp. 320-321), en la cita de Herodoto, el padre de la historia, ya que lo que allí se afirma no deja de ser parte de las fábulas creadas sobre los pueblos lejanos o desconocidos. La cita es escueta: “...más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total... HERODOTO, IV, 18”. Si se revisa el Libro IV de las *Historias* de Herodoto sobre las guerras médicas nos encontramos con la campaña de Darío contra los escitas. El Libro lleva el nombre de Melpómene, la musa de la tragedia. Queda claro, en la parte 13, que una de las fuentes de Herodoto es un poema épico de Aristeas sobre regiones y pueblos fabulosos y el propio historiador confiesa, en la parte 16, que nada puede saber con exactitud porque nadie que lo haya visto con sus ojos le pudo dar testimonio; y que Aristeas en su poema hace obra de poeta, no pretende haber ido en persona y habló por lo que otros le dijeron. Con estas premisas Herodoto se arriesga a ir varias veces “más allá” y con un cauteloso y repetido “hasta donde sabemos”, nombra tribus y desiertos. A los Andrófagos los ubica entre dos desiertos y a continuación se extiende en descripciones de costumbres de caza, alimentación, lenguajes y otros detalles de pueblos cada vez más extravagantes: los hombres con pie de cabra (“pero para mí eso que dicen no es creíble” aclara), otros que duermen la mitad del año, otros que elaboran un ritual de comida en la que mezclan la carne de su padre muerto con la de un animal sacrificado, hombres de un solo ojo, etc.

Si Herodoto fue imaginativo con los pueblos bárbaros que habitaron tierras lejanas hacia el este, no menos lo fueron los cronistas europeos que dieron cuenta de los viajes hacia el oeste durante el siglo XVI. En el “Dossier Genético” de *El entenado* figura el libro de Hans Staden publicado en alemán en 1557 y que Saer cita como *Vera...* porque lo leyó en italiano. Se trata, traducido al español, de la *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos y caníbales, situado en el nuevo mundo, América*. Staden viajó al territorio del actual Brasil y observó y describió las ceremonias de sacrificio, cocimiento y antropofagia de algunas tribus. Pocos años después, en 1578, el francés Jean de Léry dio a conocer también sus experiencias

similares entre indios brasileños. Estos debieron ser los registros más próximos que utilizó Saer para su novela, además de materiales más modernos como *Totem y tabú* de Freud o lecturas de Mircea Eliade, de los que quedan constancia en sus apuntes.

Sobre *El entenado* muchos artículos han recurrido a un comentario que se podría glosar como sigue: la extraña relación entre el entenado y la tribu colastiné está justificada por cierta necesidad que esta tiene del naufrago para confirmar su existencia²⁹⁶. Pocos trabajos prestaron atención al conflicto que la convivencia con los colastiné crea en el protagonista entre su naturaleza y su cultura. En la novela se alude a un “desastre arcaico”, inenarrable, en el que tal vez la operación autoantropofágica se hubiese modificado por la devoración del cuerpo de otro. De ese desastre habría quedado un sentido de vacío, una noción de nada que varias veces parece percibir el entenado y que, según numerosas interpretaciones, él sería el encargado de superar. Al no ser comido, al quedar afuera de ellos (como permanecen fuera los que asan y sirven la carne y hacen posible el retorno a la vida normal luego de la orgía) el entenado queda en situación de recuperar el ser extraviado de esos sujetos. En este punto todos los comentarios se zambullen y nadan opíparos en la necesidad de la escritura, de los relatos que el entenado hará, ya para la “Relación de abandonado” del padre Quesada, ya para la comedia trucada que se interpreta a partir de su experiencia, ya, y este es el punto clave, para el relato que está escribiendo en su vejez y que, ficcionado en tiempo presente, sincroniza su escritura con nuestra lectura. De allí que no sea mala la pregunta que se hace Cristina Iglesia en su capítulo sobre *El entenado* del libro *La violencia del azar*²⁹⁷: por qué una novela que trata sobre la condición humana y la escritura elige los recursos que la hacen parecer una novela histórica.

No sé si puedo responder a la pregunta (el ensayo de Iglesia no lo hace) pero tal vez pueda decir algo menos vago sobre la “condición humana”. Me parece que la cuestión no está solo en la expresa necesidad de los colastiné de ser escritos, de existir a partir de la mirada extraña y de la elaboración de un relato que les dé la vida que los documentos le negaron, sino también en el proceso inverso, en lo que el entenado descubre de sí mismo en la observación de la tribu, con el desentrañamiento de sus costumbres, con el desciframiento de su lenguaje: en última instancia, en la dilucidación del papel que él ocupa allí. Con esto no intento machacar sobre la situación de

²⁹⁶ Saer alentó esta lectura cuando escribió, en una de las hojas recogidas en el Dossier Genético: “El miedo a la desintegración los induce a ponerse en manos del narrador” (p. 436).

²⁹⁷ Cristina Iglesia, *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2003.

observador y futuro (o presente) historiador de su aventura sino de descubridor de un camino que va a encarar a partir de esa experiencia. En este punto no tengo más remedio que seguir con cierta fidelidad los razonamientos que, sobre naturaleza y cultura, hace Terry Eagleton en su libro *La idea de cultura*²⁹⁸. En términos de Eagleton podría decirse que el entonado descubre, en su convivencia con los colastiné, el carácter material de una cultura, la necesidad que ella tiene de la naturaleza y cómo esta, al mismo tiempo que se deja transformar, y con ello alienta el desarrollo de la cultura, también pone sus límites a esa transformación o los obstáculos para que la cultura se construya con su participación. La naturaleza pone leyes culturales y también deja al descubierto que el hombre es parte de ella.

Dicho de otra manera, un sentido de la palabra cultura sugiere la división en nuestro propio interior: una parte de nosotros mismos es cultivada y refinada y otra parte vive como material crudo para ese refinamiento. La naturaleza es lo que nos rodea y lo que yace dentro de nosotros, lo que nos hace sentir la existencia de facultades superiores e inferiores, voluntad y deseo, razón y pasión. Visto así, el entonado, que comparte un viaje “civilizatorio” en el que se transporta una cultura²⁹⁹ para cultivar a aquellos que carecen de ella, por sus condiciones de huérfano, abandonado, entregado a los placeres de los navegantes (en los que, de todas formas, encuentra figuras parentales) aparece más cerca de lo elemental que de lo cultivado. El efecto especular sería entonces el de autorrepresentación y autosuperación del entonado: puesto ante su “sí mismo” salvaje, ante el espectáculo de la búsqueda en la incorporación del cuerpo del otro, el entonado encuentra su camino de realización recreando su mundo anterior. Pero su camino no es el acto de imitación de lo que hacen los colastiné, porque su “hombre no cultural” no está en el mito pasado de la autoantropofagia. Él necesita aprender a contar y a escribir para, a través de la mimesis poética, volver al universo original que dejó atrás.

Maurice Merleau-Ponty lo plantea así en su *Phénoménologie de la perception*³⁰⁰:

²⁹⁸ Terry Eagleton, *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales* Barcelona, Paidós, 2001.

²⁹⁹ Así esta sea el misterio inefable del capitán. Eagleton en una breve reflexión etimológica encuentra la raíz común de cultura como colonizar, habitar, y colonialismo, de donde, dice, cultura y colonialismo sería una redundancia.

³⁰⁰ *Op. cit.*

Je suis jeté dans une nature et la nature n'apparaît pas seulement hors de moi, dans les objets sans histoire, elle est visible au centre de la subjectivité. (...) De même que la nature pénètre jusqu'au centre de ma vie personnelle et s'entrelace avec elle, de même les comportements descendent dans la nature et s'y déposent sous la forme d'un monde culturel. (pp. 403-404)

Si antes el entenado no tenía origen ahora tiene uno doble o de nuevo ninguno, ya que así lo pone su condición de testigo, de fabulador, de escritor. La cultura como organización del mundo natural se produce, en el entenado, a partir del orden que puede darle a su experiencia, a las interrogaciones que, a partir de esa realidad extravagante que vivió, puede hacerle a su propia orfandad. Libertad y determinismo, identidad o cambio, qué hacer con lo natural a partir de lo artificial (condiciones que en la naturaleza solo el hombre tiene), cómo respetar lo natural cambiándolo, superándolo, cómo en la ruptura de ese continuo entre la naturaleza y el hombre se tienden las redes de lo ético y lo estético, en qué medida eso es necesario a nuestra “condición humana” (y con esto llegamos a cierto juicio sobre esa expresión vaciada por tanto uso), son interrogaciones de la fase final del camino recorrido por el entenado.

Claro que, para seguir con Eagleton, ética y estética nos ponen alertas de que podemos cambiarnos a nosotros mismos, pero también podemos ser cambiados por otros, y en ese punto entra la política. Allí el conflicto se produce entre utopías: la del hombre que se autorrealice en su modelación de sí mismo y la de una sociedad que sea la reunión apacible de esas libertades. El fracaso de la conciliación de las utopías las dirime el Estado, potencia que se impone a hombre y sociedad y crea las reglas de convivencia.

El ensayo que más se acerca a estos matices es el de Graciela Montaldo³⁰¹ iluminado por las reflexiones anteriores de Julio Premat (2002). Trabajando los conceptos de límite y represión, Montaldo arriba a algunas conclusiones sobre *El entenado* que no están lejos de las que arriba se expusieron.

Ese relato -escribe Montaldo, refiriéndose al que escribe el entenado y que nosotros leemos- se vuelve una lucha por comprender, desde el interior de una experiencia extrañada, las implicancias de la humanidad, la condición de lo humano y, también, una exploración de los límites en que esa experiencia tiene lugar, en el centro de la vida comunitaria

³⁰¹ Graciela Montaldo, “Una exploración de los límites” en *Glosa. El entenado, op. cit.*, pp. 742-761.

donde, como testigo, se intenta dar cuenta de la defraudada experiencia de ser humano. (p. 746)

Los indios, eliminados de la cultura argentina, tienen en la obra de Saer una reaparición a partir del desbloqueo que la novela hace de ese elemento reprimido:

Los indios de Saer son una cesura que se sirve de la tradición para desbloquearla. Sus indios son, a la manera de las masas de Canetti, el espacio para explorar un problema, para ver de qué forma, en el comportamiento incomprensible que el narrador de la historia percibe en la comunidad, se constituye un espejo donde ensayar las preguntas acerca de sí mismo. Los indios permiten explorar la humanidad, son ellos mismos humanos pues merecen el conjunto de adjetivos que las conductas en sociedad nos suscitan, no desde la ciencia o la religión de la época en que se inscriben sino desde la experiencia social, comunitaria, contemporánea (...) y lo son porque una gran comedia humana se representa entre ellos, una alta sofisticación rige sus actos más cotidianos. (p. 757)

Expresan una humanidad en conflicto, de la que ellos mismos parecen tener dudas, que hace dudar a los españoles que los ven como animales y cuyo límite más claro es la antropofagia. Escribe Julio Premat³⁰², abriendo el campo de observación:

El hombre saeriano al igual que los indios de *El entenado*, está permanentemente en lucha ya que el mundo, como un hilo de humo crepuscular, puede en cualquier momento desvanecerse y desaparecer. Por ende, ese hombre sabe que vive en suspenso. Una negrura secreta corroe y socava las evidencias, las apariencias, la frágil solidez de lo visible. (p. 167)

Sin embargo la índole animal de los indios es imitada por los extranjeros, que descubren en sí mismos esa zona de naturaleza humana, la existencia de deseos que pueden ser liberados. Al *entendido* los indios le legan la condición extrañada, esa incertidumbre que parece exigirles que los vean de afuera. Y también, ante los actos de antropofagia, lo ponen ante la revelación de una frontera y su labilidad por ser la frontera entre el deseo y su represión. Todo esto queda excluido de la farsa teatral que el *entendido* realiza cuando regresa a España, una obra en la que lo que se representa son fantoches deshumanizados con los que el público se regocija pero en los que no puede encontrar el espejo de su humanidad. Para el *entendido*, y eso se revelará en el texto que

³⁰² *La dicha de Saturno, op. cit.*

escriba en su vejez, su vida con los indios es su verdadera humanización: descubre que al desprenderse del grupo, al ser otro, no se aleja sino que se acerca a la cosmovisión del colectivo.

Su formación humanística es la suma de un doble aprendizaje: uno final, el de letrado, que hace con el padre Quesada luego de su retorno y gracias al que puede expresar un aprendizaje anterior, aquel que adquirió cuando supo ver, expulsado de la comunidad, “lo humano” que en ella había. Ese intercambio merced a la distancia con los otros, y que tendrá como culminación la posibilidad de ser escrito, será la gran lección que la convivencia con los indios le deje. Premat lo resume así al final de un cuidadoso análisis de la novela:

El entenado relata de dos maneras distintas las peripecias de un derrumbe melancólico progresivamente superado. Por un lado, los indios, gracias a la exteriorización de un deseo arrollador y a la representación colectiva de las pulsiones destructoras, logran mantener el universo estable en equilibrio (logran postergar efímeramente el cataclismo que los amenaza). En ese proceso la idea de una representación es fundamental: repetición, reflejo, relato, son gestos indispensables para proteger la supervivencia de la tribu. Por otro lado, el grumete lleva a cabo un itinerario ejemplar de regresión hacia el pasado innominado, hacia la órbita materna, hacia la materia negativa y la pulsión reprimida; hiperbólicamente vuelve a nacer, repite el gesto de separación, se integra en el orden simbólico del lenguaje y la cultura, y, por esa vía, cumple con la misión asignada por los indios: con la escritura no solo se salva él, sino que salva el cosmos entero de un borrado repentino. Por último, ese viaje de ida y vuelta al infierno fascinante de las pulsiones, ese hundimiento controlado en lo temido, es una manera de ficcionalizar un descenso al lugar mágico (y normalmente fuera de alcance), en donde se generan las ficciones literarias; es el lugar en donde se sitúan las “pasiones” del escritor. (p. 202)

Es interesante, aunque digresivo, hacer mención aquí al segundo texto del libro *Lugar*, “El hombre “no cultural””. Dice el relato que Tomatis le escribe una carta al Matemático, exiliado en Suecia, contándole la historia de su tío Carlos. Farmacéutico retirado, cuenta Tomatis que entre la rarezas de su tío Carlos estaba “la exploración interna en busca del hombre “no cultural”. Eso le exigía aislarse como si estuviera durmiendo y enterrarse dentro de sí mismo buscando una zona arcaica, “un chorro de sustancia anterior a la forma”, límite entre vida y materia que debía existir en el fondo de nosotros. Esta especie de poética de la búsqueda en un fondo elemental, preformal, protoplasmático explica muchas escenas de la obra de Saer. El tío de Tomatis dramatiza

la actitud del propio Tomatis en “La mayor”, en *Glosa*, en *Lo imborrable*; la del juez López Garay en *Cicatrices*, que hace la prospección de su ser íntimo pariendo, casi, sus sueños con gorilas; tal vez hasta pueda incluirse a Barco en “La tardecita”, que provoca el recuerdo de la infancia y la llanura a partir de la lectura de Petrarca.

10. De *Nadie nada nunca* a *La pesquisa* (el “más allá” de la novela política)

La bomba de profundidad la lanzó Sergio Delgado en *Zona de prólogos*. Corrigiendo ligeramente, como él mismo declara, la cuidadosa cronología establecida por Julio Premat, y especulando que la escritura de *Nadie nada nunca* se produjo entre marzo de 1972 y 1978, Delgado consideró que los hechos de violencia de la novela no podían estar referidos a la dictadura que se instaló en 1976, si no era aceptando un cierto carácter visionario del relato: “Saer “vio” lo que se venía o lo que estaba pasando en Argentina durante la década del setenta mientras escribía su novela, con una mirada que supera las posibilidades de cualquier observador político. Ve distinto. Ve más allá”³⁰³. A esa capacidad del artista de advertir, antes que las ciencias sociales u otras disciplinas, el sentido de los hechos Beatriz Sarlo le aplicó el concepto “estructuras del sentir” tomado de Raymond Williams. En su interpretación de la idea de Williams, Sarlo entendió que el artista producía en su obra una estructura que capturaba (o capturaba a través de su obra, la estructura de) los movimientos profundos de la realidad

³⁰³ *Zona de prólogos*, Paulo Ricci (comp.), p. 125. No sé de dónde obtiene Delgado sus fechas. Premat establece en su “Cronología” 1974-1978 (*Glosa. El entonado*, p. 464) y transcribe en *Cuadernos de LIRICO* 6 | 2011, tomada del Fondo documental de Saer, una cronología (todavía sin editar) hecha por el propio Saer en la que estipula que comenzó en el 73 y terminó en febrero de 1978. En los *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, se reproducen dos *incipit* de la novela: uno, tachado, en el Cuaderno 8, fechado el 19/11/1971 cuando la novela todavía manejaba como posibilidad de título los versos de Juan L. Ortiz “Rosa y dorada la ribera/ la ribera rosa y dorada” (p. 60); y otro, tomado del Cuaderno 9 que, de seguir el manuscrito fotografiado en la página 65 de los *Papeles de trabajo II*, establece el título arriba, NADIE NADA NUNCA, pone una fecha, 27/11/73, escribe con mayúsculas “EL ARTE DE LA FUGA O EL INSTRUMENTO BIEN TEMPLADO”, luego, también en mayúscula, retoma los versos “ROSA Y DORADA LA RIBERA”, al que agrega, entre paréntesis “8 de mayo 1972. Rennes”, y “LA RIBERA ROSA Y DORADA”, y continúa con el comienzo de la novela: “No hay, al principio, nada. Nada.” (pp. 64-65). Hay dos frases tachadas, arriba y abajo de “EL ARTE DE LA FUGA...”. La versión impresa en el libro sigue otro orden con el que, suponemos, se reconstruye la secuencia en que fue escrita la página: primero la reiteración del antiguo título, “ROSA Y DORADA...”, acompañado por la fecha “8 de mayo 1972”; luego la fecha posterior, 27/11/73, en la que se recomenzaría la novela; a continuación, las dos frases tachadas y “EL ARTE DE LA FUGA...”; debajo el título NADIE NADA NUNCA que, aunque escrito en el original arriba del todo, pudo ser de factura posterior. El texto impreso reproduce un pequeño fragmento de la primera página y en nota al pie (p. 64) se aclara que sigue el manuscrito de *Nadie nada nunca*. En las “Notas” finales a la edición se especifica que el Cuaderno 9 contiene “la primera parte de *Nadie nada nunca* (fechada en 1972-1973)” y el Cuaderno 10 “Contiene la segunda parte de *Nadie nada nunca* (terminada el “8/12/77”)” (pp. 418-419), fecha de cierre que, aunque sin coincidir, favorecería la tesis de Delgado. De todas maneras, su fundamentación exigiría la revisión completa del manuscrito y su comparación con la versión publicada en 1980.

que todavía no habían mostrado sus consecuencias más visibles y los comunicaba en forma cifrada.

El ajuste de Delgado interpelaba las lecturas que hasta ese momento se habían hecho, sin excepciones, de la novela de Saer. Al mismo tiempo de observar el hermetismo y las oscuridades del relato y su carácter experimental, seguramente el más extremo de toda su narrativa, los críticos no habían dudado en entender las desapariciones de los caballos como alusiones a las desapariciones masivas producidas durante la dictadura 1976-1983 y al comisario Leyva, las referencias guerrilleras y otros detalles como elusivos partes políticos de ese período. “La crítica ha abundado al respecto –escribe Delgado- y Saer nunca negó esta posibilidad de lectura”, que también estaría advertida por el título de la novela, si este se deja leer, por las letras iniciales de las tres negaciones, como alusión a los desaparecidos: NNN. La tesis de Delgado, al negar ese universo de referencialidad y admitir que Saer habría visto más allá de lo que podía verse durante el período en que escribió la novela, confirma, sin embargo, un aspecto que sí había sido subrayado en la ficción saeriana y al que hicimos alusión varias veces en este trabajo: el carácter abierto de sus relatos, la posibilidad, que siempre dejan, de ir completando su historia a medida que la Historia va transcurriendo. En este sentido se puede afirmar que la referencialidad de la novela estaría sostenida no por los hechos de la última dictadura argentina sino por algo más vasto, la violencia política instalada desde fines de los sesenta (presente en *Cicatrices*, por ejemplo): sería a partir de ella que Saer crearía el clima de *Nadie nada nunca*. Vastedad e imprecisión habrían dejado las rendijas necesarias para que se colaran nuevos datos de la Historia e hicieran posible una lectura que los incluyera. El misterioso aislamiento del Gato, las escapadas furtivas de Elisa y la inexplicada desaparición de los caballos encontraron una explicación -no prevista en el tiempo de escritura de la novela- revelada en las posteriores *Glosa*, *La pesquisa* y finalmente en *La grande*. La capacidad de desarrollo de la saga narrativa permitió una relectura de los espacios mudos de *Nadie nada nunca*.

Un caso tan desconcertante como el de *Nadie nada nunca* puede verse en *Lo imborrable*. Allí también, si lo quisiéramos, podríamos leer un anacronismo: el tiempo de la historia de la novela se entiende mejor en el momento de su publicación. Para ser más claros: 1993, año de edición de la novela, permite la comprensión más intensa de una trama que se desarrolla en 1979. La irrupción del mercado del libro y con él la implantación de una sociedad violenta, mercantil, trivial, falsamente sensual y voraz ponen en vilo a un Tomatis que sale de la depresión hacia un universo paranoico; pero

esta lectura de un momento de la dictadura se intensifica a la luz de las modificaciones que sufrió la sociedad argentina en los años 90. Otra vez el artista, haciendo pesar la serie histórica más en su recepción que en su producción³⁰⁴, consigue, mediante retrasos y anticipos, un efecto dislocador, condensador de tiempos que se sostienen en el presente monologante de Carlos Tomatis. En un momento de este trabajo (“Carlos Tomatis: creación y depresión”) reproduje un párrafo que aparece entre los papeles preparatorios de *Glosa* y que, según los investigadores de la edición crítica realizada para Archivos, habría sido escrito con vistas a *Lo imborrable*. Abuso de su transcripción:

Durante este mes, la realidad no producía ningún exceso: no había ni inundación ni sequía, ni ningún acontecimiento histórico de importancia sucedía. Por supuesto había habido la gran represión de 1975-1976, que se había prolongado un poco menos densa en 1977, y dado algunos golpes aislados en 1978, pero en general la calma, por lo menos aparente, se había instalado y si algunos cambios políticos debían producirse, no se trataría sin duda de una gran revolución o de un golpe de estado, sino de un desentumecimiento lento, cuyos primeros signos solo podrían ser visibles para los más perspicaces. En cuanto al clima, se trataba de un principio de primavera bastante típico, cálido, soleado, interrumpido de tanto en tanto por algunos chaparrones (dos días de lluvia torrencial una vez). En definitiva, el término medio de un período bastante normal. (p. 389)

Algunos comentarios ya hicimos y los completaremos ahora, si bien no aspiraremos a responder lo que más urge frente a ese texto: cuándo, por qué, para qué fue escrito. Si las cronologías no nos engañan, Saer no visitó Argentina entre 1976 y 1982: no se trata entonces de una “nota en vivo” como las que sí tomó durante su regreso en setiembre y octubre de 1982. En los documentos que nos presentan los responsables de la edición de Archivos, con el número XXIV se reúnen “cinco hojas escritas a máquina de los dos lados, numeradas, las primeras dos azules y las otras amarillas. Dos textos distintos: en el primero figuran notas para *Lo imborrable*, escritas directamente a máquina, luego el texto copiado de un diario de viaje a Santa Fe” (p. 389). Así está encabezada en la edición, la reproducción de esas cinco hojas que pueden verse fotografiadas en el CD que acompaña el libro. Dijimos, respecto al primer párrafo de este conjunto, que no corresponde a las “Notas en vivo” pero tampoco parece seguro

³⁰⁴ Juan Pablo Luppi, “La sed de una amarga fruta argentina. Desgarros públicos y privados de la última dictadura en “Lo imborrable” de Juan José Saer, *Hologramática*, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ, Año 5, No. 9, V 5, 2008, pp. 3-27.

que *Lo imborrable* haya sido su finalidad. Nos atrevimos a suponer, con escasa convicción, que su poca coincidencia con el clima político de *Lo imborrable* -si esto es lo que el texto pretendía dibujar- lo postulaba mejor como pretexto preparatorio de otro que en ese momento estaba en ciernes: “El intrigante”, y que años después sería *La grande*. Sin embargo podemos incluir un sesgo más a estas (im)precisiones. El clima ominoso que se vive en *Lo imborrable* forma parte, sobre todo, del estado anímico de Tomatis. Eso no excluye que esa subjetividad y la reconquista que hace Tomatis en esa novela de una conciencia alerta a la realidad, no estén fuertemente ligadas a hechos que suceden en su entorno inmediato. Si lo pensamos hoy, difícilmente nos imaginemos un 1978 de desentumecimiento y menos aún de cambio político del signo que fuese. Sin embargo el proceso en la cultura que nos trasmite el libro de José Luis de Diego *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*³⁰⁵ no desdeciría del todo la información de Saer; y, aun, deberíamos suponer que Saer recogía la impresión de sus amigos argentinos que, dentro del país, eran protagonistas de lo que se estaba haciendo. Las madres de Plaza de Mayo habían comenzado a caminar en 1977 preguntando por sus hijos desaparecidos. La apertura de la revista *Punto de Vista* en 1978, con unos cuantos integrantes del *staff* de la revista *Los libros* (Gramuglio, Sarlo, Piglia), clausurada en el momento del golpe de Estado de 1976, podía indicar resquicios y nuevos rumbos³⁰⁶, por donde la cultura conseguía filtrarse. Si esto sucedía con gente muy allegada a Saer y que había y seguiría siendo fiel a su obra, también acontecía con otras publicaciones: *El Ornitorrinco* conducida por Abelardo Castillo y Liliana Heker, había aparecido a fines de 1977 y, según Carlos Altamirano, “a partir de 1978 se produjo en Buenos Aires una verdadera floración de revistas de espíritu crítico, literarias en su mayoría. Con excepción de alguna como *El Ornitorrinco* y *Punto de Vista*, se trataba en general de publicaciones animadas por jóvenes y destinadas a jóvenes (...) Eran, en su mayoría, manifestaciones de núcleos independientes que buscaron crear, a través de publicaciones de poco tiraje y de circulación casi marginal, focos de expresión de esa cultura fragmentada en que se

³⁰⁵ José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Edciones Al Margen, 2001.

³⁰⁶ El libro de de Diego estudia el desarrollo y contenido de las publicaciones en el período que va de fines de los 60 a fines de los 80. Es notable observar el cambio de proyectos políticos y culturales, las alianzas y disidencias, en las revistas que reunían a los intelectuales de los 60: *Nuevos Aires*, *Los libros*, *El Escarabajo de Oro*, las que lo hacían en los 70: *Crisis*, *El Ornitorrinco* y las que, desde fines de los 70 y ya entrados los 80 vivieron el proceso de caída de la dictadura y de redemocratización, *Punto de Vista*, sobre todo, pero también *Humor*, *El Porteño*, etc. El libro es un rico compendio de la tarea intelectual y literaria, de las polémicas sobre los temas más urticantes: la revolución, la democracia, la literatura, el compromiso o la responsabilidad del escritor o del intelectual, el quedarse o irse, la creación dentro y fuera de Argentina, la cultura nacional y popular y un generoso etcétera.

había convertido la izquierda intelectual”³⁰⁷. Si bien es de recibo que no se trató exactamente de una primavera cultural y que todavía quedaba mucho por recorrer para llegar a climas más despejados, es posible que las informaciones que le llegaran a Saer sobre los años finales de los 70, en que sucedería *Lo imborrable*, fueran, comparadas con lo que se había vivido, menos oscuras. En la propia saga saeriana la recuperación de Tomatis, su regreso al paródico mundo cultural que se presenta en *Lo imborrable*, se hace a partir de las revelaciones de *Glosa*. Las muertes de Washington y de Leto, la desaparición del Gato y Elisa, el exilio del Matemático tal vez le estén diciendo a Tomatis ya no se puede esperar algo peor y sí pasar del último al penúltimo escalón de la abyección.

Pero miremos con mayor cuidado las “Notas en vivo” que Saer tomó en setiembre y octubre de 1982 como preparatorias de la novela que ya había comenzado a escribir: *Glosa*. Por supuesto que encontramos en ellas las más variadas anotaciones cuya relación con *Glosa* no es sencillo establecer. Primero, entonces, tomemos en cuenta que entre lo que el escritor anotó en esos días en los que visitó Santa Fe y Paraná y *Glosa* existe una distancia en algunos casos muy difícil, y en otros imposible, de recorrer. Muchas de las notas se diluyen en algún lugar impreciso del proceso de escritura de la novela, migran hacia otros relatos o desaparecen. Hay datos que pueden ser útiles: las sombras que se proyectan sobre la calle principal de la ciudad en esos meses, que son los que elegiría la novela para suceder, y poco más. Pero como si este desconcierto fuera poco, entre las “Notas en vivo” aparece un texto que no es una nota en vivo así haya sido escrito entre ellas y en la misma libreta (de la libreta no vimos reproducción escaneada sino la transcripción parcial libro, por lo tanto no podemos saber si la anotación fue hecha al mismo tiempo que las notas en vivo o en un momento distinto). El texto dice:

Fin del 78 o 79. Tomatis se queja de que los billares desaparecen y de que hay, en su lugar, juegos mecánicos. / “... en esta ciudad (o en París, New York o Babilonia)...”/ La televisión en colores empezó en 1978.

Esta anotación, sobre la que ya comentamos algo referido al comienzo de la televisión en colores en Argentina, parece corresponderse mejor con el texto inicial que aludiría a *Lo imborrable* que con algún tipo de “Nota en vivo”. La proximidad entre textos que

³⁰⁷ Citado por de Diego, p. 133.

asoman como materia para una futura ficción y las tales “notas en vivo” nos hacen pensar que también estas forman un repertorio arbitrario de detalles que recorre un largo y misterioso proceso para su ingreso a la ficción. Más que el desgaste que hace algún crítico³⁰⁸ de buscar el talante subjetivo de esas notas digamos que ellas no pueden tener otro alcance que ir fijando motivos cuya acumulación se parece más que a otra cosa a un cadáver exquisito. Cierta azar objetivo de las notas puede, a la larga, convertirse en una lógica subjetiva otorgada por el proceso narrativo.

Entre las notas se pueden colar textos que provienen de otros tiempos reales o mentales y que se radicarían en otros lugares del territorio de creación. Los dos textos transcritos corresponden a aproximaciones y detalles que pertenecen ya no a la realidad sino a la construcción de una ficción. Esto se deduce de la mención a Tomatis y su comentario sobre billares y maquinitas (digamos que se trata de un “dato de la realidad” –las comillas señalan mi recelo- ya incorporado a la ficción), pero también porque la observación sobre la temperatura política que, se presume, existe, no importa por su exactitud referencial (siempre discutible) sino por la posibilidad de oficiar de fondo, de integrarse al ámbito de la ficción. Las verdaderas “notas en vivo” no quedan reducidas a su uso testimonial y los fragmentos “de ficción” no se plantean como indicios documentalistas. Incluso cuando se apela a un dato comprobable, “la televisión en colores empezó en 1978”, el dato es cierto y no, ya que, como vimos más arriba, se usó para la emisión del Mundial de Fútbol hacia el exterior pero no se vio en Argentina hasta 1980. La ficción es capaz de asimilar el “error”: en *Glosa*, durante la visita de Leto a Tomatis en plena depresión, que puede ser fechada en enero de 1978, se ve televisión en color; y en el tiempo impreciso de *Lo imborrable* también, sin que afecte un verosímil que no es, insisto, documental. Infidelidades a la realidad las llamé: aun con datos fieles, la ficción debe ser infiel a la realidad y mostrar su capacidad de transformarla.³⁰⁹

Pretendo con este largo circunloquio volver a *Nadie nada nunca* y su condición de libro político. Lo político (ya veremos a continuación cómo lo analiza Martín Kohan

³⁰⁸ Hay un análisis cuidadoso hecho por Luigi Patruno sobre estas notas, tratando de mostrar cómo se descubre la subjetividad entre lo objetivo de estas anotaciones zolianas. Se titula “Escribir al regreso: sobre *Notas en vivo* (sep-oct. 1982) de Juan José Saer” RILCE 28.1 (2012): 185-202 y ya fue comentado en el capítulo I.

³⁰⁹ En sentido contrario podríamos volver a discutir la fecha de *Lo imborrable*, dejando que los veinte años que pasaron desde la caminata de Leto y el Matemático fuesen exactos. Tendríamos, entonces, a Tomatis saliendo de la depresión en 1981: en este caso se traicionaría la ficción (la depresión de Tomatis saltaría de 1978 a 1981 o duraría todo ese tiempo) para ser fiel a la realidad (se ve televisión en colores y tal vez el clima política se pareciese más al “término medio de un período bastante normal”).

en *Glosa*) se crea en Saer como un entorno, como una inminencia, como una posibilidad. Las más antiguas *Responso* y *Cicatrices* no eran entendidas sin lo político, así en ninguna de ellas lo político ocupara su centro. Aun antes, según ahora podemos leer en los *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, Saer ya había especulado, con escepticismo, acerca de la tarea del escritor y la del político y de la sobrecarga que parece depositarse sobre el escritor en nuestros países semicoloniales. El escritor es, escribe Saer a principio de los 60, una personalidad creadora y solo puede compararse con el político revolucionario a quien reconoce más como intelectual que como político: Lenin, Gandhi. En el sentido más restringido, piensa Saer, para un político el objeto de la acción es el dominio de los acontecimientos, prescindiendo de su sentido, en tanto para un escritor es exactamente al revés: el sentido de los acontecimientos debidamente determinado, hará de la realidad un material utilizable. “Casi siempre, la labor de un político se reduce a tergiversar en provecho de sus fines todo lo que han hecho los intelectuales a favor de la ampliación de la conciencia humana”. El compromiso del escritor parte de su obra y si en ella se produce una transformación efectiva nadie podrá reprocharle falta de compromiso. “Cualquier determinación acerca de la realidad, por mínima que sea, llevada a cabo por un escritor, es más útil al hombre que la recitación encendida y monótona de unas pocas y viejas verdades endurecidas por el dogmatismo. (...) Un escritor verdaderamente grande puede abarcar la política con más objetividad, rigor y pertinencia que las que puede considerar cualquier político para considerar la literatura”. (pp. 100-105)

En el interior de la ficción de Saer los hechos que irrumpen, apretadísimos, en *Glosa* tendrán amplificaciones en *Lo imborrable*, *La pesquisa* y *La grande*. Esa posición de lo político, sesgada y al mismo tiempo imprescindible, comienza en las primeras novelas, tiene presencia en algunos “Argumentos” de *La mayor* y se condensa entre precisiones y secretos en *Nadie nada nunca*. Al final de su período más experimental Saer descubre la necesidad de salir de allí buscando la fórmula que, sin traicionarlo, revitalice un mundo exhausto. *El entenado* y *Glosa* serán los caminos de salida cuyo centro oscuro quedó en la novela de 1980. El año podría ser aquel al que hace referencia el texto previo a las “Notas en vivo”, un año de pasaje tanto en la realidad política argentina como en la obra literaria de Saer. Pero no las entendamos como coordinadas: Saer va elaborando una realidad política en el interior de sus textos que resulta anacrónica con respecto a la exterior a ellos, y aunque a veces parezca atrasar, consigue adelantarse a los tiempos de la historia.

En el citado libro *Zona de prólogos*, Martín Kohan no duda en calificar a *Glosa* como “novela política”, una postura que lo ha llevado a afirmarla como el paradigma de la literatura política posible.

El relato político se consume en *Glosa* (o, dicho de otro modo: *Glosa* se consume como novela política) mediante esta producción narrativa de diferentes intensidades. No se trata pues de una ilusión referencial, no se trata de apelar a una serie de deixis eficaces, no se trata de un efecto de realidad por los detalles que parecen no significar nada, no se trata de desplegar el poder de representación de la literatura para aprehender el mundo: se trata de lograr, mediante un juego de debilitamientos y contrastes, un aumento de intensidad de ciertos pasajes del texto, secuencias más intensas que por serlo sugieren un “grado de realidad” más acentuado, para, en los tramos así producidos, contar lo político. (p. 159)

En este punto estaría el viraje, la modificación y el agregado que hace *Glosa* como novela política a *Nadie nada nunca*. Saer encuentra, como señala Kohan, el estado preciso de la diferencia de intensidades. Consigue, en un relato que se construye en el puro presente con densos contenidos del pasado, la posibilidad de prolepsis brutales, el salto desde 1961 a los años del terror. Este salto es posible por el sutil tejido que *Glosa*, a diferencia de *Nadie nada nunca*, va haciendo con los tiempos narrativos. El presente sin objetivo en Leto o con un objetivo trivial en el Matemático se carga, en cada uno, de un pasado que le da sentido. Si Leto, como señala Kohan, camina sin un objetivo, va rumiando su historia personal que es terrible y creando su historia futura que es trágica. Si el Matemático camina con un objetivo banal, no lo son ni su pasado ni su futuro. Si, finalmente, el motivo de conversación es el cumpleaños de Washington, al que ninguno de los dos asistió, y este, con sus discusiones bizantinas, funge como excusa para llenar el tiempo de la caminata, allí también se mueven historias inquietas que asaltarán la aparente pasividad de los personajes. He aquí la diferencia de *Glosa* y su salto adelante con respecto a *Nadie nada nunca*. *Glosa* consigue las alianzas exactas entre el presente aparentemente trivial y los pasados y futuros de los personajes, nada triviales (“juego de debilitamientos y contrastes” según Kohan); y condensa todo en una pieza clave: la quintilla de Tomatis.

El poema que Tomatis entrega al Matemático en ese día de la primavera de 1961 desencadena la primera prolepsis. La minuciosa historia del poema guardado por el Matemático termina 18 años después, en febrero de 1979, cuando el Matemático, ya en

el exilio sueco, vuelve a encontrar en su billetera, mientras desciende sobre Upsala, el papel con el poema. Entonces nos enteramos de la muerte de Washington el año anterior, pero también de la desaparición del Gato y Elisa y de la muerte de Leto. Casi al final de la novela otra vez Tomatis, en plena depresión luego de su tercera separación, protagonizará la escena en la que recibe a Leto y le pide que le muestre la pastilla de cianuro.

Digámoslo así: Tomatis consigue lo que el Gato no alcanza: iluminar el futuro desde el pasado (¿o el presente?). Los hechos del Gato en *Nadie nada nunca* quedan envueltos en un misterio que no resuelve el caso: la desaparición de los caballos (ni siquiera con un doble final, como en su doble *La pesquisa*). Tomatis, tercera figura de *Glosa*, concibe, con su aura de depresión, el poema, y desde allí, depresión y poema alumbran el futuro de los otros dos. El suicidio de Leto con la pastilla de cianuro, la desaparición del Gato y Elisa y los exilios de fines de los 70 son incrustaciones de futuro en el presente de la caminata, pero también -para el momento en que se publica la novela- incrustaciones de un pasado reciente (1978) en otro remoto (1961). La novela consigue desprender, gracias a la prolepsis, los hechos futuros del presente de la caminata. Este movimiento narrativo se complementa con uno de sentido inverso: esos sucesos terribles, dramáticos, están embalados en otros anteriores, aparentemente calmos e intrascendentes pero que contienen en potencia toda la historia futura (hasta allí llegaba *Nadie nada nunca*). No se trata de un destino sino de una cadena de responsabilidades que solo es advertida por sus resultados. En *Glosa* los hechos intrascendentes adquieren trascendencia por la aparición de la figura de Tomatis que consigue, depresión y poema mediante, coagular pasado y futuro de Leto y el Matemático. Sobre el futuro de Tomatis tendremos que esperar a *Lo imborrable* para tener noticias.

Alrededor de este aspecto pueden hacerse distintas consideraciones. Por una parte no hay duda de que *Glosa* consigue incorporar, en una trama que parece dirigida hacia otro lado, una denuncia brutal con varios blancos: la desaparición del Gato y Elisa o los exilios del Matemático y Pichón Garay apuntan a la responsabilidad de un Estado represor, pero la pastilla de cianuro con que se suicida Leto hace blanco en otra violencia cuya explicación parece más compleja que la anterior. Esta abarcadura de la violencia política en Argentina se remonta, como vimos, a obras anteriores de Saer: *Responso* (1964), *Cicatrices* (1969) o al argumento “Amigos” (*La mayor*, 1976) que protagoniza Leto, ponen en escena conflictos en los que participa la vida política o

sindical de sus protagonistas. Si no siempre lo político aparece en el centro del relato, el crimen cometido por un dirigente sindical un primero de mayo (*Cicatrices*) es indicio demasiado evidente del desvarío de la violencia y resuena en el posterior Argumento “Amigos”. En este sentido, la obra de Saer debería ponerse en contacto con la literatura política más importante de esos años, la de Rodolfo Walsh, en particular el testimonio sobre ajustes de cuentas entre grupos sindicales *¿Quién mató a Rosendo?* publicado en 1969, el mismo año que *Cicatrices*.³¹⁰

Una obra que se resiste a que la política ocupe el centro de su preocupación (en algún lugar de este trabajo me referí a la ausencia total de referencia a la derrota en la guerra de las Malvinas, que fue a fin de cuentas la que volteó a la dictadura argentina³¹¹) se deja permear por la historia política y hasta, como se ha planteado para *La pesquisa*, consigue hacer con la peripecia política una novela policial y una tragedia clásica al mismo tiempo. La contención extrema de *Nadie nada nunca* o convoca al silencio o habilita el comentario fácil. El delicado período en que la novela fue escrita, de seguir las fechas de Delgado y Premat, podría haberla hecho naufragar en mares procelosos y tormentas agitadas. La preparación y luego la llegada de Perón a la Argentina en 1973, su elección como presidente, su muerte en 1974, la brutalidad paramilitar del año 1975 que sembró el golpe del 76, las desapariciones que empezaron a ser denunciadas desde 1977 por las madres de Plaza de Mayo, empedraron esos años hostiles. Nada de eso aparece con explicitud en la novela, sino un clima de altísima tensión que parece contener la muerte. En este punto *Nadie nada nunca* continúa el ejemplo de *El limonero real*: solo el sueño o la pérdida de conciencia que está presentada en la zambullida onírica de Wenceslao, puede crear el espacio de revelación de lo ominoso.

En *Lo imborrable*, Tomatis está afectado por sus separaciones y por la presión del mercado editorial, dos hechos de distinta índole pero que explican su depresión y trabajan sobre ella. De acuerdo a la lectura de Luppi³¹² el tiempo de *Lo imborrable* es un grueso tejido que reúne las condiciones políticas y culturales de la dictadura con la

³¹⁰ El padre de Nula es un militante asesinado una noche de invierno de 1975 en una pizzería, no se sabe bien si por sus enemigos o por sus aliados (*La grande*, pp. 79-80 y 88). En la historia del padre de Nula, p. 80, se habla de una depresión sufrida a principio de los 60, aproximable a la del padre de Leto en *Glosa*. Se trata de un asesinato anterior al golpe del 76 y por el detalle de la pizzería del Gran Buenos Aires tiene ecos de *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh, que sucede en una pizzería de Avellaneda, historias de venganzas entre sindicalistas, que aparecían en *Cicatrices*. Tal vez la duda de si fueron enemigos o camaradas contenga reminiscencias del asesinato de Roque Dalton asesinado en mayo de 1975.

³¹¹ Ver Capítulo III: Hacia la obra, 3. Allá en las tiendas griegas: los mitos en Saer, 3.3 *La guerra no ha terminado*.

³¹² Juan Pablo Luppi, *op. cit.*

visión que se pudo tener, con cierta claridad, una vez salida de ella. Él observa la actualización de un pasado ominoso (su retorno como amenaza) que resiste su borramiento y advierte la implícita continuidad entre el período de las Juntas Militares y los años del menemismo. De manera que los veinte años transcurridos desde *Glosa* más que un cálculo con exactitud provocan una aproximación a los años finales de los 70 y principio de los 80, en los que se sentaron las bases de una política económica y cultural que tendría su peor desarrollo en los 90. La obra mira desde principio de los 90 aquel tiempo y propone en la quiebra de Tomatis el estado de conciencia, la estructura de sentir que iba a ganar a Argentina en los 90: exitismo, neoliberalismo, banalización de la cultura, expansión de la televisión, etc. “Saer escribe sobre el pasado como parte integrante de un presente en permanente cambio; focaliza no tanto sobre lo que ocurrió sino sobre su permanencia imborrable en los diversos presentes que constituyen el futuro” dice Luppi.

Una explicación más compleja de la aparición de lo político, nacido en la juntura entre lo literal y lo ficcional, y de los posibles niveles alegóricos (o mejor, de su rechazo) que allí podrían germinar, me la sugirieron dos trabajos de Rafael Arce en los que se citan conceptos de Miguel Dalmaroni³¹³ de incitante nivel polémico. En “Violencia metonímica: la historia y la política en la obra de Juan José Saer”³¹⁴ Arce, recordando un trabajo de Beatriz Sarlo, se pregunta por qué Saer debió recurrir a una anécdota tan elusiva en su novela *Nadie nada nunca* siendo que esta se publicó en México y su autor residía en Francia. La pregunta era parcialmente contestada por Dalmaroni quien desmontaba la elusividad mostrando que en esa novela aparecía un personaje torturador que era asesinado por “los muchachos”, alusión inequívoca al movimiento Montonero. Sin embargo no hay duda de que, más allá de esas explicitudes, la novela recurría a una figuración antirrealista, una especie de negación adorniana, dice Arce, de la realidad ominosa, y a la necesidad de contarla sin la ingenuidad mimética. Hay que contar lo ocurrido sin caer en la trampa del realismo que nos hace creer que lo entendemos. Esa podría ser la premisa no solo de *Nadie nada nunca* sino también de *Glosa* y de la prima hermana de aquella, *La pesquisa*.

³¹³ “Lo real sin identidades. Violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* de Juan José Saer” en Sosnowski, Saúl, F. Bolaños y G.C. Nichols (eds.) *Literatura, política y sociedad. Contribuciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008, pp. 125-141.

³¹⁴ En *HeLix* 5 (2012) pp. 44-61, www.helix-dossiers.de

En las “Primeras especulaciones” del capítulo “Zona de teorías” de esta tesis, transcribimos un juicio de Florencia Garramuño (2009) que no me parece inútil volver a reproducir: “Ese programa de ininteligibilidad y antipragmatismo es una tendencia general de la literatura argentina de los años setenta, que encuentra en estas novelas de Saer una de sus manifestaciones más extraordinarias” (p. 108). Cabría, ahora, sumar otra explicación del hermetismo. Dice Francisca Noguerol en una sección de su trabajo que titula “El discurso alegórico: silencios que hablan”:

Desde mediados de los setenta, se apeló al símbolo y a la alusión para enfrentar literariamente lo inenarrable. Como subraya Reati en *Nombrar lo innombrable*³¹⁵:

La literatura argentina (...) no termina de decidirse sobre cómo confrontar sus obsesiones. La mayoría de los autores intuyen que no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética del realismo. (...) Los escritores argentinos (...) buscan nuevas estrategias para nombrar lo innombrable, (...) [mediante] soluciones simbólicas (...) darle un sentido a través de metáforas, alusiones, eufemismos, apelaciones indirectas (pp. 12-14).

La crisis que ha llevado a la violencia extrema queda así expresada a través de los silencios. En vez de insistir en la brutalidad, los escritores alegóricos prefieren reflejar lo inenarrable remontándose en muchos casos a los orígenes de la violencia y acercándose sin maniqueísmos tanto al represor como a la víctima.³¹⁶

En un trabajo anterior, “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer”³¹⁷ Arce ya se había posado sobre el trillado asunto del realismo y, de la mano de Dalmaroni, planteaba la posibilidad de entender la obra de Saer fuera de toda retórica metafórica o simbólica o alegórica para verla con una mirada metonímica, en la que no se sustituía la Historia por una historia de ficción sino que se la desplazaba y se la ponía en contigüidad, para que la lectura de la realidad misma de la historia ficcionada funcionase como poderoso irradiador de verdad. A esa potencia de lo ficcionado como real inmediato y material, decía Arce que Dalmaroni la llamaba “materiación realista” y parecía dejar la ficción saeriana fuera del estatuto de lo

³¹⁵ Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable: La violencia política y la novela argentina (1975-1985)*, Buenos Aires, Legasa, 1992.

³¹⁶ “Literatura argentina transterrada y dictadura: versiones desde el margen”, *DT 13/2012* (Documentos de Trabajo), Instituto Iberoamérica, Universidad de Salamanca, 11-2 2013.

³¹⁷ *Orbis Tertius* 2010, año 15, no. 16, disponible para consulta y descarga en *Memoria Académica* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata.

simbólico para trasladarla al ámbito de las literaturas postsimbólicas. Arce, más contemporizador, sin negar “lo literal” y el realismo de la ficción saeriana, la situaba como el retorno del realismo, una vez agotada la fase alegórica que había conducido el relato a los lindes de lo mítico.

La acuñación “materiación realista”³¹⁸, que se dice originada en la crítica de la pintura, trajo a mi memoria, tal vez por puras resonancias fonéticas, un concepto que mucho había apreciado en su momento pero que supuse que nada tenía que hacer en estas reflexiones: el de “realismo figural” que Auerbach había aplicado a la imaginación de Dante en la *Divina Comedia*. Por las dudas, o por cierta fe en las paronomasias, volví al viejo ejemplar de ese libro ejemplar que es *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1946)³¹⁹ y me llevé alguna sorpresa que comparto. Auerbach observaba que, más allá de la extraordinaria imaginación de Dante para darle forma a ese universo que creaba y de la novedad retórica que en su propia obra significaba la *Commedia* como regreso a lo épico, el esquema que concebía en la vida ultraterrena provenía de una tradición cristiana de la Alta Edad Media. Según esta tradición que Dante seguía, todo acaecer terreno era la manifestación de un plan divino, una figuración terrenal que conservaba conexiones verticales con el plan de salvación de la providencia. Pero Dante no dibujaba la vida terrenal sino su consumación luego de la muerte y era en esta “figura consumada” en la que adquiriría verdadera realidad la vida terrenal y el designio divino. Este extraño laberinto dejaba entonces el acaecer terreno en la categoría de interfase, de figura potencial intermedia en la que estaba contenida lo más decisivo de su esencia, el verdadero drama terreno. Esta esencia o verdad solo podía ser revelada en la situación en la que el juicio divino ponía a los personajes después de su muerte: en ella se condensaba el sentido último de una vida por el que debía ser juzgado. Esa situación de los ex vivientes en el más allá no tenía en Dante nada de abstracto, tal como algunas corrientes espiritualistas dentro del cristianismo

³¹⁸ En realidad Dalmaroni utiliza pocas veces esta expresión, y no lo hace exactamente así en el artículo citado por Arce “Lo real sin identidades. Violencia política y memoria en *Nadie nada nunca, Glosa y Lo imborrable* de Juan José Saer”. En este y otros artículos (ver bibliografía) sobre literatura y pintura, Dalmaroni va afianzando términos como materiación poética. Solo en una conferencia “Violencia política, materiación realista y memoria inoportuna en las novelas de Saer”, leída en el III Congreso Internacional del CELeHis en Mar del Plata, 2008, de la que no puede conseguir una reproducción, la fórmula se lee completa. Los demás son aproximaciones y pulimientos de esa idea. El artículo que se podría considerar más acabado es “Una certidumbre sensorial de permanencia” Narración y pintura en Juan José Saer”, presentado en el Coloquio Internacional “Ut pictura poesis. Las palabras y las imágenes en la literatura y el arte” Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades, UNR, 4 y 5 de noviembre de 2008, Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odilo Estévez”.

³¹⁹ 1ª. edición en español, México, FCE, 1950.

proponían. Por el contrario, recogía el carácter histórico de la realidad de esas figuras, aunque las representase en un estadio diferente de todo realismo terrenal, de toda historicidad. Dicho de otra manera, Dante conseguía salvar su ficción de la imitación de las acciones humanas y, sin renunciar al realismo, obtenía la consumación en la forma perfecta y con ella el grado más intenso de realismo. Sin dudas, se trataba de una antropología aristotélica, con influencia del “realismo moderado” en términos de la querrela de los universales, que Dante recibía en condiciones contemporáneas a las de Tomás de Aquino. La provisionalidad de la vida terrestre, la imperfección con que se realizaba la noción completa de una vida, devenía forma perfecta en su consumación, realidad actual e inmodificable.

Nada de esto parece conducirnos a una comprensión mejor de la obra de Saer y mucho menos si le agregamos que en la *Commedia* se configura una gran construcción temporal imaginada, que es la monarquía universal romana: de allí la presencia de Virgilio en la conducción del camino de Dante. Sin embargo tanto la permeabilidad de lo real con lo imaginado, de la Historia con la historia y ese imperativo de evitar la representación mimética de las acciones humanas no son ajenas a Saer, así no respondan (creo) a una prefiguración. En este sentido, como se verá más adelante, la concepción de la imagen que aparece en las epifanías joyceanas, no ajenas a la poética saeriana, no implica prefiguración alguna. Por el contrario, la epifanía supone la existencia a partir de la producción verbal de la experiencia, pero con incorporación de la subjetividad en la creación de la imagen. De esa manera la epifanía se desplaza desde la escolástica (la *claritas* tomista, como cualidad irradiadora del objeto mismo que lo destaca entre los otros objetos), en una dirección contraria a la nominalista del “*flatus vocis*” y aproximándose al tipo de “platonismo” de los simbolistas, contemporáneos a Joyce.

Me gustaría agregar, como argumento polémico con las posiciones de Dalmaroni y de Arce, que no es problemática la insurgencia de un nivel alegórico e incluso cifrado. No lo es entender los asesinatos de caballos, la caminata de Leto y el Matemático, la depresión y la abstinencia de Tomatis o los crímenes de viejitas en París como construcciones simbólicas de lo indecible o insimbolizable, historias cuya verosimilitud se sostienen como un *fait divers* o como el cuento que de esos hechos policiales puede hacer Pichón Garay en la zona, donde se contaminan de una historia no contada. También Leto y el Matemático caminan sobre un terreno minado por un pasado y un futuro siniestros. El pasado está en la memoria de los personajes y el futuro en las revelaciones que *Glosa* hará en el decurso de su argumento. En “la perspectiva temporal

limitada³²⁰, el presente de comedia o de crónica roja escamotea el pasado: *La pesquisa* o, como en *Nadie nada nunca* y *Glosa*, el futuro.

Al fin de cuentas, con sabiduría artística, el código simbólico se puede usar ventajosamente. Una vez superadas las demasiado emblemáticas escenas del Canto I, en las que la alegoría tortura la poesía (selva, pantera, león, loba), Dante consiguió que el nivel alegórico quedara sometido al poder de la imagen imprevisible de las escenas fabulosas que va encontrando en su camino. De igual manera Joyce pergeñó un nivel tan sutil de ciframiento bajo su materiación realista en el *Ulises*, que no se pudo descubrir hasta que Gilbert-Joyce no lo revelaron. Creo que en *Nadie nada nunca* e, incluso, de una manera más explícita, en *La pesquisa*, las historias que se ficcionan: el asesinato de caballos/el asesinato de viejitas, bien pueden ser vistas como figuras consumadas de hechos históricos que no son narrables en términos miméticos. Ello no les hace perder realismo: como Dante obtenía la mezcla de estilos a partir de su concepción figural y con ello sostenía la forma de verosimilitud realista de la *Commedia*, los textos de Saer consiguen la suya en el pretexto de un subgénero, el policial.

En sentido contrario a la microhistoria del propio género que, con la novela negra, convirtió el relato policial en político, podría verse en Saer la mutación de la novela política en novela policial, teniendo a *Glosa* como punto medio -revelador e irradiador- entre el hermetismo y el silencio de *Nadie nada nunca* y la plenitud de la conversación y la política como *fait divers* y crímenes seriales en *La pesquisa*.

³²⁰ Retomo conceptos de la nota 2 a *Glosa* edición crítica de la colección Archivos. (pp. 179-180)

CAPÍTULO V

HISTORIAS DE TRES ORILLAS

Hay algo mesopotámico en este capítulo. Dos ríos caudalosos dejan entre sí el espacio en el que puede desplegarse una región. La zona geográfica incrustada en la cuenca del “río sin orillas” puede ser metáfora de las literaturas que la navegan. Dice Saer que Gaboto, en 1527, levantó frente a su casa el fuerte de Sancti Spiritus³²¹, primera fundación española en territorio argentino. Fuertes que serán ciudades: deliradas, levantadas, destruidas, vueltas a construir, resultan parábola de creaciones y ficciones que también recorren las mismas peripecias. La Buenos Aires de Mendoza o Juan de Garay, el Montevideo de Zavala deberán ser refundados por la literatura, para existir. Montevideo no existe mientras no tenga su literatura, dirá Onetti en 1939. En 1950, sin Buenos Aires ni Montevideo posibles, inventará Santa María. Antes Arlt debió fundar su Buenos Aires rabiosa. Años después Saer refundará Santa Fe y su región, la zona de su Obra. Estamos entre geografías solidarias, reales e imaginadas. Saer crea sus precursores y los pone en contacto (aunque, a decir verdad, ya eran viejos conocidos). En este capítulo veremos, con algún detalle, cómo crecen casi en paralelo las ficciones de Arlt y Onetti, riberas necesarias para que Saer se inscriba entre ellas y navegue su tercera orilla.

1. Orillas de Arlt y Onetti : la cinta de Moebius

“Soy un hombrecillo inadvertido en la ciudad ambiciosa, febril y apresurada”

Enrique González Tuñón *Camas desde un peso*

En uno de los muchos reportajes que mantuvo con María Esther Gilio, ya en Madrid, Juan Carlos Onetti volvió a hablar de Santa María:

-Para mí Montevideo es una ciudad fantasma.
-¿Santa María es Montevideo?
-Santa María es Santa María.

³²¹ *El río sin orillas*, p. 56.

- Una ciudad que usted construye con datos de Montevideo y de Buenos Aires.
- Una ciudad más real que Montevideo. Los recuerdos que tengo de Montevideo me vienen como cosas soñadas. Y a veces son realmente cosas soñadas.
- Está muy presente en usted Montevideo.
- Sí. Creo que Santa María nació para hacer menos dolorosa mi nostalgia de Montevideo.
- Su nostalgia cuando en los cuarenta se fue a vivir a Buenos Aires.
- Claro. Es *La vida breve* que nace.
- En definitiva que Santa María no es ni Buenos Aires ni Montevideo. Solo existe en sus libros. Si fuera efectivamente una ciudad que existiera en la realidad, una ciudad sin militares que puedan acusarlo de pornógrafo y meterlo en la cárcel, ¿se iría a vivir allí?
- Si Santa María fuera una ciudad real yo no tendría otra salida que crear una ciudad melancólica y con mar y viento a la que llamaría “Montevideo”.
- Usted siente más intensamente a Montevideo que a Buenos Aires, a pesar de los sueños que me contó.
- No más intensamente, sino de diferente manera. Montevideo es muchas cosas, pero sobre todo es mi infancia. Y Buenos Aires, la ciudad donde he vivido años muy importantes de mi vida adulta. Pero, bueno, no es mía. Buenos Aires pertenece a Roberto Arlt. Él la ha creado. Esa ciudad es suya.³²²

El diálogo tiene numerosos aspectos interesantes: Montevideo, ciudad de la infancia, Santa María como vida vicaria y el imperativo de inventar, siempre, un lugar alternativo. Entre el caos y el orden de lo urbano, la ciudad imaginaria funciona como la cinta de Moebius: no hay afuera y adentro.

Me interesa la confesión un poco desgarrada de que Buenos Aires no pudo ser suya, a pesar de sus numerosos intentos iniciales, porque ya pertenecía a otro inventor: Roberto Arlt.

Debe recordarse que también Arlt, joven, vivió en dos ciudades: Buenos Aires y Córdoba. De esta no quedó rastro visible en su obra³²³: sin embargo todo indica que una

³²² María Ester Gilio, *Estás acá para crearme. Mis entrevistas con Onetti*, Montevideo, Cal y Canto, 2009, p. 73. María Alejandra Alí en un trabajo todavía inédito, “Juan Carlos Onetti: la escritura sin propósitos”, señala: “En una hojita suelta de libreta, lisa, Onetti anota esta frase: *Santa María no existe más allá de mis libros, si existiera realmente, si pudiera vivir, o viviera allá, inventaría una ciudad que se llamara Montevideo*. La nota, registrada en papel blanco, se encuentra en la carpeta con manuscritos de su novela *Juntacadáveres*, en la Colección Onetti del Archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay y también ha sido una respuesta formulada con frecuencia por el autor cuando le preguntaban acerca del universo de sus novelas”.

³²³ El cuento “Ester Primavera” -publicado el 9 de setiembre de 1928 en el diario *La Nación*- transcurre en un hospital para tuberculosos en la sierra, aunque la historia que el enfermo recuerde suceda en Buenos Aires; pudo tener como sostén referencial la experiencia de Roberto, recién casado, acompañando a su esposa Carmen en sus internaciones en sanatorios de Córdoba a causa de su tuberculosis.

primera versión de *El juguete rabioso* fue escrita allí y hay noticias no suficientemente documentadas de que en Córdoba habría escrito (y tal vez publicado en 1920 o 21) una novela perdida, “El diario de un morfinómano”³²⁴. Sin dudas la ciudad en la obra de Arlt es Buenos Aires, en la que nació y vivió casi toda su vida. Pero no se desprecie la idea de que esa ciudad literaria se creó con imágenes que el escritor forjó lejos de ella. Esa idea de Onetti de necesitar un territorio vicario para vivir la creación, y la ocupación del territorio cuando se consigue aprehenderlo simbólicamente, también tuvo su peripecia en Arlt, aunque luego nos quede la idea de un escritor-cronista que va caminando palmo a palmo una geografía real para elaborar aguafuertes sobre ella. Las aguafuertes de Arlt fueron un ejercicio creador central, pero no debe confundirse su escritura con la mera reproducción fotográfica del plano urbano que iba recorriendo. De allí que Jaime Rest se anime a escribir:

Su labor periodística se acumula en una serie casi inagotable de piezas en que se va integrando una visión caleidoscópica de la ciudad y sus alrededores: sus habitantes, las formas de vida que estos adoptan, las tareas que realizan. La presencia física y moral de la ciudad está registrada en los artículos de Arlt a través de múltiples aspectos; sobre todo le apasiona registrar cambios, observar transformaciones que pocas veces le resultan estimulantes. Una nota constante de sus observaciones es la nostalgia: nostalgia de casonas y arboledas, nostalgia de jardines, evocaciones de un pasado suficientemente próximo para recordarlo, pero definitivamente perdido para añorarlo. Arlt es, en este sentido, uno de los fundadores de la visión mítica de Buenos Aires: de ese Buenos Aires que ya no está en sus calles, en sus casas, que a veces solo subsiste tímidamente en un rincón oscuro y olvidado. Buenos Aires, en el futuro, habría de convertirse con harta frecuencia en tierra de la memoria, en evocación de un pasado de circunstancias mínimas e intrascendentes que habían dado un tono casi amable, casi íntimo a la vida urbana³²⁵.

El párrafo sigue y sería aprovechable en toda su extensión, incluso con la trampa de incluir más integrantes a la reflexión: el Borges de la “fundación mítica”, el Felisberto Hernández de las “tierras de la memoria”. Pero sería demasiado. Desglosemos un poco la afirmación de Rest. Sin duda si tomáramos en cuenta las casi dos mil aguafuertes o similares que Arlt escribió a lo largo de su vida, la afirmación de Rest se diluiría y no parecería acertada. Incluso si se consideraran los cientos de

³²⁴ Raúl Larra *Roberto Arlt, el torturado. Una apasionada biografía*, Buenos Aires, Ameghino, 1998, 7ª ed., p. 67 (1ª edición 1950).

³²⁵ Jaime Rest, “Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad” en *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Cedral, 1993, p. 63.

aguafuertes que abrieron la serie hasta su primera selección en 1933, también resultaría difícil aceptar de lleno la afirmación de Rest. Pero está claro que en el momento de elegir las 69 aguafuertes que formaron el primer libro, Arlt confirmó los términos de Rest: mito, nostalgia, melancolía por lo que se perdió. Las *Aguafuertes porteñas* de 1933 son las más cercanas a esos sentimientos, las menos circunstanciadas por acontecimientos históricos rotundos, que no faltaron en esos años y a los que Arlt prestó atención: los movimientos políticos de 1930, la ejecución del anarquista Severino di Giovanni, a la que Arlt dedicó una nota memorable, la crisis social durante la década infame. Entre medio, y a medida que se publicaban sus aguafuertes, Arlt había escrito tres novelas: *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo* (1932), en las que la ciudad rabiosa se revelaba en las geometrías y los gases, en las vibraciones urbanas en sintonía con las almas torturadas y angustiadas de sus personajes. La máquina demoledora, alienante, el mundo impersonal de la gran ciudad se infestaba de la desesperación de los locos arltianos que inventaban estrategias pavorosas para poder escapar de él. No son solo los inventos o las fabulaciones de sectas alimentadas por cadenas de prostíbulos, sino sobre todo los sueños febriles, la imaginación desatada que se introduce con brutalidad en la realidad sin poder fijar con ella sus fronteras: digámoslo así, la locura. La ciudad está sofocada, enferma por las *bêtes noires* arltianas: los tenderos, los pequeños comerciantes que le imprimen su espíritu de “bestial felicidad” y bajo cuya catadura enfática se alza el alma de la ciudad, encanallada, implacable y feroz como ellos. Así lo ve Erdosain en el capítulo “En la caverna” de *Los siete locos*. En el tranvía, mientras viaja a Ramos Mejía a visitar a los Espila -una familia miserable a la que Erdosain alimenta con sueños de inventor o de alquimista: la rosa de cobre, la tintorería de perros- Erdosain, la cabeza apoyada contra la ventanilla, sueña. ¿Es un sueño, un recuerdo, el sueño de un recuerdo o viceversa? “Una muchedumbre oscura se movía allí, en el interior de su alma”³²⁶. En su cabeza, dentro de un cubo exacto, Erdosain instala una inmunda taberna poblada de ladrones y degenerados. Y se imagina (¿o sueña?) contándole a Hipólita, la Coja, cómo allí se formó cuando aún no era ladrón. “Allí iba yo” confiesa Erdosain en su ensoñación, “en busca de más angustia, de la afirmación de saberme perdido”. Durante páginas Erdosain recordará/soñará viles historias de Ergueta, el farmacéutico, hasta que el tren en el que viaja llega a Ramos Mejía y se baja.

³²⁶ Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Edición crítica Mario Goloboff Coordinador, Paris, Archivos-Sudamericana, 2000, p. 192.

La imagen de la ciudad se repite en fórmulas que pasarán de Arlt a Onetti, con estaciones en toda una generación de escritores: Borges, Gironde, Mariani, Scalabrini Ortiz, Raúl González Tuñón. Alguna vez me detuve en una apropiación que se va heredando con fortuna y va de la vida a la obra y de esta otra vez a la vida. Silvio Astier, en *El juguete rabioso*, desemboca en un lugar que alquila “PIEZAS AMUEBLADAS POR UN PESO”. En 1932 será Enrique González Tuñón el que escriba *Camas desde un peso* y un par de años más tarde en la primero extraviada, luego recuperada *Tiempo de abrazar*, será Onetti el que pondrá su “CASA DE HUÉSPEDES. HABITACIONES DESDE \$1 PESO. Sábanas grises, lavatorio de hierro, paredes desconchadas, olor a viejo y humedad”³²⁷. Lo peculiar es que años después Onetti devolverá a la vida esa expresión, confesando, en algún reportaje, que salían del semanario *Marcha* en Montevideo y dormían en esas casas en las que se alquilaban camas por un peso.

La primera ciudad de Onetti, si tomamos como inicio “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933) y “El posible Baldi” (1936) es la ciudad que convoca aventuras extranjeras. Ya sea por el avance del cosmopolitismo, los afiches cinematográficos, las noticias de la prensa, el habitante urbano busca sustituir su vida rutinaria, anodina, por los “viajes”, aventuras y sueños que prometen los personajes de ficción de las carteleras de cine o los extravagantes sujetos que protagonizan noticias de lugares alejados, emblemáticos: Alaska, África, Faruru. Demasiado pegado a Joyce y Dos Passos en el primer relato, con mejor fortuna en el segundo, Onetti va preparando ese territorio que le permitirá transformar un espacio en otro, traspasar la frontera entre “realidad” y “ficción”³²⁸. Esta situación se pondrá a prueba en *El pozo* y culminará en la maravillosa escena de conversión de Brausen en Díaz Grey, al principio de *La vida breve*, que supone el ingreso definitivo a Santa María³²⁹.

³²⁷ Juan Carlos Onetti *Tiempo de abrazar*, Barcelona, Bruguera, 1978, p. 35

³²⁸ En el cuento “El álbum”, ya creada Santa María, Onetti dará vuelta el procedimiento de Baldi. Jorge Malabia, que ha escuchado las historias que le contó la forastera como aventuras fantásticas, se desencanta cuando descubre, en las fotos del álbum olvidado en el hotel, que nada había sido inventado, que todo había acontecido realmente.

³²⁹ Cfr. más abajo, en el capítulo “La salvación, el milagro”, el pasaje del capítulo 4, “La salvación”, al capítulo 5 “Elena Sala”. El desplazamiento o la necesidad de una zona de ficción que cambie las marquesinas urbanas por un escenario de provincia ya se produce en “Un sueño realizado”, cuento de 1941. La primera mención al doctor Díaz Grey acontece en el cuento “La casa en la arena” de 1949. Juan José Saer y Gabriel Saad conversan sobre la literatura urbana en espacios ficcionales no urbanos y la influencia de Faulkner en este procedimiento: “Entrevista a Juan José Saer” en *Faulkner desde el otro sur*, coord. Beatriz Vegh, Montevideo, Cal y Canto, 2000, pp. 54-61.

Siempre vi la relación entre el procedimiento de Onetti en su primer cuento “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” y el episodio 10 de *Ulises* de Joyce³³⁰. La diferencia más clara era que, a diferencia del de Joyce, las ensoñaciones del personaje de Onetti lo hacían protagonista de las aventuras que le sugerían las marquesinas de cine o las noticias que leía. Esa conversión de rutina en aventura se repetiría en “El posible Baldi”. Pero un estudio de Rita Gnutzmann sobre “La relación hombre-ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt”³³¹ me puso ante otra pista: la de la más probable presencia de John Dos Passos en el cuento de Onetti, influencia ya vista en la novela *Tierra de nadie*. Gnutzmann observa en la novela de Arlt la proximidad de uno de sus capítulos, “En nombre de nuestra moral”, que relata el encuentro de Balder y Zulema en Retiro, con *Manhattan Transfer* de Dos Passos. La novela del escritor norteamericano, según informa Gutzmann, había sido traducida en 1929 y Arlt la había leído, según responde a un lector que le señala el parecido entre un aguafuerte y la novela. “*Manhattan Transfer* es una novela que he leído –contesta Arlt a su interlocutor en el aguafuerte “Me ofrecen un perro”- hace precisamente cuatro días. Demás está decir que me ha dejado encantado que mi manera de escribir le guste tanto como la de Dos Passos”. La escena escrita por Arlt comienza con una descripción nocturna de la Plaza Retiro, en la que se han citado Balder y Zulema. La luna amarilla aparece pintada en el cielo sobre un nimbo verdoso, entre los rascacielos y los carteles publicitarios de neumáticos, galletitas y yerba. El diálogo entre Balder y Zulema, lleno de hipocresías y ocultamientos, se interrumpe en el relato con las distracciones de Balder que observa algún anuncio, los peatones que corren por los andenes de la estación o tres letreros luminosos que se apagan al mismo tiempo. También los deseos sexuales de Balder, que llegan a estremecer su cuerpo, se cargan de las señales urbanas. Vuelve el diálogo que otra vez se intercala con sensaciones visuales, olfativas, auditivas que invaden a Balder. Una vez que Zulema se va, deja un paisaje de calle metálica donde Balder piensa largamente en el folletín melodramático en el que está metido: en medio de ensoñaciones cercanas al delirio, siguen apareciendo los anuncios, la multitud, los rascacielos, los silbidos del tren. “La ciudad es bella”, piensa Balder, o “la vida es

³³⁰ Otra relación es la de Onetti con la cultura, los géneros y en particular las revistas populares -su mención a la revista *Titbits* que hace en un reportaje realizado por Ruffinelli (*Palabras en orden*, México, Universidad Veracruzana, 1985, pp. 121-122)- y el viejo número de *Titbits* que lee Leopoldo Bloom en el retrete, al final del cuarto episodio de *Ulises*.

³³¹ Rita Gnutzmann “La relación hombre-ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt” en *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, (José Morales Saravia y Barbara Schuchard eds.) Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001.

magnífica y perfecta”, mientras en el intervalo de los neones brilla alguna estrella en el cielo.

El cuento de Onetti es más complejo y también más misterioso. Víctor Suaid, el protagonista, camina por Florida, entre Avenida de Mayo y la Diagonal Norte y cuando llega a esta regresa por la misma calle hasta su punto de partida. En el fondo hay un recuerdo al que él parece dirigirse: una María Eugenia, evocada de blanco, en traje de colegiala (como Irene, de *El amor brujo*, la primera vez que la ve Balder o la doncella imaginada por Erdosain en “El terror en la calle” de *Los siete locos*; años después, el propio Onetti imaginará a Ceci de blanco en *El pozo* o a Gertrudis fotografiada de liceal en *La vida breve*), que le produce un golpe de angustia. También hay una imagen de la niñez. Encima de ese oscuro estrato están los pensamientos de Suaid: Alaska, Jack London, Clark Gable y Joan Crawford, las rotativas de un diario que van dejando una noticia oculta debajo de la página siguiente. Y en la capa más exterior la propia realidad que atraviesa Suaid, con la corriente humana, los edificios, la publicidad y los anuncios de noticias que llegan fraccionadas hasta su conciencia. La soledad en la esquina de la Diagonal, su hundimiento en un recuerdo de infancia que le trae un soldadito roto, le permiten recuperar el mundo exterior y lo obligan a desandar las dos cuerdas que caminó, ya desiertas de ensueños. Anochece, piensa Suaid, en todo el mundo al mismo tiempo. Aparece entonces un personaje, Owen el inglés, que lo somete a una emoción extrañamente literaria y lo sumerge en un impreciso clima de guerra que será apaciguado por la luces polícromas de la ciudad.

1.1. Caverna y pozo

Planteemos un rápido paralelo y ciertos cruces entre las escenas de sueño de Erdosain “En la caverna” de *Los siete locos* y las de los personajes de Onetti, porque si estos habitan las dos ciudades del Plata, en la Buenos Aires de Arlt no falta la sombra o el espejo de un Montevideo maldito. Si nos remontamos hasta el principio de la novela, podremos entender mejor cómo y dónde se producen los sueños de Erdosain. En la descripción, si así puede llamarse, de los “Estados de conciencia”, se dice que a la atmósfera de sueños y de inquietud por la que circulaba a través de los días como un sonámbulo, Erdosain la bautizaba “la zona de la angustia”. Se imaginaba que existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le presentaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos. Esta zona de angustia, según Erdosain, era la consecuencia del sufrimiento de los hombres.

Erdosain transita bajo esa zona esperando el acontecimiento extraordinario que dé, hacia arriba, un giro inesperado a su vida o, hacia abajo, actos de humillación que lo hagan sentirse un lacayo. Con una mezcla insólita de formas verbales Arlt crea un relato poderoso que por momentos parece la narración de un sueño (pretérito imperfecto) con chispazos de futuro hipotético que proyecta sus deseos (condicional) y caídas en algo que simula haber sucedido (pretérito perfecto simple):

Y nuevamente sus pensamientos *caían* de rebote en una cocina situada en los sótanos de una mansión. En torno a la mesa *movíanse* dos mucamas, además del chauffeur y un árabe vendedor de ligas y perfumes. En dicha circunstancia él *gastaría* un saco negro que no *alcanzaba* a cubrirle el trasero, y corbatita blanca. Súbitamente lo *llamaría* “el señor”, un hombre que era su doble físico, pero que no se *afeitaba* los bigotes y usaba lentes. Él no *sabía* qué es lo que deseaba de él su patrón, mas nunca *olvidaría* la mirada singular que este le *dirigió* al salir de la estancia. Y *volvía* a la cocina a hablar de suciedades con el chauffeur que, ante el regocijo de las mucamas y el silencio del árabe pederasta, *contaba* cómo había pervertido a la hija de una gran señora, cierta criatura de pocos años.³³² (la cursiva es mía)

Esos delirios, que habitan en la zona de la angustia, acompañan a otros que Erdosain fabula mientras recorre la ciudad:

Me *verá* una doncella, una niña alta, pálida y concentrada, que por capricho maneje su Rolls-Royce. *Paseará* tristemente De pronto me *mira* y *comprende* que yo *seré* su único amor de toda la vida, y esa mirada que *era* un ultraje para todos los desdichados, se *posará* en mí, cubiertos sus ojos con lágrimas. El ensueño se *desenroscaba* sobre esta necedad, mientras lentamente, se *deslizaba* a la sombra de las altas fachadas y de los verdes plátanos, que en los blancos mosaicos *descomponían* su sombra en triángulos.³³³ (la cursiva es mía)

Otra vez, en el amasijo de tiempos verbales (ahora el futuro como deseo, con una mancha del presente, se encuadra en el imperfecto del sueño), Erdosain se desliza entre la imaginación y la visión alucinada. La “realidad” sórdida, sin embargo, lo despeñará en el polo opuesto: el prostíbulo.

Sería abusivo seguir desgranando los detalles de los sueños de Erdosain: su humillación ante una imagen que lo duplica; la aparición mágica de una doncella que deviene niña de vestido blanco como el de una colegiala y que lo compra, pero a la que

³³² R. Arlt *Los siete locos. Los lanzallamas*, op.cit. pp. 11 y 12

³³³ *Idem* p. 14

no puede tocar para no manchar su pureza y no perder su poder maravilloso; su caída en el prostíbulo en el que la angustia por la vida le impide el sexo, etc.

Imposible no recordar la escena de la cabaña, y luego su sueño, entre Linacero y Ana María en la novela *El pozo*. No hay violación y en el ensueño solo está la exhibición del cuerpo desnudo e intocado de la mujer. Una lectura de *El pozo* como rebeldía romántica propone la lucha de Eladio Linacero a través de sus sueños y su escritura para derrotar la angustia y la realidad en la que vive. La libertad frente a la realidad y la sumisión a los sentimientos conjugarían la paradoja romántica por excelencia. Según esta versión el héroe no se entrega sino que vence al asco, la soledad, el desengaño dejando salir el mundo interior y creándose en la escritura de su vida³³⁴.

En su deambular, Erdosain encuentra a Ergueta en la esquina de Perú y Avenida de Mayo. El detalle no es menor porque de esa misma esquina parte su caminata Víctor Suaid, el protagonista del primer cuento de Onetti “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”. Ergueta le cuenta a Erdosain que se casó con Hipólita, la Coja. La locura y el milagro rondan la conversación de estos dos extravagantes: Ergueta ha apostado a la Biblia y a la ruleta en Montevideo y argumenta que Jesús le proporcionó el secreto del juego. La conversación alucinada mezcla las santas verdades y la invención con la estafa y el robo, la cocaína y la plata con la revolución social. Pero la locura de Ergueta, que terminará internado, no es tanta como para darle los seiscientos pesos que Erdosain necesita para pagar su robo, y lo despide con el antológico “Rajá, turríto, rajá”.

En el capítulo “La coja” Ergueta ya está internado y en el relato que hace Hipólita vuelve a aparecer Montevideo como lugar del juego. El salto de suerte o de caída se hace de una ciudad a otra: Ergueta gana y pierde y con el dinero se le va finalmente la cordura. Erdosain parte de su casa en la que deja a Hipólita y en el viaje hacia la casa de los Espila en Ramos Mejía, refugio de la invención de la rosa cromada, crea el extenso sueño del delito. Allí reaparecerá Ergueta y al referirse a su matrimonio con Hipólita otra vez el protagonismo lo tendrá Montevideo, donde es posible el

³³⁴ Maarten Steenmeijer “La otra cara de la derrota: rebeldía romántica en *El pozo* de Juan Carlos Onetti” en J.C. Onetti *Novelas cortas*, D. Balderston coord., Córdoba, Alción-Colección Archivos, 2009, pp. 503-510. A diferencia de la versión del pozo romántico, la traductora y comparatista Beatriz Vegh me observó, en una conversación sobre existencialismo y *Nouveau roman*, que el pozo de Onetti tenía familiaridad con los agujeros beckettianos. Incluso agregó que la traducción al francés utiliza la palabra “puits” para titular la obra de Onetti (por ejemplo Juan Carlos Onetti, *Le puits* Trad. L. Jolicœur, Paris, Christian Bourgois, 1985, 103 pages ; réédition : Paris, U.G.E., 1994, 189 pages). “Puits” es el pozo de donde surge algo (aguas, petróleo, suerte, dicha) y ella entiendo más acertado “trou” que es agujero, hoyo en el que, como en los agujeros beckettianos, no hay nada..

divorcio que la ley argentina no admite. En la fábula de Erdosain, que va dirigida a una virtual Hipólita, se detalla el relato que Ergueta le hiciera de su elección de la Coja, su redención por casarse con una prostituta, el desprendimiento de esta de todos sus bienes para entrar “desnuda” a la casa matrimonial. En ese mundo de mentiras, mistificación y crimen Montevideo vuelve a ser ciudad maldita, especie de Sodoma en la que se hacen las apuestas: la ruleta o el matrimonio. Los riesgos de este segundo juego los veremos más adelante.

El sueño de Erdosain “En la caverna”, que es el sueño del derrotado, comienza con una encrucijada en la que elige el camino para divagar: “¡Cuántos senderos había en su cerebro! Pero ahora iba hacia el que conducía a la fonda, la fonda enorme que hundía su cubo taciturno como una carnicería hasta los últimos repliegues de su cerebelo” (192). Arlt consigue multiplicar el espacio reproduciendo dentro del tren y en el cuerpo del propio Erdosain el cuadrilátero de la fonda: “El cual parecía que ahondaba sus rectas al interior de su pecho, de modo que casi podía admitir que si se mirara en un espejo, el frente de su cuerpo presentara un salón estrecho, ahondando hacia la perspectiva del espejo. Y él caminaba en el interior de sí mismo, sobre un pavimento enfangado de salivazos y aserrín, y cuyo marco perfecto se biselaba hacia lo infinito de las sensaciones adyacentes” (193). Creado dentro de él el espacio en el que incluir la vida vicaria, Erdosain también inventa, con abuso de subjuntivo, el diálogo que justifica la narración y que despeña, como en los personajes de Onetti, la aventura: “Y pensaba que si la Coja hubiera estado a su lado, él le dijera refiriéndose a ese recuerdo: -Aún yo no era ladrón” (193).

1.2. *Los ailleurs*

Tenía razón Onetti: “Pero lo que yo escribo no tiene nada que ver con lo que hace Arlt”.³³⁵ Lugar: Buenos Aires, “allá por 1934”. Su amigo Kostia lo había convencido de llevarle a Arlt la novela *Tiempo de abrazar* y Onetti intentaba evitar el papelón. El relato que hace Onetti de la escena es muy conocido: a pesar de las prevenciones, llegó con Kostia hasta el diario *El Mundo*, le alcanzó tímidamente sus páginas, Arlt las hojeó y con una *boutade*, ante la negativa de Kostia a la pregunta de si él no había publicado nada ese año, concluyó que lo que había leído era la mejor novela

³³⁵ Juan Carlos Onetti “Prólogo a la edición italiana de “Los siete locos”, de Roberto Arlt” (1971) en *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*, Ed. de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2009, p.848.

escrita en ese año en Buenos Aires. ¿Qué había encontrado Arlt en el texto de Onetti si, como afirmamos, Onetti no se equivocaba? Kostia tenía una respuesta: “Claro que no tiene nada que ver. Arlt es un gran novelista. Pero odia lo que podemos llamar la literatura entre comillas. Y tu librito, por lo menos, está limpio de eso”. La respuesta era buena pero insuficiente. Había otras virtudes que, ya en ciernes en la novela de Onetti, podían interesar a Arlt.

Digamos que, en el sentido más intenso, Kostia daba en el blanco. Onetti, como Arlt, apostaba a la autenticidad, a una manera de antiliteratura. De allí la admiración de Onetti por los escritores antiintelectuales: Céline, Faulkner, Hemingway, el propio Arlt. La postura onettiana apuntaba (¿a diferencia de la de Arlt?) al despojamiento, y esto se habría de comprobar una vez conocidas las cartas del joven escritor al crítico de arte argentino Julio Payró en la década del 30, en las que la elección recaía sobre las formas depuradas de Cézanne y las imágenes y colores de Gauguin³³⁶. En un artículo de 1975, “Felisberto, el naif”³³⁷ todavía Onetti seguía admirando al Felisberto liberado de “lo que llamamos literatura, estilo, técnica” y rescatando el “alma desnuda” que algunas de sus obras exhibían.

Volviendo a la escena de 1934, hoy, con los fragmentos publicados de *Tiempo de abrazar* y *El pozo* a la vista parecen claros los excesos retóricos de la primera frente a la absoluta austeridad de la segunda. En *El pozo*, Onetti va a encontrar los nudos principales de la poética que le permitirá desarrollar su obra.

He aquí un aspecto que la crítica ha puesto de relieve en la poética de Onetti. La pureza inicial, esa austeridad extrema que mostró en *El pozo*, y que podría considerarse una ganancia frente a la aún indecisa *Tiempo de abrazar*, no se repetiría con la misma intensidad en sus relatos posteriores. De *La vida breve* a *Dejemos hablar al viento* la escritura de Onetti forjará un estilo de extraordinaria elaboración pero mucho más complejo que el de la fragmentación de tiempo detenido practicado en *El pozo*. A favor de la coherencia puede argumentarse que sostuvo algunos temas, mantuvo la idea de rescatar el alma de las cosas, siguió indagando la realidad de la ficción, insistió en que lo fundamental jamás puede ser dicho, apostó a que el sentido siempre está en un lado que nunca queda suficientemente iluminado. En la carta a Payró del 22 de diciembre de

³³⁶ Sobre la admiración y la relación que Onetti tuvo por el pintor uruguayo Joaquín Torres García luego de su retorno a Montevideo en 1934, de los que ya había indicios en reportajes y notas, las cartas son también muy elocuentes. Juan Carlos Onetti *Cartas de un joven escritor*, edición crítica, estudio preliminar y notas de Hugo Verani, Montevideo, Trilce, 2009.

³³⁷ En *Obras Completas III, op. cit.* pp. 532-535.

1941 escribe al final: “ SIEMPRE HAY ALGO que no se dice ”. En un artículo sobre Torres García y Onetti³³⁸ Daniel Balderston recuerda la conferencia 500ª de Torres: “Base primera: que nada se represente que no tenga por origen una realidad bien precisa. Base segunda: que tal realidad (y por lo mismo) sea la ciudad en que vivimos; es decir, Montevideo. Base sexta: que no se opere sino con elementos concretos: el plano, la línea y el tono local”. Balderston presume que Onetti, que en un artículo comentó el folleto en que se publicó esa conferencia (“Asociación de Arte Constructivo”, *Marcha*, 31-1-1941), debía aprobar estas bases: él también había partido de una realidad (e incluso, en su ficción, Santa María fue, por un momento, una ciudad “real” en la que estuvo un día Brausen), la había elaborado sobre el tipo de elementos que Torres llamaba “concretos” y había seguido la lección estructural: no representar una totalidad sino plantear un principio de espacialidad organizado de forma de que cada escena contuviera una totalidad que nunca se revelaba del todo. En el artículo sobre la conferencia, Onetti transcribió palabras de Torres en las que confesaba haber sido juzgado como “mamarrachito”; el articulista auguraba, para un futuro que él no vería, el reconocimiento de la labor del maestro. El comentario de Onetti se cerraba con un juicio que incluía sordamente su propio proyecto: “...la obra de Torres García y su personalidad actúan ya de manera invisible entre nosotros. Y más tarde o más temprano servirá de punto arranque para una pintura sin sentimentalismos, sin literatura, sin ranchitos de paja y de terrón, sin querubines rubios, sin madres amorosas y de robustos pechos. Una pintura simplemente” (*Obras completas III, op. cit.* p 402).

En una zona más epitelial pudo haber aspectos que el ojo sagaz de Arlt haya sido capaz de otear en el Onetti primitivo de *Tiempo de abrazar*, y que convergían con algunas de sus preferencias. Por un lado, la manera todavía tumultuosa de *Tiempo de abrazar* pudo conquistar enseguida a Arlt; también es posible hipotetizar que, a pesar de la rápida lectura, Arlt hubiera advertido aquellos asuntos que Onetti le había “robado”: la historia de amor un poco folletinesca, que remitía a la muy cercana *El amor brujo*, la influencia de magazines que seguramente compartían y la irrupción de signos de la cultura popular, la mezcla de géneros. Por supuesto estaba el ámbito urbano como degradación, el sentimiento de exilio de los personajes, las muchachas colegialas frente a las mujeres ya consumidas, el mundo adulto como adversario de la juventud y la pureza. Exagerando la capacidad perceptiva, Arlt pudo encontrar expresiones como

³³⁸ Daniel Balderston “Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti” en Separata “Juan Carlos Onetti. 10 años después”, Montevideo *Brecha* No. 967, 11-6-2004.

“puerca vida” que él había pensado utilizar como título para su novela *El juguete rabioso* y hasta las “camas desde un peso” que aparecen en *Tiempo de abrazar* y en las que había dormido Silvio Astier, el protagonista de su primera novela. Suponiendo que Arlt hubiese leído el cuento de Onetti “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 1 de enero de 1933, y agregando un cierto poder anticipatorio, habría advertido en el escritor oriental el procedimiento de la ensoñación como escape o vida paralela. No solo Erdosain sueña su “caverna” en la que se codea con “las fieras”. Balder, el protagonista de *El amor brujo*, que Onetti no apunta haber leído en su nota sobre Arlt, instala su ensueño “En el País de las Posibilidades”. En el capítulo que lleva ese título leemos:

Balder no duerme. Tampoco piensa. Mientras su cuerpo permanece horizontal en la cama su espíritu a grandes zancos recorre el País de las Posibilidades. (...) Montañas, nieve, casas con techo inclinado, desiertos de nieve, empalizadas blancas, junto a cada verja de roble lo espera Irene, él llega, la abraza, se besan, son esposos. ¿Por qué no? Comenzar una nueva vida, abandonar a su hijo y a su mujer. ¿Por qué no? El espíritu de Balder recorre a grandes zancos el País de las Posibilidades. Casarse con Irene. Estar junto a ella. Ver siempre su rostro, desayunarse en su compañía, hablar de rascacielos metálicos, con la cabeza apoyada en su hombro y sus manos entre las suyas. Cae nieve afuera. Balder mira la llanura blanca a través de los cristales emplomados, allá lejos hay otros tejados como cubiertos de copos de algodón y magnesia.³³⁹

En su fantasía Balder viaja a la “copiosa ciudad”, en su Hudson, entre la nieve, regresa de noche por un sendero solitario, cenan, el viento aúlla. De pronto golpean la puerta: son su mujer y su hijo. Balder quiere ahuyentar los fantasmas pero de inmediato descubrimos que Balder tiene su ensueño mientras está acostado junto a Elena, su mujer. Entonces piensa en despertarla y comentarle los planes de futuro de la separación, su relación con el hijo, la posibilidad de que su mujer se vuelva a casar si se divorcian; y al mismo tiempo imagina la vida con Irene. Vuelve la llanura nevada, el Hudson que la atraviesa y los comentarios de su vida gastada con su esposa. “Pero ¿qué es la vida entonces? ¿Una carnicería atroz? ¿Un combate sin piedad?” se pregunta Balder, cismando en los malos entendidos entre las personas, en los afectos equivocados. “La nieve cae sobre su espalda y Balder se adormece en el estribo de su

³³⁹ Roberto Arlt, *El amor brujo*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora S.A., 1968, pp. 119-120.

Hudson, en medio de la llanura helada del País de las Posibilidades” (126) concluye el capítulo.

Este fragmento notable de su tan olvidada novela *El amor brujo* sintoniza con lo que poco después Onetti haría en sus relatos. El ideal de Balder, “infortunadamente” solo ocurre en los países donde cae nieve: “Aquí no cae nieve”, piensa Balder. “Aquí hay sol, mestizos poéticos y gallegos que acumulan dinero” (122). La coincidencia entre los mundos alternativos de ambos escritores es asombroso.

Un cuento “cordobés” con tuberculosis, que funge como lejano antecedente de “Los adioses” de Onetti, es el magnífico “Ester Primavera” de Arlt. La perversión viene de la mano de la enfermedad: la nieve cae sobre el Sanatorio de Tuberculosos, “allá, a ochocientos kilómetros está Buenos Aires. La noche infinita ocupa un espacio de desolación”³⁴⁰. El protagonista confiesa que hace setecientos días que piensa, sin pausas, en Ester Primavera. La extraña relación con Ester Primavera había abortado brutalmente cuando el protagonista le había dicho que era casado; pero a diferencia de Balder, que sí lo estaba y se lo confesaba a Irene, el personaje de “Ester Primavera” inventa su matrimonio y con él, necesariamente, otro personaje. La “prueba” del casamiento es un tópico en Arlt. La disquisición más acuciosa la realiza Ricardo Stepens en “Noche terrible”³⁴¹. Ya Balder jugaba a imaginarse junto a Irene, separado de su esposa, y a ella reanudando su amor con otro para inventar un encuentro civilizado entre los cuatro. Los dostoievskianos Erdosain y Ricardo Stepens alimentan su fracaso con la humillación. El personaje del también muy “ruso” “Ester Primavera” idea una venganza que parece proyectarse sobre la mujer pero que es solo un castigo contra sí mismo, la excusa de su obsesión y de la pérdida definitiva de la esperanza.

1.3. La noche

Aunque con distintas obsesiones que en Onetti, la noche también ocupa un lugar en la obra de Arlt. Ya vimos, en el recorrido de Erdosain hacia la casa de los Espila, el muy onettiano sueño “En la caverna”, y en la noche de Balder la necesidad de una revelación. La noche es momento de confesión íntima a la espera de algo terrible que va a suceder. Balder prepara precisamente “La confesión” en la que revelará a Irene que es un hombre casado. Por su parte Ricardo Stepens, protagonista del cuento “Noche

³⁴⁰ Roberto Arlt, *El jorobadito*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 70.

³⁴¹ *Idem*, pp. 157-182.

terrible”, pasa las largas horas previas a su casamiento dudando sobre si hacerlo o no. Stepens baraja interminablemente los argumentos a favor y en contra, rehace desde la medianoche hasta las 7 de la mañana su “historia de amor” repleta de miserias, claudicaciones y renunciaciones. No falta, aunque con menor intensidad, el tema central de *El amor brujo*: las dudas sobre la virginidad. El relato se construye como una hipotética prolepsis de qué sucedería si no se presentara a la hora de la boda y también si lo hiciera. La noche ampara las elucubraciones del dilema: una u otra serán las opciones desgraciadas de las que Stepens no podrá escapar.

Más distendidos, Víctor Suaid y el Dr. Baldi caminan por la ciudad cuando cae la noche. Relámpagos de felicidad los iluminan. La emoción no es constante y precisa ser alimentada por los recuerdos y por la imaginación. La blanca y algo fantasmal imagen de María Eugenia en Suaid, la más tangible Nené de Baldi animan su recorrido afectivo. Suaid, en “Avenida de Mayo...” siente el frío que corre por la calle Florida y lo transforma en Ushuaia, en Alaska, en las orillas del Yukón. Baldi prefiere zonas cálidas: Búfalo Bill, África del Sur, la Legión Extranjera, aunque cierra el cuento “viajando” al Norte a traficar cocaína. Los personajes onettianos necesitan la noche urbana para alimentar sus vidas vicarias. Julio Jason, en *Tiempo de abrazar*, reflexiona sobre este asunto. Desde la ventana de su oficina, ya concluido el horario de trabajo a las siete de la tarde, se prepara para salir al anochecer tranquilo y caluroso. Inmediatamente se aísla, se vuelve el único habitante del mundo: “La noche se acercaba y él era el primer hombre que la veía. (...) Estaba extraordinariamente alegre, tranquilo, sin pensamientos (...) Era el descubridor de la noche”.³⁴² Con esa feliz expectativa cocina una escena en la que el Cantar de los Cantares se instala en la ciudad y la reina de Saba lo acompaña a la “CASA DE HUÉSPEDES. HABITACIONES DESDE \$ 1.- Sábanas grises, lavatorios de hierro, paredes desconchadas, olor a viejo y humedad...” (35). Entre las filas de coches que ve desde la ventana de su oficina, Belkis, la reina de Saba, se convierte en la carnal Cristina. Julio Jason, descubridor de la noche, iniciado en sus misterios y sus ritos, inmóvil desde su ventana, fuma, recuerda. Piensa: “Qué cosa tan extraña el recuerdo, el mecanismo de los recuerdos... Simples remedos de la realidad. Falsos, artificiales y tristes remedos. Una tarea intelectual inferior, amigo Jason. Era necesario agregar elementos extraños al recuerdo mismo para que este alcanzara apariencia de cosa viva” (37). Los recuerdos no acercan más que una imagen

³⁴² Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, op. cit. p. 35

mutilada de lo que alguna vez entró por los sentidos: tratar de rescatarlos no trae más que dolor. De allí la necesidad de la imaginación, de transformar los recuerdos con experiencias inventadas. Jason conoce la inutilidad de los recuerdos y sabe la decepción que lo espera al enfrentar la realidad. Por eso aprovecha las imágenes de las revistas que cuelgan del quiosco para escaparse un instante antes de que la carnalidad de Cristina derrote su deseo.

La culminación de la noche onettiana/celiniana está en *El pozo*:

Esta es la noche; quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos solos en la noche, atentos, sin comprender. (...) Pero toda la noche está, inapresable, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de *portland* del patio. Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienas se acompañan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo, hasta el fin, sin moverme (...) Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo. Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos.³⁴³

Este recurrido fragmento con que se cierra la primera novela publicada por Onetti contiene todos los signos de una poética: lo nocturno aísla, ahonda la soledad, se vuelve ritual interior y espera de un sueño que es al mismo tiempo suspensión de los sentidos y revelación de la imagen primordial para escribir “las confesiones”. El sueño de la cabaña de troncos, creado a partir de una experiencia antigua, sería el generador de una escena que lo salvaría, si llegara y lograra transformar su pobreza, su mutilación y su dolor. Pero Eladio Linacero no tiene fuerzas para esperarlo, ya hizo lo suyo desnudando su alma en torpes confesiones y, tal vez, dejó en las manos de Brausen la misión de la creación mayor.

³⁴³ Juan Carlos Onetti, *Obras completas I. Novelas I, (1939-1954)*, Ed. de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006, pp. 30-31.

2. La zona: topografía de una tercera orilla

Juan José Saer definió bien la obra de Onetti³⁴⁴ como si se tratara de un complejo de viviendas en el que las influencias resultaran las calles que lo recorren. Según Saer el esquema arquitectónico que se hizo a partir de la presencia del existencialismo y de la lectura de Faulkner, reconocida por el propio escritor, tuvo sus límites. No dudó en filiar a Onetti tanto al existencialismo francés, que aparecía en los años en que Onetti comenzaba a escribir, como al existencialismo rioplatense anticipado por Roberto Arlt. Admitió que del existencialismo Onetti tomó un repertorio temático que incluyó angustia, soledad, incomunicación, héroes que acometían acciones desesperadas, situaciones límites, fracaso. Pero, agregó Saer, la preocupación por la realidad de la ficción, la aguda percepción de los problemas de representación en los relatos de ficción lo separaron tanto del existencialismo como de la narrativa de Arlt, que no se plantearon como central esa pregunta. En relación a Faulkner, Saer advirtió que Onetti pudo aprender de él la necesidad de autonomía de mundos, las variaciones técnicas de los relatos, la versatilidad en la formalización. Pero tampoco Faulkner colocó en un lugar central el problema de la representación sino que buscó los recursos formales que le permitieran aproximarse de mejor manera a una realidad compleja.

Una pequeña excursión en este tema viene de la inesperada mano de Ricardo Güiraldes. La traducción que realizó Beatriz Vegh de una versión de “Gambito de caballo” de William Faulkner del año 1942, que había quedado inédita, dejó en evidencia un error de la versión sí editada y traducida, escrita por Faulkner en 1949: el capitán Gualdes o Gualdres, según dos escrituras del nombre, no es, como asegura la traducción, sudamericano sino argentino. Vegh sospecha con fundamento que el nombre Gualdes proviene de Güiraldes, cuyo *Don Segundo Sombra* había sido traducido al inglés en 1934 en una editorial muy cercana a Faulkner y que este habría leído. El Gualdes caballero, admirado por el joven Chuck en el relato faulkneriano, admite una comparación con la novela del argentino. Dice Vegh que Faulkner, en un ensayo temprano, abogaba por que la literatura norteamericana buscara en cánones periféricos su inspiración. La elección de la novela argentina pudo haber sido parte del cumplimiento de ese consejo. Vegh consiguió interesar a Saer de su hallazgo y obtener de él un “Prólogo” para la edición de la traducción. Tanto en el ensayo de Saer como en

³⁴⁴ J. J. Saer “El soñador discreto”, “Onetti: coloquio internacional”, “Sobre Onetti y *La vida breve*” y “Onetti y la novela breve” en *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006.

el de Vegh, escritos para esa empresa, se pueden ver las nutridas concurrencias de lectura y las influencias que convergieron en Faulkner, y su repercusión en el Río de la Plata a partir de las traducciones y las críticas de Borges y Onetti, entre otros. Pero es también hipotetizable, aunque Saer no lo deje claramente establecido, que quizá para él también Güiraldes y *Don Segundo Sombra*, constituyeran, de una manera distinta que para el norteamericano, parte de un canon ya periférico. La instalación de la novela de Güiraldes en la culminación de un período regionalista pudo tener en Saer y su necesidad de renovación narrativa, el mismo efecto de influencia periférica que alcanzó en Faulkner o que pudo tener, para volver a un ejemplo que ya utilizamos, sobre *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *Canaima* de Rómulo Gallegos.³⁴⁵

Las interrogantes sobre la esencia de la ficción, los problemas de representación, la prescindencia aparente de un referente exterior parecen ser los motivos fundamentales que distinguen a Onetti de los antecedentes que lo influyeron. Y aquí se queda Saer, cuando bien podría haber dado el paso que lo incluía. Porque él sí coincidió con Onetti en estas preocupaciones y no solo él sino todo un movimiento con el que los dos tuvieron relaciones controvertidas y distintas: el *Nouveau Roman*. Onetti renegó de la escuela francesa pero tuvo lazos invisibles o subterráneos con ella y Saer admiró sus obras aunque criticó el dogmatismo de ciertas proposiciones teóricas³⁴⁶. Onetti antecedió al *Nouveau Roman* con el que luego coincidió en el núcleo duro de la metaficcionalidad. Al mismo tiempo podemos decir que con alguno de los nuevos novelistas franceses la coincidencia excedió ese aspecto: con Beckett también hubo cercanía de visiones, imágenes (el pozo, el agujero, el hoyo), temas (incomunicación, soledad). En resumen: desde el existencialismo y desde Faulkner provendrían vertientes que Onetti habría aprovechado, convirtiéndolas, con sus obsesiones narrativas, en una corriente que iba a atravesar toda su obra. Al mismo tiempo la metaficcionalidad que Onetti había inaugurado en *El pozo* continuaría en el *Nouveau Roman*. La literatura de Saer nacería, a partir de 1960, dejándose permear por dos ríos que la irrigaron: la narrativa de Onetti y el *Nouveau Roman* francés.³⁴⁷

³⁴⁵ Ver “Prólogo” de Juan José Saer y “Posfacio: Faulkner desde el Río de la Plata” de Beatriz Vegh en *Faulkner desde el otro sur. Una versión inédita de Gambito de caballo de William Faulkner*, Coordinación Beatriz Vegh, Montevideo, Cal y Canto, 2000.

³⁴⁶ “Notas sobre el *Nouveau Roman*” en Juan José Saer *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 177-185.

³⁴⁷ Otra visión cruzada entre la novela existencialista, los *Tropismos* de Nathalie Sarraute y *El pozo* de Onetti como antecedentes del *Nouveau roman* y emparentadas por su fragmentarismo y la disolución de la anécdota, puede leerse en el libro de Leo Pollmann *La “Nueva Novela” en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971.

La relación entre Faulkner y el *Nouveau Roman* aparece en la conversación entre Saer y Gabriel Saad³⁴⁸. En el desarrollo de ese diálogo Saad le plantea a Saer que Faulkner y el *Nouveau Roman* pueden ser dos polos de su obra. Saer le aclara que hubo escritores como Antonio di Benedetto que, sin conocer el *Nouveau Roman*, anticiparon el objetivismo. Saad agrega el caso de Onetti con *La vida breve* y cita también a Claude Simon como confluencia de Faulkner y la nueva novela francesa. Luego, explayándose sobre la influencia de Faulkner en la literatura latinoamericana, Saer rechaza para sí la influencia de la épica faulkneriana y acepta su acercamiento a cierta lírica, metafísica o psicología del mundo de Faulkner. Dice admirar la forma en que Faulkner supo darle estatura universal a un mundo fuertemente ruralizado y que eso heredó Rulfo. Saer acepta que de Faulkner lo sedujo la capacidad de crear en cada novela una estructura diferente y sin embargo provocar un aire de familia en toda la obra. Saad, que insiste en algo así como una nebulosa faulkneriana que se habría instalado en parte de la narrativa latinoamericana, adivina también el atractivo que tanto en Saer como en Onetti pudo tener esa repetición de personajes y lugares sin sentido lineal, con la apertura y fragmentación necesarias para hacer posible su reaparición. En cuanto a la obra de Onetti hay en el diálogo Saad-Saer algunos puntos de interés: Saer enfatiza que Onetti, como Faulkner, consigue instalar la problemática urbana en ambientes ficcionados que no son urbanos sino provincianos. Sobre *La vida breve* como novela que anticipa el *Nouveau roman*, el lazo de unión podría estar en la metaficcionalidad, el relato dentro del relato, la historia que va mutando entre realidad y ficción o entre ficciones que van quedando inconclusas y se van alternando³⁴⁹. Esa anamorfosis, uno de los rasgos del *Nouveau roman*, ya estaría presente en las transformaciones internas de *La vida breve*: Brausen que es Arce que es Díaz Grey se desplaza desde un apartamento a otro y de Buenos Aires a Santa María, entre otras mutaciones que van creando las tramas de la novela. No puedo resistirme a recordar el primero de estos juegos de prestidigitación.

2.1. La salvación, el milagro

La vida breve, capítulo 2, “Díaz Grey, la ciudad y el río”: Brausen, mientras juega con la ampolla de morfina que se administra Gertrudis, recuerda una Santa María en la que vivió felices 24 horas de hace unos años y se esfuerza por imaginar en ella un

³⁴⁸ Gabriel Saad, “Entrevista a Juan José Saer” en *Faulkner desde el otro sur*, op. cit.

³⁴⁹ También Juan Villoro en el ensayo “La fisonomía del desorden. De *El pozo* a *Los adioses*” vincula *La vida breve* con el *Nouveau roman* (prólogo a J.C. Onetti, *Obras completas* Tomo I, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005)

médico. Obligado a escribir un guión, admite no tener, por el momento, más que al médico, al que llamará Díaz Grey, y la idea de la mujer que entra una mañana al consultorio, se desliza detrás del biombo y sale con el torso desnudo “haciendo oscilar apenas, un medallón con una fotografía, entre los dos pechos, demasiado pequeños para su corpulencia, y la vieja seguridad que reflejaba su cara”. Luego la mujer vuelve sobre sus pasos y sale vestida, desafiante. En el capítulo 4, “La salvación”, Brausen cree que podría salvar la noche del sábado si consigue escribir dos páginas siquiera, si logra que la mujer entre al consultorio de Díaz Grey y se esconda detrás del biombo: “ si escribía una sola frase, tal vez. (...) Cualquier cosa repentina y simple iba a suceder y yo podría salvarme escribiendo ”. Gertrudis, la liceal que Brausen había conocido en Montevideo, convalecía ahora en Temperley junto a su madre (y tal vez cerca de la casa del Astrólogo en la que se habían reunido, décadas atrás, los siete locos). Era Gertrudis la que debía saltar del retrato adolescente a la sala de espera del consultorio de Díaz Grey: “Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala...”. Esa casi niña de la foto debía resurgir para imponerse en la ficción y ocupar el lugar de la Gertrudis gruesa y mutilada. Al final de ese capítulo consigue la transformación:

Sumergí en mi tristeza la figura alta y fuerte, secretamente averiada, de Gertrudis subiendo hacia mí en el ascensor a las ocho de la mañana, cerré los ojos de la oscuridad que comenzaba a debilitarse, para ver, en una hora próxima al mediodía, hacia el norte y junto al río, en la sala de espera del consultorio de Díaz Grey, una mujer gruesa, con una inmóvil expresión de ofensa, que sostenía un niño entre las rodillas. Una mesa endeble, con una mayólica y una pila de revistas, separaba a la mujer gruesa de otra, alta y delgada, con el pelo rubio peinado hacia atrás y que esperaba examinándose las uñas, con un contenido principio de sonrisa en la cara. Vi bostezar a la mujer rubia y sonreír mientras esperaba, sola ahora en el vestíbulo, oyendo el llanto del niño en el consultorio y las voces de mando de la madre; mirando sin curiosidad, con un tenue disgusto, la mayólica vacía, los vidrios de colores de la ventana, la escalera y su pasamanos de bronce. Después, cuando la mujer gruesa salió arrastrando al niño y un perfume de jabón se mezcló con las deprimentes sensaciones que emanaban de los objetos y la luz del vestíbulo, fui yo mismo, vestido con un largo guardapolvo mal abrochado, quien mantuvo abierta la puerta del consultorio hasta que la mujer desconocida pasó rozándome, avanzó hasta la mitad de la alfombra, se detuvo y comenzó a mover la cabeza para observar calmosa mis muebles, mi instrumental, mis libros.³⁵⁰

³⁵⁰ Juan Carlos Onetti *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, pp. 36-37.

El capítulo 4 se cierra con el comienzo de la transformación de Brausen, observador invisible y narrador, que abre la puerta a esa Gertrudis ya convertida en “Elena Sala”. Así se llama el capítulo 5: “ Abrí la puerta para dejarla entrar y me volví a tiempo para descubrir su sonrisa...” (38). Hasta el primer parlamento del capítulo 5, Brausen sigue siendo el narrador testigo, pero en el segundo párrafo se produce, ante nuestros ojos, sin ningún empacho, el milagro: “ Por favor, un minuto. Puede sentarse – dije sin mirarla. Me incliné sobre el escritorio para anotar en la libreta un nombre y una suma de dinero, después el médico, Díaz Grey, se acercó con frialdad a la mujer que no había querido sentarse. –Señora... -invitó con voz cansada” (38). Hay algo alevoso en este movimiento, un alarde arrollador de poder del creador. Todavía conserva algo de Brausen hasta la anotación en el cuaderno; coincide luego por un instante con el otro para luego desaparecer de la escena y, ya investido de Díaz Grey, instalar definitivamente Santa María en la novela.

2.2. Glosa: una ciudad en la zona

Un desarrollo, sin la exigencia de lo orgánico, que va cercando las visiones de la región, la zona y la ciudad, se puede leer en la narrativa de Saer desde su primer libro. Respecto a la idea e imagen que alguien puede hacerse de la ciudad, Barco dice en el primitivo cuento “Algo se aproxima”:

Una ciudad es para un hombre la concreción de una tabla de valores que ha comenzado a invadirlo a partir de una experiencia irracional de esa misma ciudad. Es el espejo de sus creencias y de sus acciones y si él se alza contra ella no es que esté denunciando sus defectos sino equilibrándolos. Cómo te diría. En cierta medida el mundo es el desarrollo de una conciencia. La ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado, las personas que uno trata todos los días son la regresión a la objetividad y a la existencia concreta de las pretensiones de esa conciencia. Por eso me gusta América: una ciudad en medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición. Es una especie de tradición en el espacio. Lo difícil es aprender a soportarla. Es como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío. Quema la mirada (...) Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo. Envidio a la gente que no tiene imaginación: no necesita dar un paseo por el sistema solar para llegar a la esquina de su casa. Salen a la puerta de la calle y ahí están: el buzón, el

almacén con olor a yerba y queso fuerte, el paraíso o el algarrobo agonizando en junio.³⁵¹

En “Transgresión”, que pertenece al mismo libro, Tomatis pareciera recordar o retomar la conversación con Barco cuando le cuenta a Clara un diálogo sobre la ciudad en el que él afirmaba que la ciudad era algo que se debía vencer en el sentido de reducirla a la realidad para convertirla en un sitio habitable. Su amigo le respondía que decía eso porque era un resentido.

Años después, en “Discusión sobre el término zona” de *La mayor* (*Cuentos completos*, pp.184-185), Pichón Garay que se va dice que un hombre debe ser fiel a una región, a una zona; y Lalo Lescano, que se queda, argumenta que no hay regiones.

En “La mayor” (128-129) el aura depresiva de Tomatis se proyecta desde su terraza sobre la ciudad (y sobre su prosa) nocturna:

Ha de estar estando, a mi alrededor, iluminada, fría, las calles rectas y desiertas entrecortándose cada cien metros, constante, la ciudad. A mi alrededor, y concéntrica, apretándose, como anillos, la muchedumbre de casas, en uno de cuyos cuartos, en cada una, la misma imagen titila, azulada, tocando vagamente las caras vacías, sin expresión, cambiando, organizada, dada, en la televisión: racimos de mundos dados, dentro de uno más arduo, que no se da. (...) racimos de mundos dados, las casas, los árboles, las terrazas, las calles que se entrecortan cada cien metros, los edificios blanqueados, como huesos, por la luna, los parques negros, los ríos, los bares sucios, todavía abiertos, las siluetas borrosas de los últimos transeúntes que se distinguen más claramente al atravesar, en diagonal, bajo la luz del alumbrado público, las esquinas, los colectivos ocasionales, semivacíos, que pasan iluminados y bramando por las avenidas, con los vidrios de las ventanillas empañados por la helada, los tarros de basura esperando, en el frío, en la madrugada, los motores que se escuchan súbitos, a lo lejos, las calles del centro, más brillantes, por el momento, que las otras, el conjunto pétreo en el interior del otro, más arduo, que no se da.

Recuérdese que, cuando Arcadio Díaz Quiñones consultó a Saer sobre la ciudad, este le entregó un mapa de Santa Fe con el nombre de la ciudad borrado y en el que había señalado, a mano, los lugares citados en sus novelas. Parece evidente que, teniendo como base Santa Fe, la ciudad de Saer es un recorte, una sinécdoque y al tiempo un nuevo signo que condensa elementos del modelo pero los reduce a ciertas reiteraciones: el puente colgante, la galería, el café Gran Doria, el diario donde trabaja

³⁵¹ Juan José Saer *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 577.

Tomatis, y los somete a esa circularidad de itinerarios que se hace obsesiva en la tercera parte de *Cicatrices*. No hay un recorrido cronístico de la ciudad sino una elección premeditada que la transforma en el lugar posible de una ficción. Aunque más próximo al procedimiento de Faulkner y de Arlt, podría también alinearse con una secuencia que señalamos más arriba: aquella que emparentaba los espacios creados por Torres García y por Onetti.

Está claro -se ha dicho muchas veces- que en la compleja estructura de *Glosa* el conjunto más abarcador es el formado por el damero de calles de la ciudad, que oficia de red de sostén a la caminata que realizan Leto y el Matemático por la arteria central; dentro de él, se van tejiendo historias en el mundo interior de los personajes. En ese sentido se ha reiterado que los términos “fiebre” y “geometría”, contenidos en los versos de Tomatis que offician de epígrafe a la novela, aludirían a la geometría del plano y a los intrincados, febriles, relatos y pensamientos que se van desgranando en el decurso de la novela.

Se puede pensar en paralelo la caminata de Víctor Suaid en “Avenida de Mayo...” de Onetti y la de *Glosa*, para observar la capacidad de producción de imágenes y de historias de estos recorridos urbanos y la posibilidad que brinda ese espacio de contener (o de ser) los distintos tiempos de la experiencia de quien realiza el recorrido; también para ver, a pesar de su aparente reversibilidad, el carácter siempre único e irrepetible del desplazamiento. En *Glosa* el fugaz encuentro de Tomatis con Leto y el Matemático desencadena una sobreimpresión compleja. Luego de acompañarlos a lo largo de tres cuadras contándoles su versión del cumpleaños de Washington, Tomatis interrumpe bruscamente su relato, se detiene y, sin mayores explicaciones ni despedida comienza a rehacer lo caminado. De la actitud de Tomatis, y de lo que la novela presume que pueda estar pensando, se deduce que ir hacia algún lado -porque siempre se va hacia algo- no compromete el sentido en el que se avanza porque el sentido es interior y pertenece a la órbita del deseo. El camino es geométricamente reversible pues la recta permite recorrerlo en dos sentidos y los dos suponen “ir a”. Pero no se regresa sino que se continúa caminando en otra dirección, así esta parezca desandar lo andado. Leto camina hacia su trabajo, conversa con el Matemático y, al mismo tiempo, avanza por una senda invisible: el recuerdo de una pelea entre sus padres. En él ya aparecía un revólver como anticipo del suicidio de su padre y las piezas infinitas que formaban los aparatos que “el hombre” (así se lo nombra en el recuerdo) armaba. A pesar de lo espantable de la escena: Leto, que tiene 8 o 9

años, presencia la riña entre sus padres, la madre, furiosa, aullando, golpea a su padre impávido, y tira al piso las piezas que están sobre la mesa de trabajo del tallercito; a pesar de la conmoción, la corrida de la madre en busca del revólver descargado (¿otro juguete rabioso?), el forcejeo con la tía Charo ante la mirada de Leto y la huida de Leto para encerrarse en su cuarto una vez descubierto; a pesar, entonces, de la fosa de locura (¿otro *trou de la folie* como el de los personajes de *Los siete locos*?) que queda abierta con la recuperación de la rutina: su madre canturreando y preparando la cena, el hombre en su taller nuevamente ordenado, y Leto, que lo fue a buscar para cenar y lo ve recibir una patada eléctrica y hablar y torear esa fuerza física como si fuese la única existencia sobre la tierra que consiguiese sacudir sus emociones; a pesar, finalmente, de todo eso, el recuerdo de Leto sucede apacible, en calma, en un orden geométrico, tanto como el cruce de la bocacalle entre la fila de autos, junto al Matemático, que se produce al mismo tiempo que el movimiento de otra cantidad de personas en el damero, con precisión, en trayectorias rectas, oblicuas, paralelas o diagonales. También al mismo tiempo (pero ¿qué quiere decir al mismo tiempo?) el Matemático vence fuerzas oscuras y cenagosas del pasado, se sacude del Episodio (la pesadilla de un hecho pasado que lo obsede) y del episodio Tomatis, mira la calle hacia adelante y vuelve al presente. Los dos parecen coincidir, por ese instante, en dejar el abismo del pasado del que, piensan al unísono,

“no vale la pena ocuparse, en este momento por lo menos, en que un capricho de la contingencia, un azar convertido en don, una concatenación de los grumos dispersos de lo visible y de lo invisible, de los cuajarones inciertos de lo sólido, de lo líquido y de lo gaseoso, de lo orgánico y de lo inorgánico, de ondas y corpúsculos, ha venido justo a depositar entre nosotros, en el centro traslúcido de esta mañana y no de otra, una reconciliación salvadora”. (117)

Sin embargo la nitidez de la realidad exterior interroga al Matemático sobre el modo en que la verdad puede vislumbrarse, lo sacude y lo obliga, en su fuero íntimo, a “*sustituir el éxtasis por la ecuación*”. (118)

De allí en más y por un par de páginas los lectores seguirán el complejo razonamiento que desarrolla el Matemático para elaborar la fórmula precisa que “ para todo tiempo, idioma y lugar, sustituya la palabra realidad por un útil de pensamiento un poco más manejable ” (119). La ecuación, que a fuerza de exigir precisiones no resulta menos sencilla que la propia dispersión de la “famosa realidad”, cede nuevamente al

éxtasis; pero, podría decirse, a un éxtasis ordenado por movimientos cronométricos, con un control tan exacto y controlado que sugiere al Matemático la aparición de una nueva ecuación: aquella que, considerando la propia realidad, la reúna en un Todo. De manera que, como contrapartida del movimiento de Tomatis, que volvió sobre sus pasos impulsado por el desconcierto de su destino, el Matemático mira hacia atrás para tratar de abarcar el Todo. Arrastrará en su movimiento a Leto y entonces ambos girarán la cabeza y luego el cuerpo. Mirarán el camino recorrido pero no para volver a caminarlo sino para comprobar que esa calle recta que han dejado atrás está hecha de ellos mismos, es ellos y su vida, ha ido formándose con su desplazamiento y existe sencillamente porque ellos pasaron por allí. Y seguirán la misma dirección mirando en un sentido pero caminando en otro, es decir moviéndose de espaldas al lugar hacia el que avanzan. La situación absurda, dos hombres caminando hacia atrás por la avenida central de la ciudad, crea el desconcierto de la realidad (los transeúntes se fastidian, se asombran, se compadecen) pero al mismo tiempo metaforiza la totalidad, la plenitud, el pleno presente, la Misma Vez y el Mismo Lugar.

2.3. Ecos apagados de la ciudad rabiosa

Si ponemos la cuestión a la sombra de la ciudad arltiana extrañaríamos por cierto el tono exaltado, rabioso de esa ciudad canalla que bien parece la proyección anímica de sus habitantes. El de la ciudad arltiana es un mapa del dolor humano en el que la angustia se representa en formas geométricas impresionantes y en imágenes opresivas metaforizadas por la mecánica técnica de la industrialización (gases o planchas de acero). Sin duda Arlt le debe bastante al expresionismo ese intercambio entre lo externo y lo interno, el poder mutilante del espacio urbano que no es otra cosa que la manifestación de las ambiciones y las frustraciones de los locos, los inventores, los rufianes y las fieras que allí viven (también de los aparentemente pacíficos integrantes de la pequeño burguesía, tenderos y comerciantes, que, liberados de su represión, se convierten en seres ambiciosos e inmorales). Dice Maryse Renaud³⁵² que en Arlt tenemos una doble sensación: el vértigo, la velocidad con que se despeñan los acontecimientos y al mismo tiempo la repetición y la monotonía que impide a los acontecimientos avanzar hacia ningún lado. Tomatis en *La grande* define la novela como el “movimiento continuo descompuesto”, el de las motos circenses en la esfera de

³⁵² “*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo” en R. Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas op. cit.*

la muerte, se me ocurre pensar, pero sin la precisión que evite el accidente. Rose Corral³⁵³, por su parte, al analizar las asimilaciones periodísticas y folletinescas de las novelas de Arlt, también señala que sobre todo el cronista/comentador se empeña por infundir al relato una apariencia de acción y movimiento que contrasta notablemente con el clima estático y obsesivo de la angustia, de los “estados de conciencia” del protagonista.

De la misma manera como Saer construye un “más allá del regionalismo”, un “más allá” de la novela histórica o de la novela política, también, se podría decir, elabora un “más allá del expresionismo”. En *Glosa*, aunque predomine ampliamente la morosidad, tendremos por momentos cierta sensación de vértigo: la más evidente está en la zona de las prolepsis (también las analepsis dan sensación de inestabilidad) que exige la relectura de la placidez aparente de la caminata, en clave trágica. Si bien el entorno urbano no tiene la agitación y los acechos tan visibles de la ciudad arltiana³⁵⁴, y la angustia de Leto, el estado depresivo de Tomatis o los desajustes mundanos del Matemático no producen los efectos brutales como de plancha de acero o cubo aplastante, no faltan, sin embargo, asordados ecos arltianos que funcionan como advertencias de la tragedia latente. Los movimientos y la atención de los personajes, más que al diálogo a sus obsesiones: la conversación de la mañana de Leto con su madre, el Episodio y los pantalones blancos del Matemático, la molestia compartida de no haber asistido al cumpleaños de Washington; sus distracciones, en particular la de Leto, al final, que nos deja sin saber qué pasó con los mosquitos de Washington; las fugas de la realidad a través de pensamientos y ensoñaciones y los signos misteriosos con que culmina la novela, imponen un clima de sospecha que se instala sobre la “normalidad” cuadrículada de lo exterior. El extravío de estos personajes, a diferencia del que sufren los de Arlt, no exige un visible salto al vacío, la necesidad del milagro, del golpe de suerte o de desgracia. La enajenación, que en Arlt es exasperada, en los

³⁵³ “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*” en R. Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas op. cit.*

³⁵⁴ Decenas de escenas en *Los siete locos* podrían servir de ejemplo de los extremos a los que lleva Arlt la descripción a fuerza de una adjetivación o de una metaforización del verbo, que responden al delirio del personaje. Tomo al azar dos cierres de capítulos: uno, breve, la “Sensación de lo subconsciente” del Astrólogo: “Ya no llovía. Las nubes se habían resquebrajado, dejando ver en un claro celeste, un pedazo amarillo de la luna”. Otro, del final de “La revelación” del farmacéutico Ergueta en el manicomio: “Gravemente se inclinó sobre el cadáver, iba a pronunciar las palabras de la Vida, mas súbitamente los muros de la sala giraron los planos del cubo ante sus ojos, un viento aulló en sus orejas y otra vez tuvo tiempo de ver los tres locos recuadrados por el celeste rectángulo de la luna, con los camisones inflados por el viento mientras que él resbalaba por la tangente que cortaba el gigante torbellino de tinieblas, en la inconsciencia”.

personajes de Saer resulta el desajuste enervado, existencial, pavesiano, cuya calma y espera contienen el drama (todos ellos igualmente practican su forma de “salto al vacío”). Los signos de la alienación están cerca del cine de Antonioni o del Fellini de “La dolce vita”, citada al principio de la novela; la obsesión y la locura son más próximas a *El silenciero* de di Benedetto que al crispado expresionismo arltiano. Sin embargo, en la propia historia de Leto el triángulo formado por su padre, la madre y Lopecito bien podría ser el núcleo de un relato de Arlt, con tecnología incluida, que probablemente este habría contado de otra forma. Los ángulos de esa figura, pensando que la superficie resultante es el propio Ángel Leto, contienen la locura del inventor (el padre), el estrecho y mezquino mundo mujeril (la madre) y el siervo humillado (Lopecito). Saer es mucho más sutil y disimulado en las “sumisiones culpables” (M. Renaud). Mientras Arlt las grita a voz en cuello en los delirios de Erdosain, en la escena de “El humillado” de *Los siete locos*, Saer deja que los hilos de la culpa recorran silenciosos por vías invisibles. Así la madre se fuerza a creer que el suicidio de su esposo no tuvo que ver con los desencuentros de sus vidas y sí con una condena, una enfermedad terminal, que ella quiere poseer como si eso la redimiera. El camino de Ángel Leto será más largo y sinuoso: terminará suicidándose, también, en el mismo lugar en que lo hizo su padre, por causas aparentemente diferentes pero que también tendrían que ver con desajustes de mundos, con fuerzas interiores que no encuentran solución en la vida común.

Florencia Abbate³⁵⁵ desarrolla el tema de la temporalidad circular en Saer. Observa (como ya Robbe Grillet lo había defendido para el *Nouveau roman*) que la representación en la descripción saeriana es subjetiva porque la temporalidad que la contiene lo es. Cuando el orden histórico irrumpe, lo hace creando tensas relaciones con los órdenes subjetivos de los personajes. Leyendo *Glosa*, Abbate señala que el lugar en que se espacializa el conflicto entre Historia y subjetividad es la ciudad. La geometría rígida, racional del mapa de la ciudad se opone al fluir de pulsiones interiores, al tiempo que permite organizarlas en historias que se van pautando sobre la partitura del damero. El orden formal es necesario para alojar al desorden vital. El puro presente que avanza moroso en la caminata hace posible una arborescencia analéptica (los antecedentes de Leto, del Matemático, el propio cumpleaños de Washington) y un envión proléptico que nos sitúa ante el precipicio del horror (muerte de la esposa del Matemático, exilio de

³⁵⁵ “La historia en la ficciones de Juan José Saer” en J. J. Saer *Glosa. El entonado* Edición crítica, Julio Premat coord..., Córdoba, Alción-Archivos, 2010.

este, desaparición del Gato y Elisa, suicidio de Leto, depresión honda de Tomatis). Abbate, con una metáfora imprecisa, habla de la rigidez paranoica frente a la dispersión esquizofrénica.

La diferencia más notable con los personajes de Arlt, considerándolos en su relación con la ciudad, es que los de Saer se sienten, sin violencia, ajenos al mundo en el que viven. Extraños, Leto y el Matemático llevan, en el fondo de sí mismos

un sentimiento (...) de no pertenecer del todo a este mundo ni, desde luego, a ningún otro, de no poder reducir nunca enteramente lo externo a lo interior y viceversa, de que por más esfuerzos que hagan siempre habrá entre el propio ser y las cosas un divorcio sutil del que, por razones oscuras, el propio ser se cree culpable, el sentimiento confuso y tan inconscientemente aceptado que ya se confunde con el pensamiento y con los huesos, de que el propio ser es la mancha, el error, la asimetría, que con su sola presencia irrisoria enturbia la exterioridad radiante del universo.³⁵⁶

2.4. La Odisea como *titbits*, recarnavalización en Glosa

Una tesis de Lee Williams³⁵⁷ sobre la metaficción en Quiroga, Arlt y Onetti me puso en la pista de los *titbits*. En un reportaje realizado por Jorge Ruffinelli, Onetti contestaba a la cuestión de las historias imaginadas por Linacero en *El pozo*: “Sí, me acuerdo de una revista que salía los jueves: el *Titbits* (...) Era una revista estupenda. Y como el primer número se publicó el mismo día en que yo nací, entonces había una *liaison* con la revista: me parecía que era mía”. Ruffinelli, que también conocía la revista recordaba que “tenía muchas historias y personajes” a lo que Onetti retrucaba: “Tenía mucha literatura y pocos dibujos. Era antes de los *comics*, que lo cambiaron todo; hoy es al revés; hay muchos dibujos y apenas existen textos”. A continuación Onetti refería algunas de las aventuras que podría haber leído en esa revista y Ruffinelli agregaba que no solo Linacero sino los protagonistas de “Avenida de Mayo...” y “El posible Baldi” habrían podido nutrirse de la misma materia³⁵⁸.

Por cierto Onetti se estaba refiriendo a la versión argentina de *Tit-bits*, aparecida a mediados de 1909, tal vez, por qué no hacerle el gusto, el 1 de julio. La publicación se mantuvo durante décadas con el subtítulo de “Museo Iconográfico de la literatura popular”. El trabajo de Williams hace referencia a otros dos magazines: *Pucky* y *Bobby*.

³⁵⁶ Juan José Saer *Glosa. El entonado*, op.cit. pp. 63-64.

³⁵⁷ Lee Williams *The metafiction (and modernism) of Quiroga, Arlt and Onetti: debunking de pre-boom lacuna*, Coral Gables, Florida, University of Miami, may 2005.

³⁵⁸ Jorge Ruffinelli, *Palabras en orden*, México, Universidad Veracruzana, 1985, pp. 121-122.

“Pucky. La lectura para todos” apareció después de *Tit-bits*, pero eran publicaciones emparentadas ya que en una se anunciaba lo que salía en la otra: un número de *Tit-bits*, por ejemplo, invitaba al lector a leer en Pucky las aventuras de Rocambole, tema que nos llevaría sin estaciones hasta Roberto Arlt.

La escena final del episodio cuarto de *Ulises* de Joyce es inolvidable por su composición y su tema. No es común encontrar en la literatura la descripción morosa del acto de defecar y menos aún en una forma de relato en la que se intercalan la descripción de los movimientos peristálticos y sus comentarios, con la lectura de una revista, la mención a lo que allí está publicado y el cálculo que hace el lector de lo que el autor pudo haber cobrado por el artículo que está leyendo (hay que recordar que Bloom vende avisos en un medio de prensa). La revista que había agarrado Leopoldo Bloom, protagonista de la novela, rumbo al retrete era *Tit-bits*. Obviamente Bloom, el 16 de junio de 1904, estaba leyendo el ancestro del titbits argentino, el magazine británico que con ese nombre salía desde 1881.

Las referencias anteriores pretenden servir de presentación de dos temas: el de las relaciones entre la cultura popular y la alta cultura y el de los géneros literarios.

¿Joyce, Arlt, Faulkner, Onetti, Saer fueron sensibles a estas influencias: odiaron a la novela (realista), recrearon la narrativa de la alta modernidad a partir de la fagocitación de géneros populares y masivos? ¿Se hicieron eco de los restos carnavalizados que sobrevivían en las literaturas y en las culturas con las que trabajaron?

La cadena de deudas se pierde en la historia de la literatura. Si las novelas de caballerías prosifican cantares trovadorescos (y estos surgen de fuentes tardolatinas), el Quijote parte de las novelas de caballería para desarmar el género. Entre sus procedimientos están el artificio metanarrativo del manuscrito encontrado y la idea de estar leyendo un texto traducido. Sterne saquea la parodia metanarrativa del Quijote y la usa cómicamente para jugar con sus criaturas, pero su novedad, suspendida por el paréntesis realista, retornará sin comicidad en los narradores del siglo XX.

No descubrimos nada si decimos que Joyce en *Ulises* destituyó la épica homérica. Como se sabe, cada capítulo de la novela estuvo inspirado (entre otros artículos de un programa muy estricto de escritura: un color, una hora del día, un símbolo, una técnica literaria y hasta un órgano del cuerpo) en un canto de la *Odisea* y, en cada caso, lo que era materia épica en el poema griego se convirtió en acontecimientos cotidianos de personajes dublinese a principios del siglo XX. Sin

embargo los episodios no reeditaban la vulgaridad de la vida: tal vez *sous contrainte* y por la asimilación de la materia épica, cada capítulo convirtió lo rutinario en excepcional y alguno, en particular la *walpurgnacht* del episodio XV, consiguió una forma monumental, casi un retorno neoépico próximo a la *Commedia* de Dante. Debajo de la complejidad gramatical, verbal, estilística de Joyce respiraron infinidad de relatos: las muy ostensibles *Odisea* y *Divina Comedia* estuvieron acompañados por ruinas ilustres -*Hamlet* como cuento de fantasmas- así como por desechos de otra índole: el lenguaje publicitario, la dulzonería romántica, la exposición académica.

En el caso de Roberto Arlt la inclusión de lo popular formó parte de la misma trama e integró la vida de los personajes. Estos parodiaron las criaturas con las que soñaban, imitaron sus acciones y las incluyeron en sus sueños de poder. El protagonista de *El juguete rabioso* teatralizó, en la primera parte, una singular escena de iniciación: durante el robo de la biblioteca de la escuela, ataque a la consagrada institución integradora, Astier se extasía leyendo la biografía de Baudelaire. El pícaro adolescente encarna la contrasociedad y el delito en la baja cultura, tomando como modelo los bandoleros de las aventuras populares; pero cuando tiene que elegir un héroe para la historia de su alma elige al albatros, al ángel caído, al artista puro e incomprendido. Las lecciones de Ergueta en *Los siete locos* mezclan la Biblia con la infamia, convierten el pecado en redención: su casamiento con la Prostituta es la expiación de sus faltas. En *300 millones* todos los personajes de folletín adquieren vida en el sueño de la sirvienta y hacen a desgano el papel que la imaginación vulgar de la muchacha les impone.

Onetti practica una asimilación distinta, tal vez por esa sombra faulkneriana de no perderle la pista al mundo real y tratar de explicarlo de otra manera. Si bien también incluye sus paisajes de cultura popular en las ensoñaciones de los personajes lo hace dejando claras las relaciones entre el sueño y la realidad o, mejor, permitiendo que los personajes aprovechen las ventajas de esa diferencia. Mientras Erdosain no puede separar la realidad de la forma en que él la ve -su locura transforma la realidad en la medida de su delirio- Suaid, Baldi, Linacero, la mujer de “Un sueño realizado” tienen sus ensueños e ilusiones, pero no los confunden con la realidad. Suaid y Baldi los integran a ella como respiraciones posibles en otros universos de aventura más glamorosos; Linacero canjea su vida por su biografía, su inmovilidad por la escritura, su fracaso por la historia que puede inventarse y que nadie más que él es capaz de entender. La mujer de “Un sueño realizado” sabe que vive en el gran teatro del mundo y dispone el guión, con toda conciencia, del drama de su muerte. Nadie podía darse

cuenta, dice el cuento, de la cantidad de literatura que había en la caminata de Suaid; ni el poeta Cordes ni la prostituta fueron capaces de comprender qué significaban los sueños de Linacero. Blanes y Langman descubrirán al final que la puesta en escena de la mujer misteriosa es una vulgarización más de *Hamlet*.

El caso Saer conviene tomarlo a partir de los problemas que le planteó a los géneros literarios y a la arbitrariedad de su poética. En *Cicatrices* leíamos:

“Hay un solo género literario” –dijo Tomatis. “No hay más que un solo género literario y ese género es la novela. Hicieron falta muchos años para descubrirlo. Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje y la forma. La literatura da forma, a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo. La única forma posible es la narración, porque la sustancia de la conciencia es el tiempo”. (...) “Según Valéry, ante ciertos estados interiores la disertación y la dialéctica deben ser reemplazadas por el relato y la descripción. “Exactamente –dijo Tomatis, “y lo dice a propósito de Swedenborg y el estado místico. Lo cual nos da ya un campo más amplio para la narración. Y digo yo, si el estado místico, el estado extático por excelencia, es pasible de relato y descripción, ¿qué pasa entonces con las impresiones fugaces de la conciencia y las aprehensiones de los sentidos? Y en cuanto la disertación y la dialéctica dejan de ser verdad científica o filosófica, se convierten en la narración del error y de la perspectiva de la conciencia que las imaginó”. (p. 55)

Ángel repite la teoría de Tomatis ante López Garay:

“He elaborado una teoría interesante”, dice Ángel. “No hay más que un solo género literario: la novela. Todo puede concebirse como una novela: lo que hacemos, lo que pensamos, lo que decimos. Y también todo lo que se escribe. Todo es novela: la ciencia, la poesía, el teatro, los discursos parlamentarios y las cartas comerciales. Algunas buenas, algunas regulares, algunas malas, pero siempre mejores que las novelas de Manuel Gálvez. ¿No te parece interesante como teoría?”. (p. 199)

Pero como ya se vio, en el artículo “Borges novelista” escrito una docena de años después que *Cicatrices*, Saer tergiversa el ensayo “El narrador” de Benjamin y, contrariando lo que dice el pensador alemán, afirma que la novela cumplió su ciclo y que a partir de su defunción el narrador debe generar un nuevo tipo de narrativa. “Lecturas erróneas” traduce María Teresa Gramuglio las lecturas antojadizas de Saer. Cito a Gramuglio³⁵⁹:

³⁵⁹ “Una imagen obstinada del mundo” en *Glosa. El entonado*, op. cit.

En un reportaje poco conocido de 1976, Saer declaraba su aspiración de escribir “narraciones que no sean novelas”. Esta distinción, en apariencia algo enigmática, no puede sino evocar las especulaciones de Walter Benjamin sobre narración y novela en el ensayo “El narrador”. Sin embargo, su posición es exactamente opuesta a la de Benjamin: para este la narración vehiculiza una plenitud irrecuperable que ya no sería posible en el mundo moderno debido a la erosión de la experiencia, mientras que la novela sería el género que, ligado al periodismo y a otras escrituras del presente, habría venido a suplantarla. Saer, en cambio, más próximo en este punto al Theodor Adorno de “La posición del narrador en la novela contemporánea” considera la novela como un género fechado, asociado al ascenso de la burguesía, clausurado en sus convenciones formales del siglo XIX (uso exclusivo de la prosa, sometimiento a un rígido ordenamiento temporal-causal, aspiración a una inteligibilidad sin fisuras, etc.) y, sobre todo, sometido a las leyes de la mercancía. Frente a esa cristalización alienante, postula la narración como una función inherente a la condición humana que permitiría el despliegue incesante de las formas. Si Benjamin da por finiquitada la narración, Saer hace lo mismo con la novela: en consecuencia, todos los grandes novelistas del siglo XX que admira no habrían hecho sino tratar de escribir en contra de la novela y todas las constricciones formales y extraartísticas. La mejor manera de lograrlo sería, finalmente, abstenerse de escribir novelas. Es fácil comprender que si se quisiera cuestionar esta dicotomía que coloca todas las virtualidades innovadoras del lado de la narración bastaría oponerle la condición arrolladora, invasora, rebelde a la imposición de reglas invariables y por ende proteica, capaz de incorporar todos los géneros y niveles de estilo, todas las experimentaciones y transformaciones que diversos autores, desde Mijail Bajtin hasta Marthe Robert, asignan a la novela. ¿Por qué no sería entonces la novela, y no la narración, el género capaz de todas las transformaciones? (pp. 732-733)

Saer hace pagar a la prosa de la novela las deudas provocadas por la mercantilización del arte. Heredero salvaje de la alta modernidad³⁶⁰ entiende que el género fue el que bastardeó la literatura del siglo XX y, en ese punto, parece ponerse en continuidad con el “Odio a la novela” que Robert le atribuía a Flaubert (ver Anexo I). Según Saer la prosa, representada paradigmáticamente por la novela, queda asociada al poder del Estado, al convencionalismo de la mera comunicación servil, al utilitarismo craso y a los antojos del mercado.

En el principio estuvo la poesía pero, sin solución de continuidad, la narrativa alternó y fue espesando la obra de Saer. Aclaremos que no hay ninguna novedad en la

³⁶⁰ En el libro colectivo que coordinó César Fernández Moreno *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, incluyó un trabajo fechado en 1969 “La literatura y los nuevos lenguajes”, dura requisitoria contra la intrusión de los *mass-media* en la literatura.

operación literaria de Saer: no hubo artista moderno que no se plantease esa encrucijada. La estabilidad del sentido del arte, afiliado a la existencia canónica de géneros, capotó con las vanguardias pero antes ya el romanticismo había iniciado la ruptura. Gramuglio recoge nuevamente a Benjamin razonando a partir de los postulados del romanticismo de Jena: “la idea de la poesía es la prosa (...) Según esta concepción [de los románticos alemanes] el arte es el *continuum* de las formas y (...) la novela es la aparición perceptible de ese *continuum*. Lo es a través de la prosa”. Saer, en sentido contrario a lo que Benjamin rescató del romanticismo, creyó que abominando de la prosa y de la novela seguía respetando el sentido trascendente del arte moderno. No pudo evitar, por los tiempos en que escribió, tener que defenderse de los embates de las formas de arte que buscaban dejar atrás el período de la alta modernidad.

Una posibilidad para abordar a Saer en este registro y desarmar la arbitrariedad y los “errores” de sus ensayos sería devolver al centro de su narrativa su novela *Glosa* y estudiarla bajo la tradición del “diálogo socrático” con toda la carga bajtiniana, dialógica y carnavalizada (ver Anexo I), mirando su parentesco con los dos personajes joyceanos que, parodiando la épica homérica, trazan sus recorridos en el damero urbano de la excéntrica Dublín hasta coincidir en la noche del 16 de junio de 1904.

2.5. Epifanías y tropiezos en la zona

Saer se parece a Joyce por la precisión de su proyecto literario y el trazado de un plan que elabora y va siguiendo con prolijidad y pasión. Reitero algo que escribí más arriba: en el artículo titulado “Línea contra color” (*Trabajos*) Saer explica que para Joyce, “que creía en ciertos preceptos de la filosofía medieval, la obra de arte debía ser una totalidad cerrada armónica y radiante, y esas condiciones solo podían obtenerse gracias a una planificación minuciosa (...) Para poder describir la caótica experiencia del hombre moderno, Joyce se impuso una serie de férreas obligaciones, y para inventar una técnica para representar la materia literaria más informe y caótica, el monólogo interior, consumió su vida (...) en esa disciplina extenuante”. César Aira³⁶¹, con indisimulada ironía, elige comparar a Saer con Zola, un escritor que sigue un programa predeterminado y lo cumple. Claro, dice Aira, que con Zola se plantea la “novela experimental” y eso deja espacio a experimentos y consignas personales. Luego, con condescendencia, y en particular para el caso de *Glosa*, admite que, a la manera de

³⁶¹ César Aira, “Zona peligrosa”, Revista *El Porteño* No. 64, abril 1987, pp.66-68.

Joyce con la *Odisea*, Saer trabajó sobre el modelo de los diálogos platónicos. Aira no se decide solo por *El banquete* y cree que hay que tomar en cuenta también el *Fedro* pues el aura de felicidad de Sócrates y Fedro caminando por el lecho del arroyo se hace eco en la joyceana actitud de los personajes saerianos de transmitir y esconder al mismo tiempo el amor por la ciudad que van recorriendo. Se trataría del rescate del *locus amoenus* que Sócrates y Fedro encuentran para hablar del amor.

Tenemos entonces a Platón, Joyce y Saer reunidos por Aira en un artículo sinuoso pero fértil. La relación más obvia es la del paralelismo: de la misma manera que Joyce tomó como modelo a Homero para escribir *Ulises*, Saer lo hizo con Platón para dar forma a *Glosa*. Un segundo argumento, del mismo nivel, es el que observa la instancia peripatética: Dedalus y Bloom, como Sócrates y Fedro, como Apolodoro con Glaucón, como Leto y el Matemático, van caminando y desarrollando su peripecia. Finalmente, podría agregarse algo que liga *Glosa* con *El banquete* y es la cadena de historias: Apolodoro le cuenta a sus compañeros lo que conversó días antes en su caminata con Glaucón, cuyo sujeto era el relato que Aristodemo le había hecho del convite al que muchos años antes había asistido. En *Glosa* el Matemático le cuenta a Leto el cumpleaños de Washington de acuerdo a la versión que le dio Botón, ya que ni él ni Leto estuvieron allí.

Estas explicaciones son insuficientes y desprecian aspectos de un anudamiento más complejo que se arma entre estos conjuntos. Para explicarme el nudo recurro al estudio de Umberto Eco sobre la poética de Joyce, publicado por primera vez en su *Obra abierta* (1962)³⁶². Eco se propone explicar la evolución de las poéticas de Joyce desde la fuerte escolástica inicial hasta la apertura final y total del *Finnegans*: desde el aristotelismo primero hasta la reescritura literaria del sistema de Vico. Eco propone, como punto de arranque, entender la trayectoria de Joyce por “la oposición que se presenta entre una concepción clásica de la forma y la exigencia de una formulación más dúctil y “abierta” de la obra y del mundo, con una dialéctica del orden y de la aventura, con un contraste entre el mundo de las *summae* medievales y de las ciencias y la filosofía contemporáneas”. Arte y vida, simbolismo y realismo, mundo clásico y mundo contemporáneo, vida estética y vida cotidiana, Dedalus y Bloom, orden y posibilidad son los contrarios que Joyce pone en juego. “En la obra de Joyce se consume en el fondo la crisis escolástica del alto medioevo y toma forma el nacimiento

³⁶² U. Eco, “De la “Summa” al “Finnegans Wake”. La poética de Joyce” en *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

de un nuevo cosmos”. Eco entiende que a pesar de la puesta en marcha de esa dialéctica algo persiste en el trasfondo, de lo que Joyce nunca se libera. A pesar de que avanza del cosmos ordenado de la escolástica a la forma de un universo en expansión, hay una herencia medieval que no lo abandona del todo:

Bajo el juego de oposiciones y resoluciones en que se compone el choque de sus distintas influencias culturales, tiene lugar en lo profundo la oposición más vasta y radical entre el hombre medieval, nostálgico de un mundo definido en el que podía habitar encontrando claros signos de dirección, y el hombre contemporáneo, que advierte la exigencia de fundar un nuevo *habitat*, pero no encuentra aún sus reglas estatutarias, mucho más ambiguas y difíciles, y está quemado continuamente por la nostalgia de una infancia perdida (...) La elección definitiva no se realiza en Joyce, y su dialéctica, más que una mediación, nos ofrece el desarrollo de una polaridad continua y de una tensión nunca satisfecha. (p. 215)

La poética de Joyce es la de sus personajes. Así abogue por la impersonalidad de la obra, pueden fundirse sin inconvenientes los pensamientos estéticos de algunas de sus criaturas con los que Joyce fue sosteniendo y cambiando a lo largo de su vida. Impersonalidad, entonces, y objetividad, con su centro en la autonomía del arte y la naturaleza del acto poético y la función del poeta orientadas hacia la emoción estética y el sentido de la belleza son los principios del joven artista, se llame Esteban Dedalus o James Joyce. Fusión compleja de estéticas, en Joyce se expresa la necesidad de la vida para la creación pero, con la tutela de la poética aristotélica:

La obra impersonal de Joyce nos parece en cambio [a diferencia de la estética mallarmeana que parte de una idea platónica, trascendente, de la Belleza] un objeto centrado sobre sí mismo que se resuelve en sí mismo, mimesis de la vida, donde referencias y llamados son internos al objeto estético, y el objeto aspira a ser él mismo el todo, el sucedáneo de la vida y no el medio hacia una vida ulterior o perfeccionada.

La tradición simbolista francesa, de perfil platónico, idealista, regresa al origen que es Poe y vuelve a Joyce pasada por el aristotelismo. De allí que sus epifanías puedan, mediante un procedimiento escolástico, convertirse en símbolos.

Función del poeta, mundo visible, imaginación, belleza y esplendor de la verdad son los conceptos que Joyce tiene que articular para edificar su poética de la epifanía. Dice Eco glosando las ideas de Joyce:

El poeta es pues el que en un momento de gracia descubre el alma profunda de las cosas; pero es también el que coloca esta alma y la hace existir solo a través de la palabra poética. La epifanía es pues un modo de descubrir lo real y al mismo tiempo un modo de definirlo a través del discurso. En realidad esta concepción sufre un cierto desarrollo desde la argumentación de *Stephen Hero* a la de *Portrait*. En el primer libro la epifanía es aún un modo de ver el mundo, y por consiguiente un tipo de experiencia intelectual y emotiva. De ese género son las anotaciones de vida vivida que el joven Joyce recogía en su cuaderno de *Epiphanies*, fragmentos de conversación que sirven para fijar un carácter, un tic, un vicio típico, una situación existencial. Son las visiones rápidas e imponderables que se anotan en el *Stephen Hero*: puede tratarse del diálogo entre dos amantes, oído por casualidad una noche de niebla, y que da a Stephen “una impresión tan aguda que lo impresiona”; o del reloj de la aduana que es epifanizado de improviso y sin razón aparente se vuelve de pronto “importante””. (p. 243)

Desde *Stephen Hero* al *Retrato de un artista adolescente* pasaron, dice Eco, muchos años y un libro, *Dublineses*, en el que podría decirse que Joyce convierte sus epifanías en cuentos o, de otra forma, consigue escribir cada relato como una vasta epifanía. La epifanía pierde la levedad del estado de ánimo delicado y evanescente y adquiere la rotundidad de momento-símbolo, de metáfora de una situación moral. El arte ya no registra sino que produce, mediante la formalización y la elaboración estratégica de la imagen, visiones epifánicas.

Lo real se epifaniza a través de la alta estrategia de las sugerencias verbales que el poeta despliega. La visión, con todo su potencial de revelación de un universo resuelto en belleza, en purísima estética, adquiere su pleno relieve solo en el organismo total e inalterable de la página. (...) El artista funda su visión epifánica eligiendo del contexto objetivo de los acontecimientos empíricos hechos atómicos que él vincula en nuevas relaciones en virtud de una canalización poética del todo arbitraria. Un objeto no se revela en virtud de una estructura suya objetiva y verificable, sino que se revela solo porque se convierte en emblema de un momento interior de Stephen. (pp. 246-247)

La epifanía confiere a la cosa un valor que antes de encontrarse con la mirada del artista esta no tenía. Aquí Joyce se separa de la doctrina tomista: no se trata del esplendor del objeto, su irradiación, su *claritas* destacándolo entre los otros; es el desarraigo del objeto de su contexto habitual, su sujeción a nuevas condiciones para conferirle nuevo esplendor y valor por gracia de la visión creadora. No todo es aristotelismo en un Joyce al que le cuesta desprenderse de Aristóteles. Si bien Joyce

postula la importancia del exorcismo y la “enajenación” de las pasiones, esto no se produce por el camino de la pureza racional de la contemplación sino por el estremecimiento ante el misterio a la manera de los simbolistas.

El placer no viene ya dado por la plenitud de una percepción objetiva sino por la promoción subjetiva de un momento imponderable de la experiencia y por la traducción en términos de estrategia estilística de esta experiencia, por la formación de un equivalente lingüístico de lo real. El artista medieval era siervo de las cosas y de sus leyes, siervo de la misma obra que debía hacerse de acuerdo con reglas dadas: el artista de Joyce, último heredero de la tradición romántica, aporta significados de un mundo que de otro modo sería amorfo, y al hacerlo se adueña del mundo, y se convierte en su centro. (p. 250)

Abusando de la contaminaciones joyceanas, podríamos volver a un episodio comentado al principio de esta tesis. El personaje de León, que aparece fugazmente en el cuento “Algo se aproxima”, había tenido un esbozo protagónico en un borrador que no prosperó. Este nos instalaba en el día de la muerte del suicidio del padre de León, nada menos que el 16 de junio de 1964, a sesenta años del Bloomsday.³⁶³ No es casual que en el cuento “Algo se aproxima” uno de los personajes diga de León: “Un tipo así no va a ser nunca padre de familia”. León se funde con la figura del protagonista de *Ulises*, Leopoldo Bloom, también judío, a quien se le había suicidado el padre y que, aunque había tenido hijos (uno de ellos había muerto) y juega a la figura de padre con Estaban Dedalus, no representaba en la novela el papel de “padre de familia”. León desaparece de la saga pero en su lugar aparece Leto, que también carga con el suicidio de su padre cuando tiene veinte años, la edad de Leopoldo Bloom cuando el suyo se envenena en un hotel³⁶⁴:

El Queen’s Hotel, Ennis, Condado Clare, donde Rodolfo Bloom (Rodolfo Marimach) murió en la noche del 27 de junio de 1886, a una hora no establecida, a consecuencia de una dosis excesiva de napelo (acónito) administrada por sí mismo en forma de linimento para la neuralgia, compuesto en dos partes de linimento de acónito y una de linimento de cloroformo (comprado por él a las 10.20 a. m. de la mañana del 27 de junio de 1886 en la farmacia de Francisco Dennehy, Church

³⁶³ *Papeles de trabajo. Borradores inéditos, op. cit.* p. 185.

³⁶⁴ Ver, en una de las notas iniciales de este trabajo, la referencia a César Rey, que alquila la pieza de un hotel para suicidarse pero se arrepiente, y a una falsa tradición que sienta Lugones con su suicidio en el Hotel “El Tropezón”, término tan “glosiano”, en el Delta del Tigre. Habría que sumar en la Obra otro suicida de hotel, Higinio Gómez en el Iberia, “La habitación de la luz” en *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, pp. 213-230.

Street, 17, Ennis) después de haber, aunque no en consecuencia de haber, comprado a las 3.15 p. m. en la tarde del 27 de junio de 1886 un nuevo sombrero de paja de botero, extraelegante (después de haber, aunque no a consecuencia de haber, comprado a la hora y en el lugar susodicho, la toxina susodicha) en la tienda de paños de James Cullen, Main Street, 4, Ennis.³⁶⁵

Dos detalles nos reenviarían a *Glosa*: un aspecto argumental y es el de la aparente arbitrariedad y sorpresa con que Rodolfo Bloom y el padre de Leto se suicidan. Leto recuerda a su padre en *Glosa*, planeando horas antes de su suicidio un viaje a la isla para pescar y la despedida sonriente en la estación de tren en la que él y su madre parten para visitar a la familia materna (un equivalente del elegante sombrero que se compró Rodolfo Bloom). Hay también una obsesión por las causalidades que Joyce desmonta en su párrafo y que, en la discusión entre la razón y el instinto, atraviesan toda la novela de Saer.

A Aira no le gusta el método Saer, esa planificación minuciosa, ese programa de escritura que se va desarrollando bajo la falsa apariencia de lo fortuito, de lo azaroso, ese cálculo que, según Aira, neutraliza la parodia y con ella el humor. Pero la inteligencia de Aira es suficiente como para que, a pesar de sus disgustos, nos provea de una clave de lectura esencial de la novela *Glosa* y esta es su descentramiento o, para ser más claros, la existencia en ella de dos centros oscuros.

A Aira tampoco le gusta uno de los centros aunque sí parece apreciar el otro: el del misterio de los mosquitos de Washington. Como en cualquier diálogo platónico, también en *Glosa* hay un tema que ocupa la conversación de los contertulios. En el caso de *Glosa*, en el cumpleaños de Washington, la cuestión es el instinto animal y, adherido a esto, la posibilidad de que un animal, a la manera de un hombre, pueda equivocarse. Todo comienza con que uno de los personajes, el poco fiable Noca, encargado de traer los pescados para asar, justifica su tardanza porque el caballo tropezó. ¿Es el tropiezo del caballo un error del animal o no puede serlo porque no hay voluntad sino mero instinto? La discusión parece trivial, bizantina y antes de que se aclare se oscurece aún más cuando Washington introduce sus tres mosquitos que lo fastidian mientras trata de escribir su memoria de los indios colastiné. Obviamente Washington, a la manera de Sócrates, sabe que lleva al tema a un lugar insólito. Pero a diferencia del filósofo griego que luego de larguísima y aparente digresión consigue arribar al puerto que se propone,

³⁶⁵ James Joyce, *Ulises*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1945, traducción de Salas Subirat, pp. 725-726.

los mosquitos de Washington no llegan nunca a su esclarecimiento, por un tropiezo. Este no es ya el tropiezo del caballo de Noca ni, suponemos, un tropiezo en la explicación de Washington sino el de Leto durante la caminata, ya que justo en el momento, cree él, en el que el Matemático le está contando cómo le había explicado Washington a Héctor la conducta de los tres mosquitos, Leto tropieza con el cordón de la vereda. Ese ruido en la comunicación hace que Leto se pierda. Leto va distraído o mejor, va atento y distraído: atento al cordón que tienen por delante al punto de advertirle su presencia al Matemático, y distraído, una vez más, con un pensamiento de muerte, porque en su imaginación esas casas que van dejando a su costado, con sus chapas de los profesionales que viven en ellas, se le parecen lápidas.³⁶⁶ Leto advierte el cordón y es él el que tropieza, como respuesta vívida de la discusión sobre el caballo de Noca. Y ese tropiezo evita que Leto se entere de qué fue finalmente lo que argumentó Washington acerca de sus tres mosquitos. El narrador, que tantas veces irrumpió para hacer la glosa o, a veces, traducir en palabras lo que los personajes están actuando o podrían estar pensando (una forma de monólogo interior que el narrador ordena), prefiere dejar este punto ciego, no intervenir y hacer pagar a Leto y al lector, seres que pueden equivocarse, la distracción y el tropiezo.

Lo que Aira no quiere entender es que por la fisura de lo trivial se cuele el mundo. Supongo que para Aira nada debería colarse: así es tal vez en su literatura y así debería ser en el tan preciso proyecto narrativo de Saer. Pero no ve que en ese proceso crece la convergencia de los mundos ficcionado y real. El mundo “real” resulta una derivación del primero y por lo tanto tan especulativo como aquel. Digámoslo así: si Leto se pierde la explicación del Matemático es porque nuevamente fue ganado por el pensamiento tanático, y si bien este pertenece a su pasado también avanza su futuro. Ese punto oscuro del argumento, el del tropiezo de Leto con sus muertes y la pérdida de la explicación del debate, es el que se desdobra en el otro centro de la novela que Aira repudia: el de los hechos políticos que, desde ese presente que los disimula, irrumpirán

³⁶⁶ En las “Notas en vivo” preparatorias de *Glosa* se lee: “Material de las casas: ladrillos vistos o tejas, paredes pintadas de blanco, muchas verjas, granito reconstituido. Las chapas de los profesionales, viejas casas de una planta, amarillas, en las esquinas, pintadas de amarillo, la puerta verde guarnecida de un arco estrecho, románico...”. (p. 393). Los anotadores de la edición crítica de *Glosa* comentan: “La distracción de Leto se originaría, entonces, en la reaparición, no del todo consciente, de la muerte del padre (por asociación con lo que está percibiendo, es decir esas casas análogas a panteones y lápidas) y de la muerte en general como perspectiva. En todo caso, su “tropiezo”, totalmente involuntario, termina de invertir las posiciones que se habían definido al inicio de la discusión sobre los caballos: ya no se trata de saber si los animales tropiezan o no tropiezan, sino de preguntarse si los hombres, supuestamente racionales, pueden o no controlar sus actos. El carácter de “fallido” del tropiezo de Leto sugiere cierta respuesta de inspiración freudiana al debate”. (pp. 200-201)

en el futuro del cumpleaños de Washington, de la historia de los mosquitos, de la caminata platónico-joyceana por la calle central de la ciudad. Ese salto es la originalidad de *Glosa*, el que se produce desde la copia de modelos ilustres -los diálogos de Platón y el *Ulises* de Joyce- a la novela política que, en su caso, no recurre a lo testimonial sino a una ficción dentro de otra. La muerte de Washington, la desaparición del Gato y Elisa, el suicidio de Leto, el exilio del Matemático no son más que tentáculos futuros de un presente en el que la violencia ya está contenida en los personajes; son expansiones de la quintilla de Tomatis sobre la saga saeriana y sobre la historia que esa misma saga ha ido tejiendo, a la altura de *Glosa*, desde hace casi treinta años.

Diálogo en el umbral o diálogo de los muertos, mezcla terrena del cielo y el infierno, aventura de la idea o de la verdad en el mundo, trozos de realidad que adquieren sentido en la conciencia de los personajes, irrisión de lo sublime y reunión con lo vulgar, sueños intercalados e indicios de desintegración de la persona y hasta un Sócrates criollo (Washington, mezcla de Macedonio con Juan L. Ortiz) pondrían a *Glosa* en la tradición de los géneros cómico-serios que estudió Bajtin. Pero la reunión de la tragedia y la comedia no genera en *Glosa* lo tragicómico. Se conserva la dualidad sin diálogo y bajo la apariencia de comedia está latente la tragedia sin que un sentido dialéctico las ponga en juego.

CONCLUSIÓN

LECTORES Y MORAL DEL FRACASO

“Del autor al lector” fue el título que le puso Montaigne al prólogo de los *Essais* (1580). Allí delimitó los posibles lectores de sus escritos a partir del carácter que él creía que tenían sus páginas: en tanto eran personales y era él quien se pintaba y desnudaba en ellas, solo podían interesar a amigos y gente cercana. La declaración de Montaigne hoy puede leerse como un acto de falsa modestia o de imprevisión del alcance que esa novedosa modalidad reflexiva podía tener.

No es la definición del género ensayístico lo me interesa extraer de esas palabras liminares sino observar la selección o la idea de lector que un autor se hace. Montaigne se adelantaba a juzgar el tipo de lector a quien podían interesar sus ensayos y, obviamente luego de escritos, dejaba constancia de su opinión y advertía qué encontrarían quienes se arriesgaran texto adentro. Casi dos siglos después, en otro de los géneros nuevos, la novela, se entablaba un extraño diálogo entre narrador y lector, ahora no como prólogo sino dentro mismo del relato ficcional. En un momento del *Tristram Shandy* de Sterne, la lectora (el género femenino que se elige ameritaría una digresión) es interpelada por sorpresa por el narrador, que es el propio Tristram Shandy, para echarle en cara haber pasado por alto un detalle del argumento. Sin duda en este episodio el personaje enmascara al autor de la novela que se jacta de haber dejado constancia de que la madre del protagonista no era papista. Ante el asombro de la lectora que afirma no haber leído esa información, el autor-narrador-personaje impele a la lectora a que, una vez llegada al próximo punto y aparte, vuelva a leer el capítulo anterior con cuidado para confirmar su aserto. El dato está escondido detrás de una afirmación cuya interpretación le exigía saber a la lectora que los católicos (papistas) habían aceptado el bautismo intrauterino para evitar que la muerte del niño al nacer lo dejara sin los beneficios del sacramento³⁶⁷. Y aunque luego el narrador dé cuenta de la frase que encripta la información y reproduzca el documento francés que autoriza el

³⁶⁷ Agréguese, como detalle truculento que, con su afán simbólico-materialista, el rito católico imponía que el agua llegara hasta el feto mediante una jeringa.

bautismo *in utero*, Shandy-Sterne se siente en la obligación de explicitar los motivos que hacen obligatoria la relectura:

-Lo he hecho para escarmentar a la viciosa costumbre, que con ella comparten miles de personas en las que subrepticamente se han asentado- de leer de un tirón, en busca de aventuras más que de profunda erudición y del conocimiento que un libro de este tipo, si se lee como es debido, les proporcionaría infaliblemente. (Vol. 1 Cap. 20)

Tenemos en este ejemplo dos asuntos interesantes. Uno es el de la lección experimental que deja *Tristram Shandy*. Esta y otras operaciones narrativas de la impar novela de Sterne serán de culto para muchos escritores del siglo XX. Sterne anticipó un siglo y medio las que luego serían grandes innovaciones y rupturas con el sistema narrativo realista del siglo XIX. El otro asunto, que se adosa a la novedad de este episodio, es la reflexión sobre el tipo de lector que se quiere, la exigencia de un tipo de lectura que la novela impone.

Pensemos un momento ambos aspectos en la obra de Macedonio Fernández. Se podría decir que Macedonio llevó al extremo la situación del escritor a la vista y del diálogo con el lector. Buena parte de la obra de Macedonio es la revelación del artificio de creación, la exhibición del trabajo de escritura y la invención de un lector que le sirva de interlocutor de esa actividad. De los distintos pronunciamientos de Macedonio en *Papeles del Recienvenido*, el *Epistolario* y en la *Novela de la Eterna* César Fernández Moreno³⁶⁸ resume una poética según la cual la literatura “inseguida” “automatista” o “confusiva” tendría tres particularidades: temática de calidad, pereza de escribir y lector lánguido. Solo unos pocos temas, el mayor ascetismo en la escritura y un “lector salteado” para el que escribir:

Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector salteado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desatentamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultado al oidor o lector la audición o lectura seguidas.³⁶⁹

³⁶⁸ “El existidor”, prólogo a Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Selección, Prólogo y Cronología César Fernández Moreno, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 91, 1982.

³⁶⁹ Citado por Fernández Moreno, *op. cit.* p. XLVI.

Montaigne, Sterne, Macedonio diseñan sus lectores de acuerdo a la obra que crean, exigen de ellos una actitud y una sintonía con lo que escriben. ¿Qué tipo de lector pide la obra de Saer? En el comienzo del cuento “La tardecita”³⁷⁰ Saer realiza una advertencia:

La historia, aunque a decir verdad los hechos escasos y simples que la constituyen, desde el punto de vista de las leyes del melodrama que imperan en lo que podríamos llamar el mercado persa del relato, no alcanzarían a formar una historia, es más o menos la siguiente... (p. 56)

El llamado de atención es para aquellos lectores que, en palabras de Sterne, se han asentado en la viciosa costumbre de leer de un tirón en busca de aventuras, misil por elevación a un tipo de literatura que con distintos procedimientos, ya sea el de la aventura o el exotismo, como el de la reiteración de fórmulas esperables y esperadas (se podría decir, una lectura infantil que requiere la repetición del mismo cuento), halaga al lector y no le exige esfuerzo en la lectura.

Un ensayo de Sergio Delgado, “Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer”³⁷¹ detuvo mi atención sobre un párrafo de *Glosa*. Delgado reflexiona sobre la escritura de Saer a partir de un dato biográfico. Al referirse a los muchos viajes que había realizado en tren para ir a dar sus clases en Rennes, Saer confesó que le gustaba viajar mirando en sentido contrario a la dirección del tren, porque eso prolongaba la vista del mismo paisaje que se iba repitiendo y cambiando a medida que se le iban agregando cosas³⁷². Delgado presume que hay, en la obra de Saer, un correlato de esa manera de ver y que es así como Saer consigue fundir el tiempo con el espacio: el presente del que mira sostiene todo lo que pasó mientras avanza hacia un futuro que solo se ve cuando ingresa en el presente. Delgado elige como ejemplo el final de la segunda parte de *Glosa* al que hicimos referencia más arriba, uno de los momentos más extravagantes de la exteriormente inocua caminata de Leto y el Matemático. A partir de un giro de cabeza de este para mirar hacia atrás, y del mismo movimiento copiado por Leto, el Matemático decide, sin dejar de avanzar hacia donde se dirigen, girar todo el cuerpo; Leto lo imita y entonces los dos personajes siguen su ruta caminando de espaldas. Primero se relatan las reacciones exteriores: gente que tiene que apartarse para evitar chocarlos, miradas de asombro, indignación, incredulidad,

³⁷⁰ *Cuentos completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.

³⁷¹ En *Glosa. El entonado*, op. cit. pp. 697-709.

³⁷² *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 116.

condescendencia. Pero a continuación se despliega lo que el narrador considera que es o podría ser o debería ser la reflexión de ambos:

...la calle recta que van dejando atrás, está hecha de ellos mismos, de sus vidas, es inconcebible sin ellos, sin sus vidas, y a medida que ellos se desplazan va formándose con ese desplazamiento, es el borde empírico del acaecer, ubicuo y móvil, que llevan consigo adonde quiera que vayan, la forma que asume el mundo cuando accede a la finitud, calle, color, materia y movimiento. (p.121)

Hasta aquí cita Delgado la novela de Saer y para su tesis es suficiente: el camino recorrido contiene la historia, la experiencia de los dos personajes que lo transitaron, pero solo existe cuando se lo enciende desde el presente, porque es entonces cuando ese camino adquiere vida. Sin embargo el párrafo continúa un poco más hasta concluir la segunda parte de la novela, la caminata por las segundas siete cuadras:

...todo esto, entendámonos bien para que quede claro, más o menos, y si se quiere, mientras sigue siendo la Misma, ¿no?, y en el Mismo, siempre, como decía, pero después de todo, y por encima de todo, ¡qué más da! (p. 121)

Esa es la versión editada. Pero el estudio genético nos provee de versiones anteriores de este cierre y en ellas comprobamos la voluntad de síntesis y de elisión que guió las correcciones. ¿Qué problemas plantea la versión editada? Nos pone ante dos adjetivos sustantivados, Misma y Mismo, que señalan su importancia en las mayúsculas pero esconden su sentido. En las versiones previas los sustantivos estaban explicitados y aun repetidos con mayúscula, como dos conceptos claves. Pero Saer resolvió evitarlos. ¿Se hace incomprensible la frase? Solo para los lectores distraídos de un texto exigente. Volviendo a Sterne, no comprenderán aquellos que no prestaron atención porque la anécdota flaqueó o por cualquier otro motivo, y deberán aprovechar que allí termina un capítulo para revisar qué fue lo que se perdieron. Unas páginas atrás, de otra caminata que se produciría en París dieciocho años después, se había dicho:

Los dos cuarentones [ahora son el Matemático y Pichón Garay] vestidos con ropas juveniles, se han separado del resto de, como se dice, compatriotas, y se han puesto a caminar despacio bajo el sol inesperado de febrero, frío y húmedo sobre todo, como ya ha sido consignado por otros, no es cierto, muchas veces, aunque se trate, como decía un servidor desde el principio, de la misma, siempre, también desde el principio y

hasta el fin, si hubo, como dicen, los que dicen saber, principio y si habrá, como pretenden, fin –decía, ¿no?, la misma Vez, en el mismo, ¿no?, como ya dije varias veces, en el Mismo, a pesar de la ciudad, de Buenos Aires, de París, de Upsala, de Estocolmo, y más afuera, todavía, como decía, Lugar. En una palabra, entonces, o dos mejor, para ser más exactos, todo eso. (p. 99)

Vez y Lugar, he ahí las dos palabras claves que se eliminan en el final del capítulo. Son los dos términos emblemáticos de la cronotopía saeriana. Siempre se trata de la misma vez porque el tiempo adquiere sentido solo en el presente; siempre estamos en el mismo Lugar porque es la experiencia del sujeto la que se espacializa, no importa en qué geografía se encuentre. Intenté demostrar en la tesis que por aquí corría la tercera orilla saeriana. Ella le había permitido escapar de la fórmula de la nueva ficción histórica -tal como la practicaban sus contemporáneos- que había confiado en que, con la eliminación de la distancia épica, con el uso protagónico de los grandes personajes históricos, se conseguía un nuevo registro de subjetividad. También había evitado el retorno a la construcción simbólica y mítica que el realismo maravilloso había remozado a partir de los grandes relatos regionalistas. Concentrándose en la vivencia del personaje, la narrativa saeriana salía del ámbito de lo puramente psicológico para registrarse en la de lo fenomenológico: el tiempo no era el histórico en el sentido cronístico, así esta crónica ya no fuese la de los grandes hitos épicos sino la de las deventuras personales de Bolívar, Artigas o San Martín. Tampoco se construía la idea del fracaso de un “eterno retorno”, visión pesimista de un mito inalcanzable que habían probado, como hemos citado, *Los pasos perdidos*, *Pedro Páramo*, *La región más transparente* o *Cien años de soledad*. En términos de exigencia al lector Saer le pedía, en ese final tronchado de la segunda parte de *Glosa*, que hubiese sintonizado su experiencia con la de los personajes que, dieciocho años después de la caminata en la ciudad, lo hacían por el París del exilio; y que entendiese que, más allá del tiempo transcurrido -se estuviese en la ciudad, en Buenos Aires, París, Upsala o Estocolmo- era solo el presente el tiempo de espacialización y que todo espacio se configuraba en ese presente en que se lo vive. El espacio es espacio vivido, espacio existencial, susurraría Merleau Ponty desde el hipotexto de estas reflexiones. Esto, por el contrario de una suspensión del tiempo o de la anulación del espacio, de una evasión de la Historia, suponía su confirmación pero no como entidades externas al sujeto y a su cuerpo (otra vez Merleau-Ponty) sino como categorías que se funden en la actualidad de la experiencia de la escritura.

Para explicar esta tercera orilla saeriana me permito abusar de una larga cita de Julio Premat que hice río arriba de este trabajo. En *La dicha de Saturno*³⁷³ Premat afirmaba:

La simetría entre el funcionamiento social y el funcionamiento pulsional (que sustenta la visión de la dictadura en la obra de Saer), aunque enigmática en última instancia, es significativa –tiene “sentido”- y pareciera corresponder a las modalidades del conocimiento social en la perspectiva de Merleau-Ponty, cuando este afirma que no pasamos a lo universal dejando de lado nuestra particularidad, sino haciendo de ella un medio para alcanzar a los demás, según esa “misteriosa afinidad” que explica que las situaciones se comprendan entre ellas. La expresión de Merleau-Ponty “misteriosa afinidad” no resuelve, con todo, algunos enigmas planteados por el corpus. Me refiero en particular a la espectacular coincidencia entre una evolución pulsional (de enunciación progresiva de un fantasma) y procesos sociales.

Después de afirmar que “toda la obra puede leerse como un intento de verbalización de algo estrictamente íntimo, de una imagen exclusivamente individual”, Premat concluía este razonamiento:

El fantasma saeriano es legible (es incluso ultralegible) gracias a una especie de percepción imaginaria de la vida social que, en algún punto y por mecanismo por definir, se vuelve íntima (o lo íntimo adquiere, en su proceso de desplazamiento y ocultación, resonancias sociales). La coincidencia entre lo fantasmático-afectivo y lo ideológico histórico, sigue siendo, en todo caso para mí y quizá por influencia del descreimiento saeriano, un enigma. Es decir que más allá de una presencia simultánea (constatación de por sí trabajosa), el secreto del mecanismo persiste –y al mismo tiempo es trascendente: allí es donde la fantasía se convierte en objeto de comunicación colectiva. “Algo” sucede (retomando el artículo citado de Freud [“El poeta y los sueños diurnos”]) durante el paso de la fantasía despierta a la obra, algo que integra el producto en esferas conceptuales preestablecidas y que al mismo tiempo las transforma e interpreta. (...) La dimensión pulsional “está” en las producciones sociales o puede definirse en términos políticos: este punto de partida (el de una verdad sin justificaciones) es extremadamente fértil en la aprehensión de ciertos fenómenos culturales y estéticos, pero no resuelve el enigma al que me refería antes (pp. 427-428).

Todo *Glosa* es esto: la amplificación de este enigma, la inminencia perpetua -sin tiempo, sin espacio, sin personajes- del fracaso de la historia.

³⁷³ Julio Premat, *La dicha de Saturno*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Apenas iniciada, la novela dice: “Es, como ya sabemos, la mañana: aunque no tenga sentido decirlo ya que es siempre la misma vez, una vez más el sol, como la tierra, al parecer gira, ha dado la ilusión de ir subiendo desde esa dirección a la que se le dice el Este...”. El día, la primavera, son reiteraciones de una única Vez.

Creen que avanzan en el tiempo y en el espacio sin ver que son inconcebibles uno sin el otro y ambos sin ellos dos,

... Leto y el Matemático, de modo tal que caminantes, calle y mañana (forman) un chorro espeso brotando apacible del surtidor del acaecer. (p. 57)

Otras dos menciones a ese tiempo y lugar únicos están ligadas al suicidio del padre de Leto y esta relación no es gratuita. Premat ha insistido en el carácter melancólico de los personajes de Saer y en la idea de suicidio que los ronda. Leto carga, durante la caminata, con el recuerdo del suicidio de su padre y ese acontecimiento es uno de los que mejor emblematiza el carácter de los argumentos de Saer porque muestra el doble fondo de toda la novela, ya que debajo de la comedia anida la tragedia.

Con el ejemplo del Quijote Jean Starobinski en *L'encre de la mélancolie*³⁷⁴ nos pone ante el melancólico activo, aquel que acomete una acción tras otra estimulado por el fracaso. Cada derrota es la oportunidad de una nueva aventura, previa perversión de los signos que se le presentan como estímulos.

Tout est attente dans la folie de don Quichotte. Dès l'instant où il s'est identifié aux héros de ses lectures, le monde se doit de lui offrir périls, rencontres, aventures. Qu'ils fassent défaut, comme la sortie du premier jour (I, II), est occasion de désespoir. Mais l'attente héroïque est assez puissante pour porter sans tarder remède à ce désespoir passager. Et c'est en fonction même de l'attente héroïque, désormais inséparable de l'identité délirante que s'attribue le dernier des chevaliers errants, qu'on le verra entreprendre tout ses aventures sans jamais attendre (...) La grande attente, qui détermine toute l'existence, a pour effet de supprimer l'attente –le délai de réflexion- que devra imposer chaque circonstance. Don Quichotte attend trop pour accepter d'attendre un peu. À chaque rencontre, les signes sont aussitôt indubitables, rien ne retarde l'action. Ce serait trahir l'Attente que d'attendre. La mésaventure, on le sait, n'entamera pas la conviction folle : lorsque don Quichotte, trop tard, perçoit les moutons comme des moutons, les outres comme des outres, il en accuse un enchanteur puissant, qui a ainsi fait disparaître les vrais guerriers, les vrais géants. Cette interprétation explique la défaite

³⁷⁴ Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, op. cit.

momentané, sans désavouer le grande attente, ni la précipitation vers l'exploit. (pp. 549-550)

Starobinski estudia la cadena de acontecimientos que, desde al capítulo XV al XXV de la primera parte, van sucediéndose sin pausas, bajo el impulso de los estímulos más primarios: el sexo, el hambre, el miedo, el cuento, la defecación. La gran espera narrativa de la noche de los batanes se sustancia en el cuento sin fin que Sancho inventa para esperar -pura narración popular como el “cuento de la buena pipa”- y se despeña en el descubrimiento de que la máquina de la fantasía ha sido sustituida, en el mundo moderno, por la maquinaria industrial. En cierta medida los *Essais* de Montaigne ya eran resultado, unas décadas antes, de la paradoja montada sobre una velocidad de escape para comenzar a pensar y el freno de la lectura interrogativa, movimiento típico de la inquietud moderna. Mientras Leto piensa en el suicidio de su padre, el Matemático deja fluir por su mente todas las dudas de todos los tiempos, las preguntas inabarcables e incontestables que han atravesado los milenios desde el alba africana: preguntas que martillean continuas y nos acompañan, modelan, determinan, nos dan el ser y cuyas respuestas son la exaltación, la muerte, el sufrimiento, la locura. Todo dura veintisiete segundos. (p. 57)

Melancólico activo, Leto heredará el suicidio de su padre y, por causas exteriormente distintas, también se suicidará en el Mismo Lugar. De manera que el conflicto edípico fija un lugar y un tiempo, descompone el movimiento continuo de la maquinaria del mundo y bajo el aparente caos de acontecimientos encubre, como en el Quijote, el orden de la repetición de un fracaso.

El suicidio del padre remite al tema del origen, crucial en Saer: de Ángel Leto en *Glosa*; de Morvan en *La pesquisa*. En *El entonado* se dan las ausencias y sus sustituciones: primero son los marineros que lo sodomizan los que hacen el papel paterno y luego el padre Quesada y el viejo teatrero. La muerte del padre de Tomatis, referida mientras muere su madre, y que se pondría, cronológicamente, en el principio de la saga narrativa, marca también el énfasis en el tema del origen. Una mirada abarcadora que cubriera toda la obra de Saer nos pondría ante una inusual secuencia de suicidios. De Higinio Gómez, uno de los poetas de la generación mayor y por lo tanto colocado en el rol paterno, se cuentan dos suicidios. En los *Borradores inéditos* se puede leer un relato inconcluso titulado “La habitación de la luz” (pp. 213-230), interesante y algo onettiano: presenta la búsqueda que una mujer, Fanny Duval, hace del

lugar donde se suicidó el poeta Higinio Gómez el 10 de febrero de 1951. Adelina Flores, la poeta de “Sombras sobre un vidrio esmerilado”, le recuerda a Tomatis que fue en el hotel Iberia frente a la estación. En los dos textos editados en los que aparece Higinio Gómez, “Biografía de Higinio Gómez” en *La mayor* y el poema “El fin de Higinio Gómez” de *El arte de narrar* se refiere el suicidio a principios de los años 60. Otra de las figuras mayores, César Rey, también alquila una pieza de hotel para suicidarse pero finalmente se arrepiente³⁷⁵. Su muerte en Buenos Aires, referida en *Cicatrices*, deja la duda de si no ejecuta el programado suicidio. En este extraño recuento cabe agregar la segunda mujer de Tomatis, Marta, la traductora: su suicidio está referido en *Lo imborrable*. También en los *Borradores inéditos* tenemos otro suicidio: el padre de León, personaje que tendrá un papel secundario en “Algo se aproxima”, “se levantó y fue al taller y se pegó un tiro” (p. 190). Los detalles de taller y tiro remiten al suicidio del padre de Leto, que Saer escribirá años después. Un dato peculiar del suicidio del padre de León es la fecha: 16 de junio de 1964 (p. 187), sesenta años después del día en que transcurre *Ulises* de Joyce. En el cuento “Por la vuelta” del libro *Palo y hueso* dice Conde, uno de los personajes que también terminará suicidándose: “Si un hombre no encuentra antes de los treinta años ninguna verdad por la cual no le importaría dejarse matar, tiene la obligación de levantarse la tapa de los sesos”.³⁷⁶

¿En qué sentido *Glosa* es, como se dice en la dedicatoria, una comedia? ¿Cómo funcionan los conceptos de comedia y tragedia en la obra de Saer, siendo que se reconoce, dentro de la tradición de la narrativa occidental moderna, como alimentada por la “moral del fracaso”? ¿Será, como señala Saer, que la comedia puede terminar con la muerte? En el ensayo “Líneas del Quijote” Saer analiza la caída de la épica en la novela moderna. A partir de la imposibilidad de avanzar que tiene el relato moderno, de llegar a alguna parte, surge una característica muy importante en el Quijote, que son los fuertes acentos de melancolía y de fracaso que impregnan toda la obra. Dice Saer que el desaliento es el estado psicológico usual en el Quijote, pero que curiosamente es un melancólico que decide medirse con el mundo. Don Quijote sale a la pelea sabiendo sin embargo o intuyendo a cada paso que la derrota lo acecha. Para don Quijote no existe ningún objetivo, y cuando ese objetivo intenta ser definido (Dulcinea, la justicia, la

³⁷⁵ Ver *La vuelta completa*, pp. 91-98 y *Glosa* p. 56.

³⁷⁶ *Cuentos completos, op. cit.*, p. 305.

Edad de Oro), ya desde que lo proclama se sugiere su vaguedad –o inexistencia- y la sospecha de que no será alcanzado, lo cual no le impide salir a buscarlo.

Cruzan la bocacalle. Sin darse cuenta, han acelerado un poco, y vistos desde fuera se diría que, apurados, están yendo a un lugar preciso, al que llegarán a tiempo, tanto el ritmo y la expresión que llevan traducen pericia, facilidad y despreocupación. Pero, justamente, no van a ninguna parte y, desembarazados, como podría decirse, de proyectos y de destino, caminan en una actualidad íntegra, palpable, que se despliega en ellos y que ellos despliegan a su vez, organización fina y móvil de lo rugoso que delimita y contiene en lo exterior, durante un lapso imprevisible, la deriva del todo, ciega, que desalienta y despedaza.³⁷⁷

Con una modalidad que caracteriza ya al Quijote en la obra de Cervantes³⁷⁸, se funda uno de los aspectos principales de la literatura moderna, y contribuye al desarrollo de una nueva visión del mundo, específica de nuestra época, que podríamos definir como una “moral del fracaso”³⁷⁹.

¿Es la escritura de Juan José Saer tercera orilla o río sin orillas? ¿Se escribe este estático fluir bajo la “moral del fracaso”? Dice Maurice Blanchot:

Con toda seguridad se puede escribir sin preguntarse por qué se escribe. ¿Acaso un escritor, que mira su pluma trazar letras, tiene el derecho de suspenderla para decirle: detente?, ¿qué sabes de ti misma?, ¿con vistas a qué avanzas?, ¿por qué no ves que tu tinta no deja huella, que vas en libertad hacia adelante, pero en el vacío, que si no encuentras obstáculo es porque nunca dejaste tu punto de partida? Y sin embargo, escribes: escribes sin reposo, descubriéndome lo que te dicto y revelándome lo que sé; leyendo, los demás te enriquecen con lo que te toman y te dan lo que les enseñan. Ahora has hecho lo que no has hecho; lo que no has escrito, escrito está: estás condenada a lo imborrable.³⁸⁰

La vista del Río de la Plata, dice Saer en su ensayo *El río sin orillas*, hace desaparecer la familiaridad de la idea de un río con dos riberas. Parados en una de ellas, suele suceder que tengamos por la otra el horizonte y, del río, la impresión de una forma circular. Tal la experiencia empírica. Saer la realiza, esperando ver surgir de ella las

³⁷⁷ Glosa. *El entenado*, op. cit. 00. 117-118.

³⁷⁸ Ver en el Anexo I el comentario de Marthe Robert sobre el personaje de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* y ver, obviamente, el libro de Marthe Robert *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*.

³⁷⁹ Florencia Abbate “La historia en las ficciones de Juan José Saer” en *Glosa. El entenado op. cit.* p.673.

³⁸⁰ Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte”, en *De Kafka a Kafka*, México, FCE, 2006, p. 9..

imágenes necesarias que lo ayuden a escribir el libro que le han encargado. Pero, como tantas veces lo había comprobado antes y lo confirmará después, del contacto de la galletita sopada en té con el paladar no va a surgir nada, lo que se dice nada. O mejor, nace de allí la idea de una nada original, de un *regressus ad uterum* que, en coincidencia con la forma del estuario, lo va a instalar en el punto de partida. Escribe Saer en *El río sin orillas*:

La experiencia directa no había funcionado: tenía que resignarme a la erudición. Así va el mundo: la cosa parece próxima, inmediata, pero hay que dar un rodeo largo para llegar a rozarla, siquiera fugazmente, con la yema de los dedos. Nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible. [...] Atrincherarse en lo empírico no aumenta el conocimiento, sino la ignorancia. (p. 32)

Se puede recurrir, entonces, al tema del origen, que repercute a lo largo de todo el ensayo y que lo cierra aludiendo a uno de sus rituales:

A pesar de su carácter rudimentario, casi salvaje, el asado es rito y promesa, y su esencia mística se pone en evidencia porque le da a los hombres que se reúnen para prepararlo y comerlo en compañía, la ilusión de una coincidencia profunda con el lugar en que viven. [...] Al anochecer, se encienden los primeros fuegos. Un olor de leña, y después de carne asada, es lo que sobresale cuando empieza a oscurecer en el campo, en las orillas del río, en los pueblos y en las ciudades. Repartido en muchos hogares, no siempre equitativos, el fuego único de Heráclito arde plácido y turbulento, iluminando y entibiando ese lugar que, ni más ni menos prestigioso que cualquier otro, es sin embargo único también, a causa de unos azares llamados historia, geografía y civilización; el fuego arcaico y sin fin acompañado de voces humanas que resuenan a su alrededor y que van transformándose poco a poco en susurros hasta que por último, ya bien entrada la noche, inaudibles, se desvanecen. (pp. 251-252)

En el origen de la narrativa argentina estuvo “El matadero”, alegoría de la -para su autor, Esteban Echeverría- tiranía rosista, simposio bárbaro en la abstinencia de Cuaresma y ágora plebeya. Aunque su fecha de escritura no sea segura (¿1838, 1840?) podemos cometer el anacronismo de imaginarlo escrito en el exilio y, aun si se quiere, en la ciudad sitiada de Montevideo en la que muchos años estuvo refugiado Echeverría y en la que finalmente murió. En el origen de la zona fue el festín salvaje de *El entenado*, muerte y devoración del piloto mayor del reino, Juan Díaz de Solís, y ritual antropofágico que el entenado presencia a lo largo de una década. La narrativa de Saer,

lo vimos, se inicia con un asado en el cuento “Algo se aproxima” y se cierra con otro en la última novela *La grande*. Fiesta, simposio y ágora se alternan, se solapan, se confunden en la obra de Saer, porque se entretajan los ritos fundadores, las dulzuras de la vida (lo paródico, lo jocoso, lo burlesco) y la dramática dilucidación de su sentido. En el principio, “Algo se aproxima” sería, según mi lectura, simposio y ágora y *El limonero real* y *El entonado*, fiesta y culto. En el medio, *Glosa* podría leerse como banquete burlesco y ágora carnavalizada. Al final, el asado de *La grande* sería también fiesta y simposio interior, sin disertación ni agórica ni agónica que, por la consistencia de toda la Obra, sobrevuela a los comensales. Son orillas que encierran lo infinito. Como hay un río sin orillas, real y simbólico, y hay una llanura que lo escolta y que tiene un cerco inapresable: el horizonte y el cielo, que crean la “gran prisión cósmica”, hay una Obra que emula la vastedad inagotable de esos espacios. En *El río sin orillas*, en esa llanura sin finitud, en esa Obra siempre inconclusa ¿qué quiere decir perderse o encontrarse? ¿qué, seguir la huella o extraviarla para siempre? ¿qué, salir y hacia dónde?:

Las dos planicies de la pampa y del río no poseen en sí ningún encanto particular y, así como todos sus habitantes vienen de otra parte (...) también la belleza que a veces las transfigura debemos atribuírsela no al lugar en sí sino a su cielo, a causa de su presencia constante, visible en la cúpula y en el horizonte circular. El hombre de la llanura está siempre en el interior de una semiesfera, en el centro exacto de la base, bajo la bóveda celeste que es como una pantalla en la que va apareciendo un espectáculo cambiante, abstracto, la luna, el sol, las estrellas y las nubes, hasta que algún capricho vagamente figurativo la borra, como la forma de una nube, un pájaro o una bandada de pájaros, cuya formación en ángulo se obstina sin embargo en perpetuar la abstracción. (pp. 42-43)

Una escena de la novela *Las nubes* contradice al mismo tiempo que confirma esa posición del hombre en la llanura. Abandonado en el desierto de la pampa, el doctor Real se siente “sacado el centro del mundo” y expelido, sin violencia, a la periferia:

Exteriores a mí no había más que la laguna, el horizonte próximo tan redondo que parecía trazado con un compás, el pasto invernal... y encima, como una campana de porcelana azul, bien apoyada en el suelo por una base circular que coincidía al milímetro con el círculo de horizonte, la cúpula del cielo... (p. 183)

Real observa a su caballo y presume que el animal entiende mejor que él el mundo que los rodea:

A causa de esa convicción me encontré, de golpe, en un mundo diferente, más extraño que el habitual y en el que, no solamente lo exterior, sino también yo mismo éramos desconocidos. Todo había cambiado en un segundo y mi caballo, con su calma impenetrable, me había sacado del centro del mundo y me había expelido, sin violencia, a la periferia (pp. 184-185)

Con ese extrañamiento Real piensa: “*si este lugar extraño no le hace perder a un hombre la razón, o no es un hombre, o ya está loco, porque es la razón lo que engendra la locura*” (en cursiva en el original). No sorprende este episodio en una novela cuyo sujeto central es la locura, borde que recorre largamente la narrativa de Saer.

Saer observa en *El río sin orillas* que los dos tipos mayores del saber pampeano: el baquiano y el rastreador, lo son porque resultan capaces de leer lo invisible. En esa tendencia reiterativa de la naturaleza, en la indistinción de un paisaje que se confunde por la repetición toponímica, en la tentación por perderse en lo neutro o en lo idéntico y de establecerse en la Misma Vez y el Mismo Lugar, el baquiano y el rastreador son capaces de ver matices inexistentes para los demás y moverse entre lo brutalmente concreto y lo radicalmente abstracto. Como en el blanco sobre blanco del suprematismo, piensa Saer, el hombre de la pampa puede seguir un rastro, un sentido. “Pero el tamaño legendario que esos especialistas tenían no hace más que corroborar, por contraste, el carácter ilegible, para el ojo humano, del paisaje de la llanura” (p. 121).³⁸¹

No es la ontología de la pampa que nutre una esencia sino su radiografía, los núcleos de vida que la habitaron y la historia de esa saga. Hombres, tierras y ganados³⁸² pero en otro orden: primero el caballo y el ganado, promesa de riqueza y de pobreza; luego el indio y más tarde el español y el gaucho domando el paisaje. Así lo va siguiendo Saer en los textos que lee, así va navegando su tercera orilla y va elaborando su tesis sobre la zona; así intenté seguirlo yo con el recorrido de mi tesis. Son historias de la Conquista, crónicas de viajeros, descripciones de la geografía, especulaciones metafísicas y también inesperadas y buscadas coincidencias autobiográficas. En *El río sin orillas* cuenta que el primer asentamiento español en territorio argentino, el fuerte de

³⁸¹ Carlo Ginzburg en su libro *Mitos, emblemas e indicios* se refiere al “paradigma de inferencias indiciales” y en la sección dedicada a “Indicios” propone al cazador, lector de indicios, como el primer posible narrador. Saer pudo haber leído el libro de Ginzburg que se publicó en italiano en 1986 y que se tradujo al francés en 1989. También pudo haber inferido, al mismo tiempo que Ginzburg, una idea que estaba en potencia en el *Facundo* de Sarmiento, Capítulo 2 “Originalidad y caracteres argentinos”, “El rastreador” y “El baqueano” (sic) (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 43 y ss).

³⁸² Así se titula un clásico de la historiografía uruguaya escrito por Estaban Campal, *Hombres, tierras y ganados*, Montevideo, Arca, 1967.

Sancti Spiritus, fue establecido por Gaboto en 1527, cuatrocientos diez años antes de su nacimiento y enfrente a su casa. El pasaje, de la nada a la historia, exige atravesar la biografía, sin la cual no hay nada ni historia.

¿Tercera orilla o río sin orillas? Con las dos imágenes fluviales intentaré cerrar este trabajo. Una lógica *sui generis* me señala el carácter contrario e inclusivo de las dos. La construcción de una tercera orilla contraría la idea de “sin orillas” al tiempo que su ilogicidad la confirma: la existencia de una tercera orilla rompe la lógica de orillas que acotan. El personaje de Guimaraes Rosa que se queda a vivir en la embarcación en medio del río, suspende la metáfora del río como vida que corre entre dos márgenes y formula, sordamente, la destrucción de esos límites que la contienen. De allí que su decisión pueda ser leída como la elección de una forma de la muerte.

Sin embargo, entre los vaticinios del fin del arte y de un nuevo agotamiento de la literatura, el largo e inquisitorial recorrido de la literatura de Saer por la pesadilla de la violencia: guerras, tiranías, dictaduras, que, como la llanura, parecería exigir la repetición (los citados *serial killer* que produjo la última dictadura), desemboca, inevitablemente, en la literatura, único antídoto contra la barbarie y la muerte. Otra vez en *El río sin orillas* escribe:

Como es sabido, en este arte languideciente, las generalizaciones y los conceptos son secundarios: lo particular y lo inmediato de las sensaciones y de la emoción son su predio. Y sin embargo, lo que ocurrió el 16 de junio de 1904 en Dublín –y que a decir verdad nunca ocurrió– es ya una serie de recuerdos y de sensaciones de mucha gente que nunca captó esos acontecimientos con sus sentidos. Inversamente, en el acto de escribir se produce una diseminación del propio ser en las cosas que se describen; como lo cuenta el realista Flaubert en una carta a Louise Colet: “Es algo delicioso escribir. [Hoy he sido] hombre y mujer a la vez, amante y querida al mismo tiempo; estuve paseando a caballo en un bosque, en una siesta de otoño, bajo las hojas amarillas, y yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que les hacía entrecerrar los párpados ahogados de amor”. (pp. 209-210)

“Lo exterior de un lugar no es más que la manifestación de algo que no es propio de ese lugar y que está, no propiamente en ninguna parte, sino en todas, lo que equivale a decir lo mismo” (p. 219) razona Saer en el mismo texto, alentado por un relato que acaba de contar. En él la observación de la experiencia de una mujer que se mete en el agua le produce la sensación de humedad y delicia en su propio cuerpo. “La mujer que entraba en el río me iba mostrando, a medida que se internaba en el agua, el espejismo

tenue de lo individual”. Los detalles, cree Saer, no suponen ninguna exclusividad individual; prueba de ello es que:

...cuando más los acentuamos, cuando más los perseguimos para ponerlos en evidencia en los planos mejor iluminados de la imagen que queremos forjar, más emoción y placer le procuramos a nuestro destinatario, quien únicamente evocando estas particularidades en sí mismo puede reconocerlas como propias. (p.219)

“El fin del arte no es representar lo Otro, sino lo Mismo” concluye Saer. Y en ese empeño lo fuimos siguiendo, con la ilusión de que la literatura, también como lectores, nos diseminara en las cosas de este mundo.

ANEXO I

1. El fin de la novela

Podríamos acudir, una vez más, a Borges. En su libro *Discusión* Borges dedica dos ensayos a Flaubert. Los dos son sobre las relaciones entre Flaubert y su obra, enfatizando la intención del autor de desaparecer detrás de su estilo. Interesante es también la presunción de que, con Flaubert, la novela tuvo su auge y su caída: entre *Madame Bovary* y *Bouvard y Pécuchet* estaría contenida toda la historia de la novela realista. La última e inconclusa novela de Flaubert marcaría el límite del género y la apertura a una poética que, dejando atrás el modelo realista, daría paso a todas las investigaciones narrativas que se hicieron a lo largo del siglo XX. Pero lo verdaderamente conmovedor de *Bouvard y Pécuchet* es lo que algún crítico esgrimió, con injustificada soberbia, como deficiencia: para mostrar que todo el saber de los dos extravagantes personajes era inútil y que acometer el conocimiento un imposible, Flaubert debió digerir un millar y medio de libros que lo instruyeran sobre la diversidad de asuntos que debía incluir en su ficción. Ese juicio, expuesto como reprobación, pondría en el mismo estatuto de imbecilidad al autor y a sus personajes. En el programa narrativo de Flaubert estuvo lejos la idea de ser sus personajes. Sin embargo se le imputó la frase “Mme. Bovary soy yo” y no hay duda de que en cierto momento de la última novela, así lo señala Borges, Flaubert comenzó a entender y a coincidir con sus dos criaturas.³⁸³

1. Madame Bovary soy yo; 2. Hay una madame Bovary en cada pueblito de Francia. Esa paradójica reunión de lo universal y lo local era posible para Flaubert que juntaba, sin crisis aparente, el principio de realidad con la proyección que su yo autoral hacía sobre esa realidad. La creación nacía en ese cruce, con la convicción de que el autor existía en una doble dimensión: positiva, apropiándose de los personajes, y negativa (melancólica) desapareciendo detrás de ellos.

³⁸³ Algunas páginas inéditas de trabada, incompleta reflexión dejó Saer con respecto a Flaubert. Un breve párrafo es “A propósito de Bouvard et Pécuchet” y la cuestión de la tontería humana. Un texto un poco más extenso, con título tachado, va « Contra Flaubert »: allí Saer imputa a Flaubert haber dejado, en su Correspondencia, demasiadas y mistificadoras explicaciones de su trabajo. Ambos fragmentos fueron recogidos en *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, pp. 44-48 y 51-53.

Roland Barthes en “El efecto de realidad” (1968) define con precisión la retórica del realismo, su verosímil, analizando las descripciones sin función en los relatos. Barthes piensa que la inclusión de detalles innecesarios en las narraciones realistas estatuye una estética de lo real concreto, proponiendo para esos signos la abolición de su significado y su sustitución por el referente. Este canje resulta ser el significado mismo del realismo (por lo tanto esos signos pierden el significado como signos pero lo ganan como retórica de un modo de narrar). Al final de su artículo, Barthes dice que el verosímil del realismo es muy diferente al verosímil antiguo, porque en él no es respeto por las leyes del género o su máscara lo que actúa (Barthes se ha referido a tipos de discurso que solo atendían a la armonía formal sin intentar argumentar ni persuadir ni conseguir otra cosa que la pura explotación del placer verbal) sino la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el encuentro de un objeto y su expresión. Barthes escribe:

Semióticamente, el “detalle concreto” está constituido por la colusión directa de un referente y de un significante; el significado es expulsado del signo, y con él, bien entendido, la posibilidad de desarrollar una forma del significado (...) Es esto lo que podemos llamar la ilusión referencial. La verdad de esa ilusión es así: suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo “real” allí regresa a título de significado de connotación; porque en el momento mismo en que esos detalles son considerados para denotar directamente lo real, ellos no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo: el barómetro de Flaubert [hace referencia al cuento “Un corazón simple”], la pequeña puerta de Michelet no dicen finalmente otra cosa que: *nosotros somos lo real*; es la categoría de real (y no sus contenidos contingentes) lo que es entonces significado; dicho de otro modo, la carencia misma del significado en provecho solo del referente deviene el significado mismo del realismo: se produce un efecto de realidad.³⁸⁴ (la traducción es mía)

Tomo la cita de Barthes del libro de Antoine Compagnon *El demonio de la teoría* porque me interesa señalar la refutación que Compagnon realiza de la posición barthesiana. Compagnon hace dos observaciones de distinto tipo en referencia a la posición de Barthes. La primera es de carácter teórico y parte de la negación general de Barthes de que el lenguaje tenga una relación referencial con el mundo. Siendo esto realidad, dice Compagnon, de todas formas la ilusión referencial devuelve al mundo como posibilidad. Para mostrar esta separación –sigue Compagnon– Barthes recurre a

³⁸⁴ R. Barthes, “L’effet de réel” (1968) en *Littérature et réalite*, Paris, Seuil, 1982, cit. en A. Compagnon *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, pp. 135-136.

una teoría de la referencia totalmente desacreditada y es la de poder poner en contacto directo el significante con el referente, expulsando el significado del juego de la significación. En el efecto de real, que compondría la estética realista, estaríamos ante una alucinación. Según Barthes, esos detalles inútiles en el relato realista no tendrían significación en el sentido verbal sino que actuarían como incorporadores de realidad, poniendo en escena un objeto real y demostrando, por la negativa, que el signo verbal no opera en esa forma sino desentendiéndose de la realidad. Compagnon completa la crítica a Barthes con otra a Riffaterre quien afirma que en el lenguaje cotidiano el signo es como una etiqueta en un tarro mientras que en el lenguaje literario la significación solo estaría comprometida con el texto mismo. Esta posición jakobsoniana de la función poética produce la siguiente afirmación de Riffaterre: “El texto poético es autosuficiente: si hay referencia externa no es a lo real, lejano a ella. No hay otra referencia externa que la de otros textos”.³⁸⁵ Compagnon entiende que, a partir de la influencia jakobsoniana, se está haciendo una mala interpretación de Saussure y la arbitrariedad del signo. Insiste en que la arbitrariedad es entre significado y significante y que esa arbitrariedad no expresa una no referencialidad de la lengua.

La desintegración del signo –que parece el gran problema de la modernidad- está por cierto presente en la empresa realista, pero de un modo regresivo, puesto que se lleva a cabo en nombre de una plenitud referencial, en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar al signo y hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la “representación” (si continuáramos el razonamiento tendríamos que agregar que la llamada literatura posautónoma postularía un regreso a la relación signo-cosa, salteándose el valor simbólico del lenguaje y la complejidad de la relación entre el signo y el mundo en esa constitución tripartita de la que hablaba Barthes).

Julio Premat en *Héroes sin atributos*³⁸⁶ postula que la actitud flaubertiana, en la literatura argentina, sobrevivió hasta Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926). Este recoge una tradición muy particular y es la de que el principal creador argentino es un autor ficticio (Martín Fierro) y no un escritor real (José Hernández). En esta decisión no poco tuvo que ver Leopoldo Lugones con su ensayo *El payador* y la idea del poeta como héroe civilizador. La pampa es el lugar de identidad y de proyectos

³⁸⁵ M. Riffaterre, “L’illusion référentielle” (1978) en *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, cit. por A. Compagnon, *op. cit.* p. 140. La traducción es mía.

³⁸⁶ J. Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina.*, Buenos Aires, FCE, 2009.

ideológicos y el marco mítico para el nacimiento del escritor argentino. Güiraldes reúne todos los hilos. Inscribe su autoría en la tradición gauchesca con la doble dimensión señalada: (1) infunde en Don Segundo Sombra la identidad del gaucho (lo dedica “A Ud. Don Segundo” refiriéndose a Segundo Ramírez, un personaje de la realidad, sugiriendo con esto que hay un don Segundo Sombra en cada lugar de la pampa); pero, al mismo tiempo, (2) se identifica, en parte de su ser íntimo, con ese gaucho, según puede leerse en el epígrafe de la obra: “Al gaucho que llevo en mí, sacramento”. Podría haber escrito, parafraseando a Flaubert, “don Segundo Sombra soy yo”. Dice Premat que un narrador argentino sería aquel que funde una tradición y una identidad soñándose gaucho, situándose entre pulsión y razón, entre civilización y barbarie. Borges ficciona esta encrucijada en varios cuentos, sobre todo en “El sur”.

Tal vez Proust sea el último que consiga articular las dos dimensiones en su obra. Lo que viene después es el crecimiento de la noción negativa, melancólica, de la ausencia del autor. Pero la ruptura de la posibilidad de la doble dimensión deja en suspenso, con una poderosa carga potencial, la dimensión desplazada u oculta. Esto es muy claro en escritores como Franz Kafka o Witold Gombrowicz. Kafka es el autor más desaparecido, el que más se evita. Sin embargo su obra más voluminosa son sus *Diarios (1910-1923)*, escritura autobiográfica que se deja colonizar por la impersonalidad del escritor (inventa la escritura del ÉL dentro del diario) negándose a sí misma como autobiografía y como literatura. Algo similar sucede con Gombrowicz, que mientras escribe su *Diario (1953-1969)*, tal vez lo más importante de su obra, afirma: “El escritor no es nada, nadie”. El poeta fingidor y los heterónimos de Fernando Pessoa, el grado cero de la escritura en *El extranjero (1942)* de Albert Camus, el “hombre sin atributos” que Saer postula tomando el título de Robert Musil, se aliarán con las tendencias del pensamiento del medio siglo y devendrán “la muerte del autor” (Barthes, 1968³⁸⁷). “¿Quién escribe qué?”³⁸⁸ se pregunta Samuel Beckett (en 1969 le dan el Nobel y no va a recibirlo), frase que Michel Foucault toma como lema de su ensayo “¿Qué es un autor?” (1969)³⁸⁹ con el que responde a Roland Barthes. La cultura pone lo suyo para que esta actitud domine: la idea de un sistema autónomo de la lengua, la noción de

³⁸⁷ Roland Barthes, “La mort de l’auteur” (1968) en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

³⁸⁸ Tomado del tercer fragmento de *Textes pour rien* de Samuel Beckett: “Qu’importe que parle, quelqu’un a dit qu’importe qui parle”. *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Les éditions de Minuit, 1958, p. 143.

³⁸⁹ “Qu’est-ce qu’un auteur”, Conférence à la Société Française de Philosophie le 22 février 1969, publiée dans le Bulletin de la SFP, No. 3, jul-set 1969, pp. 73-104.

inconsciente o de un sujeto que no controla sus pulsiones, el autor como institución social y la formulación filosófica de la deconstrucción del sujeto cartesiano. Digamos que por un período esta muerte autoral hizo posible las experimentaciones más radicales del siglo XX (todavía hoy Thomas Pynchon parece reeditar la actitud de desaparición, que ya estaba en J. D. Salinger, y Juan Carlos Mondragón evita su nombre en la tapa de uno de sus libros, *El viaje a Escritura*).

La debilidad de esa situación, la fragilidad de la narración por la disolución también de lo narrado (en esto la ausencia o la complejidad de la referencialidad actuó con fuerza: no se podía decir “La princesa salió a la cinco”), hizo posible que la otra dimensión censurada, la del yo, volviera a hacerse presente. Ya en *La dicha de Saturno* Premat advertía que uno de los problemas de legibilidad de la obra de Saer consistía en que obligaba a regresar a un sujeto y a una obra: esa exigencia, ese desafío, dice Premat, solo podía recogerlo la crítica francesa.

Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el reconocimiento eterno. Es pasar del Yo al Él de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita³⁹⁰

Qué cómodos pudimos parecer parapetados en esta afirmación que nos aseguraba un sentido absoluto de la escritura, sin sospechar la fragilidad de esa ausencia del mundo, de esa entrega, sin concesiones, al lenguaje. Es posible que Saer haya comenzado confiado en ese credo blanchotiano y, por qué no, conservado hasta el final destellos de esa actitud. Pero no pudo sustraerse a los embates que el “giro subjetivo” produjo sobre la crítica y también sobre la creación. Florencia Garramuño³⁹¹ marca la línea divisoria en los 80, con la publicación de *El entonado* y *Glosa*: según ella Saer habría preanunciado una nueva relación entre escritura y experiencia. De todas maneras, advierte, “la vuelta al sujeto y a la experiencia que estas novelas escenifican, lejos de mostrar una confianza plena en lo real y en la experiencia, hacen de la literatura y su acercamiento a aquella, una manera de exponer lo real como problema”. (pp. 103-104) En esa paradójica convivencia entre una poética de lo real y un fuerte aliento experimental, dice Garramuño, la vuelta a la experiencia se ha convertido en trauma y el sujeto de la experiencia no coincide con el del conocimiento. (p. 126).

³⁹⁰ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, op. cit. p.27.

³⁹¹ Florencia Garramuño, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, FCE, 2009.

Entiéndase que el autor es a la vez el origen del texto y su producto. El texto crea al autor pero el autor es el que crea las condiciones de posibilidad de la obra. Al autor se lo construye social e imaginariamente. De allí que en las últimas décadas reapareciera una “figura de autor” que no resucita el yo previo a su muerte sino que lo construye en una situación muy diferente. Es el resultado de la misma ficción, un componente más de ella, necesario para dar al proceso débil del relato un marco de sostén y que se proyecta sobre la ficción para fortalecer su propia debilidad. La doble fragilidad: autor y mundo representado, tiene como consecuencia la literatura de la nueva subjetividad. Pero esta literatura no restaña la melancolía de la anterior sino que deviene nueva melancolía: la figura de autor aparece con el fin de no postergar la literatura (ese peculiar proceso simbólico-social de la palabra) y mantener la función autor. Esta lucha es agónica (se ve en Mario Levrero, por ejemplo) y aunque dramatice la subjetividad lo hace sin ilusión sobre la verdad de lo autobiográfico y el poder de la palabra y con la conciencia de que lo creado es una mezcla indecisa de realidad, representaciones e identidades fantasmáticas.

Todo relato es autoficción diría esta posición teórica. De allí que la “ilusión biográfica” que está detrás de toda ficción, de todo fragmento narrativo, contenga las trazas de una vida. La reformulación del autor en esta categoría de “figura de autor” supone la “puesta en intriga” de la identidad autoral, una autofiguración, un personaje que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos. No poco el autor, mixto de ficción y figura, es el resultado de una necesidad de la lectura, de su existencia social, de la legibilidad. El lector precisa crear un responsable de la arquitectura que lee.

La construcción de una nueva identidad autoral, entendámoslo bien, parte de la crisis del sujeto, de la avería de la materia narrada, de la palabra como medio de configuración del relato. La relación entre conciencia y palabra se renueva. No se puede retornar al gesto flaubertiano; el yo se lee en la polisemia de la ficción sin que se postule como el de sus personajes. En esas condiciones dilemáticas el escritor intenta conservar la literatura como instancia ideológica e imaginaria, estabilizando la precariedad de las condiciones en que se produce el hecho artístico (la estabilidad está minada por el propio campo literario, que disuelve la tradición, y por el mercado, que cambia las reglas de la autofiguración y tiende a la sustitución de la figura de autor por la exposición desmesurada del escritor real).

El autor es un espacio conceptual y una categoría en relación: con el campo literario, con el canon, con el mercado. Pero es necesario como origen, de allí que controvierta la Ley: la de la lengua, la de las convenciones sociales y culturales. Este Otro de la Ley se opondría a la figura del padre (escribir es enfrentar al padre, véase Kafka), reorganizando, delimitando y significando en el texto a partir de ese conflicto.

2. El odio a la novela

Marthe Robert dedica el último capítulo de su extraordinario libro *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*³⁹² al caso de Flaubert y lo titula “Odio a la novela”. Resumamos, hasta donde se puede, la tesis central de Robert para entender su explicación de la novela en general y de la obra de Flaubert en particular. Sea a partir del siglo XVI con Rabelais y la picaresca, del XVII con el Quijote o del XVIII con Robinson Crusoe la novela realiza una carrera meteórica para llegar a ser, en el siglo XIX, el más popular de los géneros literarios. Del campo de la literatura consigue apropiarse de todo, así la operación se tenga por vergonzosa y todavía a la altura de Defoe y Diderot no ose decir su nombre o haga exhibición de sus procedimientos para mostrar su enorme porción de arbitrariedad y convencionalismo. Si su relación con la literatura es intensa y controvertida, con la realidad establece una alianza como ningún otro género lo había hecho. La novela está autorizada a copiar, deformar, enjuiciar la realidad y hasta parece querer sustituirla y simular cambiar la vida introduciéndola con artificiosa fidelidad en el mundo ficticio. De manera que ficción y verdad entran en una relación compleja que va a signar la historia de la novela.

La enorme variedad de posibilidades temáticas que la novela acepta, hace imposible su clasificación por sujetos. De manera que Marthe Robert prueba una primera gran división: o el novelista intenta aparentar la realidad y crear una ilusión realista, o se aparta de este procedimiento y funda su verdad negando la experiencia común en beneficio de lo fantástico o lo utópico. Hija de la burguesía y la democracia la novela tiende a postularse como un género moral, pedagógica para su nuevo público, acusadora de faltas y hasta remedio para ellas. Al entretenimiento, que aceptó como tarea, sumó la misión didáctica en una sociedad llena de defectos a los que respondía con una verdad moral. Esto, que constituyó la guía durante el siglo XIX, comenzó a ser

³⁹² Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.

desmontado por la duda del siglo XX: “La novela es la única forma del arte que trata de hacernos creer que nos da una relación completa y verídica de la vida de una persona real” dirá, ya entrado el siglo XX, Virginia Woolf, planteando con suspicacia la intención expresada por el género. Deseo y realidad, urdir y actuar, acción sentimental y social se aproximaron a partir del personaje novelesco, fuese este cúmulo de virtudes, paradigma del arribismo de la época o héroe utópico, metafísico o fantástico transgresor de las fronteras de la vida.

Vista así, Marthe Robert se aplica a encontrar un núcleo más profundo de la novela que explique la unidad en su proteica existencia. Encuentra este motivo en una especie de pre-novela no escrita, del orden de lo psíquico, revelada por Freud como folclore de sus pacientes. Consciente en el niño, inconsciente en el adulto, este relato de infancia fue reconocido en las neurosis: Freud lo llamó la “novela familiar de los neuróticos”. Se trata de un recurso infantil que se olvida en el adulto y solo permanece en casos patológicos. En él el niño compensa su precaria existencia otorgando a sus padres poderes extraordinarios y perfecciones infinitas. Pero esta divinización comienza a ser minada por el descubrimiento del mundo, de los otros y la segura incapacidad de esos seres protectores de cumplir con los atributos de la perfección que el niño les había otorgado. Para explicar ese cambio interior, el niño urde, según Freud, su novela familiar: decide que esos padres son extraños que lo educaron pero que no son sus verdaderos progenitores. Expósito, encontrado y adoptado, el niño espera un día la revelación de la verdad esplendorosa. Descubiertos los distintos roles sexuales de sus padres en su concepción, la novela del niño separa ambos sujetos: conserva a la madre, vínculo seguro, en el mundo “real” y en su condición plebeya, y aleja al padre, siempre dudoso, al mundo ideal, como un rey ausente. Ingresas aquí el complejo edípico para el cual toda aproximación implica una aproximación sexual (el niño a la madre), toda ausencia equivale a la muerte (el rey lejano) y toda supresión supone el homicidio (el niño mata simbólicamente a su padre).

Este mito se cruza con su pariente, el del nacimiento del héroe, estudiado por Otto Rank, a quien Freud regaló su trabajo sobre la novela familiar. En principio el héroe no debe encontrar a sus padres para poder cumplir su misión con el poder del que se crea a sí mismo: el héroe no quiere deber la vida a nadie. Nacido fuera de las leyes naturales, sin intercurso sexual, es el que se engendra a sí mismo, el hijo de dios o, a un nivel más humano, el hijo de sus propias obras. Esta es la razón por la que, en principio, el héroe no encuentra a sus verdaderos padres (salvo en la novela familiar y en su

prolongación folclórica, el cuento de hadas): es necesario que no tenga familia, es decir, que reniegue de la suya, para que su autogénesis y la soledad resultante de ella confirmen su misión. Este desencuentro entraña procesos atribulantes: el amor hacia la madre exige su descenso social y esa caída la despeña en el envilecimiento y el adulterio: a partir de allí el niño puede encontrar su propia excepcionalidad atribuyéndose la condición de bastardo y utilizar a las mujeres, como prolongaciones maternas, para reparar su déficit y alcanzar su objetivo. Aquí está el principio psíquico de la fábula del bastardo como origen del arribista que utiliza la seducción sobre las mujeres para su ascenso social, tan común en la novela del siglo XIX. De manera que más productivo que el misterio del niño expósito es la condición vergonzosa y gloriosa del bastardo. El hijo anula a su padre y lo sustituye en la creación del mundo, superando su poder hasta los límites de la divinidad: padre todopoderoso, compite con Dios y el registro civil.

La existencia de la novela está garantizada en lo inalcanzable de este objetivo: el padre nunca es eliminado del todo y esa imitación no deja de ser un acto de devoción que lo resucita permanentemente. De manera que tanto el novelista como el personaje de la novela (también el novelista como personaje de la novela) arrastrará su deseo como culpa, será transgresor, rebelde, asediado por la expiación y el castigo. Convierte en ley su tarea subversiva de sustituir al padre, de donde su peripecia, su aventura, el melodrama que urde es más satánico que divino. Esta transgresión, debe aclararse, puede elevarse a estados sublimes y acceder a lo trágico, a la búsqueda de lo absoluto, puede descender al realismo que la ponga en el mismo nivel que sus lectores, puede acudir al tenor fantástico, erudito, filosófico, etc. Todo es posible en la medida en que deseos y libertad imprimen la marca a la novela. La novela con su infantilismo congénito devuelve al hombre común algo de su primera pasión y su primera verdad.

“*Grosso modo* –dice Marthe Robert- la ilusión novelesca puede ser tratada de dos maneras: o bien el autor hace *como si* no existiera en absoluto y la obra pasa por realista, naturalista o simplemente fiel a la vida, o bien exhibe el *como si* que es su principal segunda intención, y en ese caso la obra se llama onírica, fantástica, subjetiva, o también se la coloca en el más vasto grupo de lo simbólico”. Trozo de vida, espejo a lo largo del camino o juego de formas y apariencias, la novela elige su modo y siendo fiel a él construye la verdad. Consecuente con su teoría. Marthe Robert encuentra en estas dos actitudes dos momentos de maduración de la novela familiar y concluye: “No hay más que dos modos de urdir una novela: el del bastardo realista que hace el juego al

mundo al mismo tiempo que lo ataca de frente, y el del niño expósito, que, carente de conocimientos y medios de acción, esquivo el combate mediante la huida y el enfurruñamiento”. Pero, no podía ser de otra forma, estos dos mundos no están necesariamente separados. Un mismo escritor puede alternar uno y otro y hasta en una misma obra coexistir ambos proyectos. En realidad, la novela occidental vive de la contradicción no resuelta, en las dos orillas, y aunque se pueda hacer una distinción entre novelistas en los que predomina uno de los modos, tal vez la perfección esté más cerca de aquellos que consiguen su sentido en el delicado equilibrio literario de la combinación de ambos: Cervantes, Flaubert³⁹³, Kafka.

El cuento de hadas, el país de las maravillas, los mitos sustanciales (Moisés, Edipo y todos los bastardos divinos), los niños abandonados (el José bíblico, Pulgarcito), cenicientas y caperucitas serán un nutrido material de análisis en la parte central del libro de Robert. En este punto también Robert recurre a un conocido trabajo de Freud habitualmente traducido al español como “Lo siniestro” o “Lo ominoso” y que ella prefiere traducir como “la inquietante extrañeza” pues el trabajo da cuenta de lo oculto y prohibido que habita en las cosas familiares.³⁹⁴ Regiones sin nombre y paraísos perdidos concurren a las formaciones novelescas sobre todo durante el Romanticismo, que hizo además acopio de crueldades, elementos góticos y macabros, catalepsis, mesmerismo y misticismos científicos, pero que en todos los casos afectó el pensamiento racional y apuntó al regreso del estadio infantil y a la obsesión de los orígenes.

Antes ya había habido Quijotes y Robinsones que marcaron el momento de incertidumbre inicial de la novela. La novela de Defoe, tan paradigmática del nuevo mundo imperial, conserva, sin embargo, un resto intenso del niño expósito que imprime en el bastardo los mitos más arcaicos. El análisis que Robert hace del Quijote es complejo y brillante. Solo digamos que encuentra en la zona increíble del Quijote -esa decisión de salir a enderezar entuertos a partir de la lectura de los libros de caballería- una sombra de la subjetividad de Cervantes. Con esta inesperada relación Robert justifica la fantasía quijotesca y deteriora la supuesta distancia entre el héroe novelesco y el novelista. Quijote actúa lo que no escribe y por tanto escribe su vida actuando: allí

³⁹³ Comenta Marthe Robert que los más intransigentes críticos del romanticismo fueron románticos: Goethe, que consiguió vencerse, o Flaubert que, por lo menos, hizo en *Madame Bovary* la sátira de su imposibilidad de curación (*Las tentaciones de San Antonio*).

³⁹⁴ Sin ser literal traducción de “umheimlich”, cuya composición refiere a lo in-familiar o no hogareño, “inquietante extrañeza” parece más acertado que los habituales “ominoso” o “siniestro”.

está el más íntimo encuentro con Cervantes. Quijote nace de una criatura real de nombre dudoso (Quijana, Quesada, Quijada) y decide cumplir el programa del niño expósito del cuento de hadas. Pero el Quijote va más allá que todos: es un fantasma nacido del “suicidio” de su progenitor y está atrapado por el vacío, todas sus empresas están empañadas por la nulidad, marcadas por la muerte. De allí que, a diferencia del niño expósito del cuento de hadas, no consiga volver a vivir feliz en el mundo de los seres ordinarios: cuando llega ese momento, muere. Se expulsa de la Edad de Hierro de sus padres (Cervantes y Quesada) pero no puede alcanzar la Edad de Oro sino como uno más de los cuentos utópicos que se hace en medio de sus calamidades.

La gran novela realista del siglo XIX, dice Marthe Robert, tendrá como modelo una figura histórica: Napoléon Bonaparte. Este personaje venido de abajo y que se encumbra al grado de Emperador, se convertirá en el ideal de la ficción novelada y del público burgués. Balzac y Stendhal propondrán los mejores ejemplos de este proceso de mimesis. Pero al llegar al final del libro Robert desemboca en Flaubert y lo explica como heredero de todo el proceso que explanó, pero a la vez como el anunciador de un límite del género. Robert comienza señalando la empatía de Flaubert por *Louis Lambert*, la novela de Balzac que leyó en 1852 y sobre la que escribe inmediatamente a Louise Colet. No está por cierto Lambert cerca de los personajes “realistas” sino más bien próximo a los fenómenos fantasiosos que supo poner en escena Balzac. Flaubert sin embargo lo lee a partir de las coincidencias, dice él, que los hechos novelados tienen con su vida. Esta confusión lo pone entonces como la prolongación de una vida ya novelada. Y, por si fuera poco, le permite ver, también, las semejanzas con su literatura. La lectura y la carta son de 1852, un momento en el que Flaubert ha escrito mucho, no ha publicado nada y ni siquiera sabe bien cuál va a ser su derrotero. Rechazado el primer San Antonio por sus amigos, tenía en su haber una biografía que había titulado “Memorias de un loco”, escrita en su adolescencia y por lo tanto sin referente, en la que se inventaba a sí mismo a partir de proyecciones y deseos; había escrito además una primera versión de *La Educación sentimental* y empezado *Madame Bovary*. Obras en muchos puntos opuestas, este dilema sería la oportunidad del arte de Flaubert así como su perpetuo tormento. El estudio cuidadoso que hacer Robert de las “Memorias de un loco” le permite asomarse a escenas interiores de Flaubert de alto voltaje. Advierte que ese joven loco fue arrebatado de la felicidad del paraíso por la revelación de la “escena primitiva”. Robert no descarta que esta definición temprana haya puesto a Flaubert en la disyuntiva de negar o aceptar, lo que en términos literarios le suponía pendular entre la

fantasía y el realismo. “Le será necesario vivir en esta división de su pensamiento con la excepción de que encuentra un exutorio en el papel (lo cual se opera en su obra gracias a la alternancia de dos formas opuestas de inspiración) y con la excepción también de que intenta superarlo mediante la idea de un arte en sí, que se constituirá en su única religión”. No pocas de estas tribulaciones pasarán a *La educación sentimental*. Con un ejemplo genial Robert cierra su comentario sobre “Memorias de un loco” advirtiendo que en algún sentido Flaubert no fue más lejos que lo que allí anunciaba: “Es el comienzo de una pasión sin ejemplo en la literatura, que explica por qué, llevado, como el médico rural de Kafka, por un vehículo terrenal tirado por caballos no terrenales, Flaubert tenía necesidad absoluta de hacerse novelista y por qué motivos no menos imperiosos tuvo que escribir contra la mitad de sí mismo, odiándose a sí mismo y odiando a la novela”.

Los grandes aullidos bárbaros de sus textos delirantes alternarán con el minucioso recuento de realidad que precisan sus relatos planificados. De todo se queja: lo aburre terriblemente la peripecia burguesa de sus Bovarys y querría volver a la exaltación vaga y difusa de su San Antonio pues cree que ella es la meta del arte. Al mismo tiempo *Salammbó*, que podría haber satisfecho sus imaginерías orientales, tampoco lo complace porque le exige un programa riguroso que rechaza. A Louise Colet le escribe: “Lo que me resulta natural es lo que para otros es no-natural, lo extraordinario, lo fantástico, el griterío metafísico, mitológico. San Antonio no me exigió la cuarta parte de la atención que me causa la Bovary. Era un desahogo; solo placer tuve mientras escribía y los dieciocho meses que me pasé redactando sus quinientas páginas fueron para mí los más profundamente voluptuosos de mi vida”. Historia sin historia, puro fantasma de imaginación y lenguaje, San Antonio era el ideal del niño expósito que se asomaba en los textos adolescentes. La pregunta es por qué no se abandonó a ese deleite y aceptó imponerse las insufribles tareas a que lo obligaron sus novelas realistas. Robert vuelve a citar los “dos ideales contradictorios” que habitaban en Flaubert y que le ocasionaron un conflicto que, revelado en lo literario, ponía en juego su hondo pesimismo acerca del sentido de la vida. Si en el San Antonio estaba la plenitud de su aspiración, estaba también la trampa que lo dejaba en el estado perpetuo de insatisfacción. La clave era la propia exclusión del personaje que, como el artista, se aísla en el desierto para seguir el llamado de su vocación. Estas vocaciones, tanto para el santo como para el artista, están ligadas a una muerte, la de la madre, a la que abandonan o matan -el sentido es indistinto-. Para ser santo o artista hay que

sacrificar a los padres (sobre todo a la madre en el caso de Flaubert) y esto no deja de proyectar culpas. De allí que entre en componendas con ese terreno erizado y acepte la tensión hacia opciones menos radicales y culpabilizadoras. Pero Robert se encarga de mostrar que las ambiciones mundanas no eran ajenas a Flaubert. Por eso *La Educación sentimental*, en cierta medida una novela balzaciana, ocupó tantos años de su vida. Entre las dos orillas, Flaubert no consiguió decidirse por ninguna. Así quedó con la necesidad de elaborar una coartada a esa situación y ella fue la plena entrega al arte. Si el niño expósito no puede volcar sus ensoñaciones en la gritería y precisa pergeñar un estilo perfecto para hacerlo es porque a través de la belleza formal repara su crimen.

Solo contra todos y culpable frente a todos, para justificarse no le queda más remedio que pagar en moneda estética el salvajismo de sus deseos agresivos, lo cual, por lo demás, agrava su insociabilidad. Sin embargo, en sí misma, la justificación no tiene más fin que la culpabilidad que se esfuerza por anular. Sabiéndose homicida –en pensamiento- de la madre, que le enseñó el uso y el valor de las palabras, no puede soportarse si no es ofreciendo a la lengua materna el sacrificio expiatorio de una vida entera convertida en literatura, positivamente devorada por el papel. Realmente, hubiera podido dedicar la totalidad de su obra “A mi señora la lengua materna” con más derecho que el viejo autor alemán y con más derecho que cualquiera otro posterior autor apasionado por la perfección.

No hay duda de que Flaubert soñó con escribir la novela sin asunto, la novela vacía, pura sonoridad, ritmos, con una forma totalmente independiente de lo que dice. No lo hizo porque también tenía otro ideal que lo obligaba a servir al arte novelesco tradicional. Se procuró, dice Robert, la diversión “de tener a los hombres en la sartén de su frase y en ella hacerlos saltar como si fueran castañas”. El gran escritor no ambicionó convertirse en un autor conocido. “El artista debe ser, en su obra, como Dios en la creación, invisible y omnipotente”. Como en el cuento de hadas que Flaubert decía querer escribir, el artista -contra la novela- y el novelista -con el odio de la realidad en su corazón- vivieron juntos aunque no es seguro que hayan sido felices. Si el estilo lo torturó hasta lo imposible no menos lo hizo el afán de conocer el detalle de todo. De alguna manera *Bouvard et Pécuchet* era interminable: atenaceada entre las dos grandes pasiones, quedaría en la historia de la literatura como un límite del género, la necesaria novela inconclusa.

Si seguimos el razonamiento de Andreas Huyssen³⁹⁵ Flaubert habría sido, junto a Baudelaire y algunos artistas del medio siglo XIX, uno de los más espantados y temerosos ante la amenaza de la masificación de la cultura. Según Huyssen ese horror a la cultura de masas habría hecho huir a Flaubert hacia el cerrado recinto de la “religión del arte”, a la defensa de una cultura alta que no fuera alcanzada por los mecanismos voraces de la sociedad industrializada. En esas mismas décadas el arte vivía dramáticamente ese dilema: integrarse a la sociedad moderna y aceptar sus reglas o excluirse de ella, convirtiendo al arte y a los artistas en sujetos excéntricos, anómicos. Si esta segunda postura animó a Flaubert, y hasta pudo argumentarse que fue figura emblemática del arte por el arte, no pudo evitar que la novela, incluso la que siguió en el camino de la experimentación formal, tomara como alimento la cultura popular y aun masiva.

Tal vez el asunto se remontase a la epopeya y a la tradición oral, si ellas formaban parte del estrato folclórico y por lo tanto de la cultura popular europea. Su presencia no había sido ajena a la producción medieval ni a la confección de las narraciones renacentistas en verso y en prosa: de aventuras, picarescas, épicas. El romanticismo fue, en este sentido, un momento histórico crucial: la búsqueda de raíces nacionales exigió la remoción de las tradiciones y los folclores y creó el melodrama, género que se alimenta más de la literatura que de la vida. El romanticismo entendió la lección del Quijote y la dio vuelta: en lugar de poner en acción la cultura letrada pasó a la letra la cultura ágrafa, oral. Los estudiosos del lenguaje y del folclore se encargaron de fijar los cuentos populares; se recogieron y se hicieron los romances, se difundió la materia épica del origen de las naciones europeas. Al mismo tiempo se inventaron los géneros: el policial y la ciencia ficción tuvieron su origen en el protagonismo de la ciudad y del conocimiento científico; más tarde la técnica y el cine alimentarían la

³⁹⁵ Andreas Huyssen en su libro *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, explica el concepto: “Lo que llamo la Gran División no es sino el tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas. (...) El discurso de la Gran División ha sido dominante en dos períodos: en primer término durante las últimas décadas del siglo diecinueve y los primeros años del veinte, y luego, nuevamente, en las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial” (pp. 7-8). Huyssen plantea que los primeros afectados por esta situación a mitad del siglo XIX (Baudelaire, Flaubert) encarnaron esa contradicción y se ampararon en el arte por el arte como defensa a la contaminación de la cultura de masas. Huyssen observa que, desde el origen, esa gran división que impuso el modernismo fue cuestionada por otros artistas. Agreguemos, por nuestra cuenta, que los propios artepuristas sufrieron el tironeo y no pocas veces oscilaron entre la reclusión en la religión del arte y la angustia de la contaminación y el pleno reconocimiento y la tentación del mundo que los rodeaba. Las vanguardias artísticas contendrán en su interior este conflicto.

ficción modernista: las fuerzas extrañas, las ciencias ocultas. El periodismo nutrió de melodrama la narrativa y dio cabida en sus páginas al folletín.

La teoría literaria que inauguró el siglo XX, el formalismo, y luego el estructuralismo con su base en la lingüística, percibieron la importancia que en todo relato tenía un esquema básico de narración y lo estudiaron en los cuentos de hadas o en los mitos. En una cuidadosa investigación de los recursos de la prosa, los formalistas observaron cuánto incidían en los narradores los géneros populares. Tomashevski, uno de los formalistas rusos, razonó el problema de esta manera:

El remplazo de los géneros elevados por vulgares asume dos formas: 1. La completa desaparición del género culto. Así muere la oda en el siglo XIX y la epopeya en el XVIII. 2. La penetración de los procedimientos del género vulgar en el género culto (...) En Francia, en la tercera década del siglo XIX, la irrupción de los procedimientos cómicos en la tragedia clásica culta generó el drama romántico. Otro hecho semejante lo constituye, en el futurismo contemporáneo, la penetración de los procedimientos de la poesía lírica vulgar (humorística) en la poesía lírica culta; fenómeno que posibilita la resurrección de las formas elevadas de la oda y la epopeya (en Maiacovski por ejemplo). Lo mismo se observa en la prosa de Chéjov, que se desarrolló en los periódicos humorísticos.

Un rasgo de los géneros vulgares es la función cómica de los procedimientos. La penetración de los artificios propios de los géneros vulgares en los géneros elevados está marcada por la nueva función de esos procedimientos, desvinculados de lo cómico. Lo esencial de la renovación de procedimientos radica justamente en esto. (...) Los grandes escritores se apoderan de los géneros vulgares y los elevan a cánones de los géneros cultos en los que determinan efectos estéticos inesperados y profundamente originales. El período de expansión creadora de la literatura está precedido por una lenta acumulación, en las capas literarias inferiores, de medios aún no canonizados que luego renovarían la literatura entera.³⁹⁶

El preferido de este análisis fue Dostoievski en quien no se escondía la influencia del relato de aventuras, del folletín, del policial. La nueva etapa de la novela tomaría ese rumbo: ser un relato polifónico, según el término de Bajtin, que estableciera el diálogo entre varios tipos de discurso, permitiese la absorción de un género por otro y creara a partir de allí un nuevo modelo de narración. En su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*³⁹⁷ Bajtin presentó el concepto de novela polifónica: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica

³⁹⁶ *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI, 1980, pp. 230-231.

³⁹⁷ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1993.

polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski”. “La unidad monológica del mundo está destruida en la novela de Dostoievski –dice Bajtin-, pero los trozos arrancados de la realidad no se combinan directamente en la unidad de la novela, esos trozos forman parte del horizonte íntegro de uno u otro personaje, se comprenden en el plano de una u otra conciencia”. El complemento imprescindible de este concepto es el del dialogismo, ya que cada pensamiento se percibe como réplica de un diálogo inconcluso: “La conciencia en Dostoievski nunca es autosuficiente sino que se vincula intensamente a otra. Cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicas, polémicamente matizados, resistentes, o, al contrario, abiertos a la influencia ajena”.

En el capítulo que titula “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski” Bajtin explana conceptos que tendrán, una vez conocidas y difundidas sus reflexiones, amplia difusión, uso y abuso. Siguiendo a Leonid Grossman, Bajtin reconoce la importancia que la novela de aventuras tuvo en Dostoievski. Dice Grossman: “En un apuro de trabajo se dejaba seducir por los argumentos de aventuras más corrientes, muy usados por los autores de la novela trivial y por los narradores de folletín”. A partir de esta idea de Grossman, Bajtin plantea la chance que la novela de aventuras dio a Dostoievski de romper con el marco cerrado de los géneros y permitir la intrusión, en la trama de aventuras, de otros discursos aparentemente incompatibles y heterogéneos genérica y estilísticamente. Bajtin afirma que esta opción de Dostoievski: la combinación de la aventura con una problemática aguda, con el dialogismo, la confesión, la hagiografía y el sermón, no era nueva y que tenía raíces antiguas. Para explicarlas hace una larga digresión en su libro en la que desarrolla otros puntos que tendrán gran repercusión en la teoría literaria.

Para entender el origen de la novela Bajtin cree necesario recuperar, de la historia de los géneros, a las formas cómico-serias de la Antigüedad entre las que se hallaban el diálogo socrático y la sátira menipea. Estas formas, difíciles de distinguir entre ellas, lo hacían con claridad de los géneros serios: la epopeya, la tragedia, la historia, la retórica. El rasgo dominante en los géneros cómico-serios era, según Bajtin, la percepción carnavalesca del mundo: ausencia de distanciamiento épico e inmediatez de la acción; libre invención y desentendimiento con la tradición y heterogeneidad de estilos, mezcla de lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo y la intercalación de géneros (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias) son los registros disonantes de lo cómico-serio. Recordar su existencia es fundamental pues en el origen

de la novela, según Bajtin, convergen tres raíces: la epopeya, la retórica y el carnaval. De aquí surgirán en la novela europea formas épicas, retóricas y carnavalizadas. Para entender, entonces, de dónde viene Dostoievski, hay que seguir el proceso de la tercera categoría de novela: la novela dialógica tendrá su punto de partida en dos géneros cómico-serios: el diálogo socrático y la sátira menipea. La naturaleza dialógica y la fórmula mayéutica constituían el verdadero registro carnavalesco y por lo tanto antirretórico del diálogo socrático. No había una verdad ya hecha sino que esta se construía entre los hombres, se paría o alumbraba en su conversación. La virtud socrática por excelencia es hacer hablar a la gente, provocar la palabra con la palabra. El diálogo socrático anuncia modalidades que siglos después tendrán su desarrollo: el “diálogo en el umbral” y el “diálogo entre los muertos”. En el proceso de desintegración del diálogo socrático surgieron otros géneros dialógicos, entre ellos la sátira menipea, cuyas raíces están directamente vinculadas al folclore carnavalesco. La risa, la invención y la fantasía, las aventuras y situaciones excepcionales y fantásticas que ponen a prueba la idea filosófica o la verdad, son rasgos de la menipea. Dice Bajtin que “el contenido de la menipea son las aventuras de la idea o la verdad en el mundo, en la tierra, en el infierno, en el Olimpo”. También asiste a la menipea el naturalismo de bajo fondo mezclado con lo divino. “La combinación orgánica de diálogo filosófico, alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos es el rasgo notable de la menipea que se conserva en todas las etapas posteriores del desarrollo de línea dialógica en la prosa novelesca hasta Dostoievski”. La menipea también explota los diálogos del umbral en el cielo o el infierno y el diálogo de los muertos que le permite ingresar al mundo de ultratumba. Estos aspectos tuvieron gran desarrollo en la Edad Media y el Renacimiento hasta los siglos XVII y XVIII. La mirada extravagante desde un punto de vista inusitado viene de Luciano y Varrón y llega a Rabelais, Swift y Voltaire. Los desdoblamientos, las enajenaciones, los sueños revulsivos, las anormalidades fueron motivo de la menipea, como muy primitivas muestras de desintegración de la persona. Se sumaban las conductas escandalosas, las bruscas transiciones y cambios, la utopía social en forma de sueños o viajes, los géneros intercalados y la mezcla de prosa y verso y la actualidad de los asuntos. Señala Bajtin la cualidad de la menipea tanto de absorber géneros menores como de penetrar géneros grandes.

La carnavalización literaria le exige a Bajtin hacer un rodeo importante para explicar el carácter de esa fiesta popular, ritual, que no se representa sino que se vive, que propone el desvío del mundo normal y la instalación de un mundo al revés y que es

pródiga en imágenes de las que la literatura puede apropiarse. La plaza de carnaval (que no es tanto espacial como temporal) permite la abolición de jerarquías, la eliminación, mientras dura su tiempo, de la desigualdad y la instalación de un contacto libre y familiar entre la gente. “El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc.”. Profanación y obscenidades devuelven a fases primitivas relacionadas con fuerzas regeneradoras. “El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo”. Coronación burlesca y destronamiento, disfraces, la risa ritual, parodia: “El parodiar significa crear un doble destronador, un mundo al revés”.

Las saturnales fueron la fiesta carnavalesca por excelencia en Roma y no hubo solución de continuidad hasta la Edad Media europea y el Renacimiento. El carnaval influyó numerosas creaciones literarias: la comedia ática, las sátiras y los epigramas, las fiestas religiosas medievales, los misterios y otros espectáculos teatrales medievales tuvieron carácter carnavalesco. El hombre medieval vivía dos vidas: una oficial, reglamentada por jerarquías y dogmatismos y otra carnavalizada, que invertía ese orden. La parodia sacra fue producto de esa ruptura. A partir de la segunda mitad del siglo XVII la decadencia de la fiesta del carnaval tuvo como consecuencia que la literatura carnavalizada ya no la tuviese como origen y que este fuese sobre todo una literatura anterior de tipo carnavalesco. Se convirtió así en una tradición literaria. Si ya el diálogo socrático presentaba todas las pautas de un género carnavalizado (Bajtín recuerda la descripción que hace Alcibíades de Sócrates en *El banquete* de Platón, un tema que nos llevaría a *Glosa* de Saer), quien manifestó más rotundamente la fórmula carnavalesca fue la menipea. Allí los tres espacios, tierra, cielo e infierno se presentaban con características de la fiesta del carnaval. Fue sobre todo la representación del infierno la que mostró más nítidamente la inversión de jerarquías: “El infierno carnavalizado de la menipea –dice Bajtín- determinó la tradición medieval del *infierno alegre* que tiene su conclusión en Rabelais. Esa tradición medieval se caracteriza por una intencional mezcla del infierno clásico con el cristiano. En los misterios (y en las “diablerías”) el infierno y los diablos aparecen metódicamente carnavalizados”.

En la literatura europea moderna las novelas filosóficas de Voltaire manifestaron la tradición de la menipea: encontramos en ellas la combinación del diálogo filosófico, la aventura y lo fantástico, el naturalismo bajo, la utopía. La carnavalización como principio ayudó, en el desarrollo de la literatura europea, a eliminar toda clase de barrera entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos,

acercó lo lejano, unió lo desunido. “Evangelios” y “hechos” fueron influidos tanto por la menipea como por la misma fiesta del carnaval en forma directa (recordar en los evangelios la coronación-destronamiento del Rey de Judea). El *Satiricón*, obra carnavalizada por excelencia de la antigüedad, tuvo una enorme influencia en la *novella* del medioevo y del primer Renacimiento. Este período fue, según Bajtin, de casi total carnavalización de la literatura y actuó sobre los escritores más importantes: Rabelais, Cervantes, Quevedo y sobre obras de gran importancia como el *Elogio de la locura* o las *Novelas ejemplares*.

ANEXO II

Viaje a la literatura

Papeles de trabajo. Borradores inéditos

1.

Sin duda, la presencia de originales, borradores, manuscritos, “papeles de trabajo”, proyecta sobre la obra editada distintos tipos de fantasmas. Y no es que estos no existiesen ya para aquellos que habían decidido trabajar sin tomar en cuenta los archivos, o para los casos de ausencia real. Difícilmente la crítica de cualquier tipo, aun la del más ortodoxo textualismo, se haya sustraído, a lo largo de la historia, de trufar o rodear la obra final de un conjunto de elementos, entre los que no pocas veces compareció el misterio de la creación. Con respecto a la ilusión de una revelación que la crítica genética pudo, involuntariamente, alimentar, fácil es darse cuenta de que la expectativa se desplomó ante un proceso que se parece mucho más a una tarea ardua, tenaz, llena de frustraciones que a arranques de fuerzas secretas, geniales, ocultas, inefables. Para el caso de Flaubert, de Biasi señaló que en los borradores puede subrayarse un “momento de epifanía redaccional que marca, en el trabajo de la escritura, una cierta inversión decisiva de lo posible a lo necesario, de lo probable a lo convincente. Esto es lo que se podría llamar el instante de “formación de la obra”. Los borradores permiten observar este fenómeno por el cual eso que no era más que un producto hipotético del trabajo de la escritura se transforma en una instancia causal y reguladora”.³⁹⁸ En todo caso, como señala Premat, el geneticismo nos permite no contar una verdad sino asociar las “evidencias” que quedan de un proceso enigmático.³⁹⁹

Dice Almuth Grésillon:

De un lado, las páginas esparcidas de tachaduras y arrepentimientos; del otro, el borrador como estuche de cristal o soporte sobre el que el Verbo se hace carne, como lugar en el cual se efectúa y se lee la génesis, como espacio de la invención en el que la dinámica del lenguaje inscribe de forma soberbia sus trazos.

A partir de esto, es cierto, se puede soñar y especular sobre los misterios de la creación, pero la crítica genética no puede obrar sino en presencia de huellas escritas que atestiguan el proceso escritural. Este principio

³⁹⁸ Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essais de typologie fonctionnelle des documents de genèse » en www.item.ens.fr

³⁹⁹ Julio Premat, “Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer” en *Cuadernos LIRICO* 7 | 2012.

fundamental establece al mismo tiempo una frontera infranqueable: las obras para las cuales no existe ninguna huella de elaboración escapan a la investigación genética. Y por desgracia, las razones para esta ausencia son numerosas: el contexto histórico-cultural que valoriza solamente la obra impresa y lleva a la destrucción de los manuscritos en cuanto estos dieron lugar a un libro; el autor mismo que rehúsa conservar lo que considera no acabado, sucio o abortado; las familias de los escritores, que destruyen lo que les parece comprometedor; en fin, las guerras, los viajes y los exilios, que borran para siempre partes esenciales del patrimonio escrito.⁴⁰⁰

El más mentado de los fantasmas revividos por el geneticismo es el de lo que un texto pudo haber sido y no quiso -o no consiguió- ser. Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, observa que un documento preparatorio revela inscripciones pero sobre todo suspensiones, represiones, censuras: una puesta en escena en la que el inconsciente y el superyó, la pulsión y la ley, el deseo y el lenguaje, como el sueño en el poema de Góngora, “en su teatro sobre el viento armado/sombras suele vestir de bulto bello”. Louis Hay, fundador de la genética textual francesa, habla de remontar el río (*en amont*), de romper el estado cristalizado del texto final e integrarlo al movimiento de los estados anteriores. Tal vez no deba así plantearlo la genética, pero en ese “en amont” es inevitable ver la metáfora de la fuente e imaginar una aventura como aquellas en las que se buscaban las fuentes del Nilo o las del Amazonas. Estamos ante el fantasma del origen, el de la paternidad siempre interrogada, lugar de la autoridad, del archivo (arkhé: principio, fundamento, comienzo; arkho, mando) que otorga el poder (patri-arkhé).⁴⁰¹ Daniel Ferrer se anima a decir:

Il y a, dans l’expérience génétique, a la fois quelque chose de très naturel et quelque chose qui semble aller contre la nature. Il paraît naturel de chercher à savoir comment a été fabriqué ce qu’on admire, et même conforme à la nature de l’homme de vouloir remonter aux origines. Mais ce qui fait l’universalité d’une telle recherche lui confère en même temps un caractère obscurément transgressif dans la mesure où elle renvoie en dernier ressort à notre curiosité envers la scène primitive de notre propre conception.⁴⁰²

Julio Premat especula largamente sobre la necesidad de una hora cero de la obra y la conciencia de que solo se puede escribir lo ya escrito. El imperativo saeriano, que

⁴⁰⁰ Almuth Grésillon, “La crítica genética. Orígenes y perspectivas”, trad. Andrés Bentancourt Morales, en *Lo que los archivos cuentan 2*, Biblioteca Nacional de Uruguay, en prensa.

⁴⁰¹ Jacques Derrida *Mal d’archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008 (1a. ed. 1995).

⁴⁰² Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon*, Paris, Seuil, 2011, p. 16.

estudia Premat, exigiría la fundación de un mundo, con la convicción de que ningún sentido se le podría dar. Con esta poética negativa, se escribe desde la imposibilidad, se concibe el origen como pérdida permanente, se practica la pose melancólica del que se consuela con el recorrido (está presente el poema “Ítaca” de Kavafis):

El origen es la pérdida pero es también el retorno. El origen es ese movimiento, en el espacio y en la cultura, en la memoria y en el lenguaje, en los sueños y en las fantasías, que deja avanzar y busca volver, retomar pie en lo que no es, en lo que se va inventando a medida que uno se acerca. (...) El origen no sería sino ese camino largo, esa búsqueda inútil, esa confrontación decepcionante y todo lo que se trae consigo: las experiencias, las aventuras, la sabiduría.⁴⁰³

En el trabajo citado, Grésillon establece que, a pesar de las apariencias, los vínculos entre geneticismo y estructuralismo son estrechos. Los geneticistas reemplazaron “la noción de estructura por la de proceso, la de enunciado por la de enunciación, la de escrito por la de escritura, y enriquecieron el texto con el *antetexto*, entendido como el conjunto de documentos escritos que atestiguan la lenta elaboración de una obra literaria”; pero conservaron con toda su pertinencia las técnicas de análisis que habían desarrollado los estructuralistas. De Biasi dirá que el objetivo de la genética es ensanchar la noción de escritura ofreciendo acceso a su dimensión temporal, una dimensión que permite apoyar el estudio estructural del texto sobre una poética del antetexto en el que las estrategias de escritura se leen en términos dinámicos de textualización y de estructuración y pueden ser constituidas como fenómenos observables.⁴⁰⁴

Asimismo, podríamos razonar las relaciones con otras hermenéuticas. Con la teoría de la recepción, surgida en los mismos años, podría advertirse una clara distancia, en tanto en el geneticismo se trataría de una lectura de la producción y no de la recepción. Sin embargo la escuela de Constanza se las ha ingeniado para establecer articulaciones con la crítica genética. El énfasis en los cambios y en el proceso productivo del texto no borraría la imagen de un lector que se va modificando con las distintas versiones; hasta podría imaginarse el proceso como el de la búsqueda no solo de un texto ideal sino de un lector ideal para ese texto, dos fracasos que se retroalimentan porque cuando el texto se estabiliza la lectura vuelve a desestabilizarlo.

⁴⁰³ Premat, *op. cit.*

⁴⁰⁴ de Biasi, *op. cit.*

De esta manera la teoría de la recepción nos regalaría una especie de geneticismo que no solo indaga los ante-textos sino también los pos-textos, entendiendo por estos los que las lecturas generan. El autor, gran excluido de los estructuralismos, volvería como gran fantasma genético, figura maleable que haría posible su multiplicación, su diseminación como un lector desconforme que necesita modificar la obra.

Toda la parafernalia genética: manuscritos, originales, borradores, papeles preparatorios, informaciones complementarias, citas, lecturas, listas y otros andadores *avant-texte* de la escritura, así como también correcciones posteriores a la edición y la discutida correspondencia como material genético, producen un movimiento paradójico que reformula la relación entre una obra y el mundo. Lo que quedaba fuera de la obra, en la medida en que esta subrayaba su autonomía y reivindicaba su derecho a la existencia en el mundo con independencia de las otras cosas que lo habitaban, ahora cede su totalidad: una parte de esa zona exterior queda dentro de la obra, que ocupa, entonces, con su proceso material, un espacio físico del que no está excluido el autor como sujeto real. Al mismo tiempo, esa impresión de inacabada, esa apertura de la obra hacia afuera puede no ser más que la apariencia de una obra abierta, en un proceso de repliegue e invaginación en el que el archivo sustituye a la obra cerrada. Boie y Ferrer, analizando un texto de Francis Ponge, establecen una diferencia que nos concierne:

Cette différence entre le début de l'oeuvre et le commencement de l'écriture ouvre une faille entre le temps de l'écrit et celui de l'inscription, entre l'espace de l'oeuvre comme objet et l'espace de l'oeuvre comme champ de travail –et c'est bien sûr dans cette faille, dans cet espacement, que la critique génétique trouve son lieu.⁴⁰⁵

En el caso Saer, Premat (*Cuadernos LIRICO* 6 | 2011) propone ver, siguiendo el concepto anterior, el funcionamiento de la obra como espacio de trabajo y no como objeto terminado, de donde, modificando y confirmando lo que señalábamos arriba, la obra tendería a ocupar todo el espacio de su incumbencia, incluyendo el “afuera” y, por lo tanto, excluyendo todo “afuera” de la obra.

Para ser más cauteloso y matizado, en la medida que muy lejos de mi intención está producir teoría genética o discutir los términos en circulación, no consideraría inútil advertir que el geneticismo se prevaleció del “giro subjetivo” y de la permeabilidad que

⁴⁰⁵ “Les commencements du commencements” en *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Textes réunis par Bernihld Boie et Daniel Ferrer, Paris, CNRS Editions, 1993, p. 8. Lo reproduce Daniel Ferrer, *op. cit.*, pp. 24-25.

se produjo entre lo privado y lo público en las últimas décadas; aprovechó, entonces, los nuevos sesgos teóricos para incluir, dentro del territorio de creación, a los textos de carácter autográfico y, aun, autobiográfico, al tiempo de convertir los textos alográficos (textos de otros que servirían al proceso de creación y, tal vez, el propio texto final, en la medida en que se desprende del autor) en textos de tipo autográfico. La inestabilidad del texto final, que se produce cuando se lo estudia en el proceso temporal genético, transformaría ese objeto ya exterior, en uno interior al espacio delimitado por la creación. Por otra parte la fuerte materialidad que imprime la crítica genética al estudio de textos permitió leer mejor investigaciones como la de Roger Chartier sobre ediciones, traducciones, variantes y una infinidad de detalles que se pueden pesquisar en la producción ya editorial del texto.⁴⁰⁶

2.

Mis disquisiciones están pujadas por el tipo particular de archivo que resultó ser el de Saer. A lo largo de mi trabajo fui utilizando textos que Saer dejó inéditos en el momento de su muerte y que han sido publicados, en distintas etapas, hasta el momento en que esta tesis tocó su fin (mediados del 2013). Los primeros inéditos se conocieron con la edición crítica de *Glosa. El entonado* en el año 2010⁴⁰⁷ y luego, dentro de un plan de edición que prevé cuatro volúmenes, se publicaron las entregas I y II de los *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, que suman unas ochocientas páginas de libro. Además de este material pude usar los manuscritos de la novela *El limonero real*, que obtuve del “Juan José Saer Manuscripts” de la Universidad de Princeton, New Jersey.

Este Anexo se propone hacer una mínima especulación de lo que llamo “viaje a la literatura”, aprovechando los inéditos (ahora editados) y el trabajo de organización y crítica realizado desde que comenzó la preocupación por ellos, todavía vivo el autor. En esta última década, no solo se organizó el archivo y se lo instaló en la Universidad de Princeton, sino que ya ha generado trabajos críticos. El primero, un largo ensayo hecho con los papeles correspondientes a *Glosa. El entonado*, fue realizado por los responsables de la edición crítica de esas novelas: Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva⁴⁰⁸. En los años posteriores a la preparación de esa edición, ya

⁴⁰⁶ Entre numerosísimos trabajos, seminarios y lecciones de Chartier sobre este asunto, puede destacarse el ciclo de catorce conferencias de sobre la materialidad el texto, que emitió France Culture.

⁴⁰⁷ El libro, que reproduce los dossiers genéticos de las novelas, está acompañado de un CD en el que, además, se incluyen, escaneadas, las versiones manuscritas de las dos novelas.

⁴⁰⁸ “Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entonado*” en *Glosa. El entonado*, op. cit.

terminada cuando murió Saer en 2005, el equipo que había estado trabajando en el ordenamiento de los papeles comenzó a dar a luz una producción crítica que tenía en los originales su sostén. Así el Cuaderno LIRICO 6 | 2011 recogió las ponencias de un coloquio realizado el 4 y 5 de junio de 2010 en París. Bajo el título de “El rasguido de la pluma”⁴⁰⁹, reunió un conjunto dedicado al trabajo con textos inéditos: los artículos pertenecían a Valentina Litvan y Mariana di Ció (coordinadoras de este número de la revista), Graciela Villanueva, Sergio Delgado y Julio Premat, quienes, no por casualidad, eran componentes del equipo que había estado elaborando el ordenamiento de los originales. Por su parte, en un “Dossier Juan José Saer”, coordinado por Miguel Dalmaroni en el *Boletín/ 16* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, Rafael Arce se ocupó de estudiar el Cuaderno de Notas Varias, luego llamado Cuaderno 0 entre los materiales inéditos. Tampoco eran casuales los nombres de Dalmaroni y Arce, miembros del equipo argentino que había rescatado cuadernos y trabajado también en la tarea archivística.

Decíamos más arriba la con-fusión que la crítica genética había generado respecto a aquellos papeles, textos, borradores que el escritor había dejado sin publicar y su fusión-con lo publicado, si la genética hacía público lo que hasta ese momento era privado. Bien lo sabía Sor Juana Inés de la Cruz cuando se sorprendió de que su “Crisis del Sermón”, que había sido un texto escrito a pedido del obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, apareciera editado sin su conocimiento (así lo expresa en la “Respuesta a Sor Filotea”) bajo el título de “Carta Atenagórica”. Una cosa era un comentario producido por pedido del obispo (vaya a saberse para qué), escrito por su mano y depositado en la del prelado, y otra era la aparición en letra de imprenta, reproducido como para que tuviese una circulación que no estaba en los presupuestos convenidos (aunque, por asunto de jerarquía, Fernández de Santa Cruz no precisara el consentimiento de la monja) y que –no se desprecie en ninguna época este argumento– le podía traer “ruido con el Santo Oficio”.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ “Mecerme en el equilibrio infrecuente y perecedero de la mano que va deslizándose de izquierda a derecha, oyendo los rasguídos de la pluma sobre la hoja del cuaderno, victorioso por el hecho de haber comprendido por fin que el deseo de escribir es un estado independiente de toda razón y de todo saber, liberado de toda exigencia de estructura, de estilo o de calidad, y lleno del silencioso clamor de las palabras que no son de nadie, que nadie puede acumular y guardar para sí –la voz del mundo y de cada uno que resuena a través de mí en la noche apacible-. Cada vez que este deseo me viene, trae consigo la validez del universo entero y la de esa partícula del universo que soy yo mismo (11/2/75)”. (*Papeles de trabajo. Borradores inéditos*, p. 322-323)

⁴¹⁰ No es este el lugar para someter a crítica la historia de Sor Juana. Solo aclárese que acerca de las razones por las cuales Fernández de Santa Cruz le pidió a Juana que escribiese su “Crisis del Sermón” del padre Antonio Vieyra, no hay documentación que lo despeje y sí una fantástica e indocumentada tesis de

En el trabajo ya citado Premat razona así:

Evidentemente la publicación pone de relieve, en negativo, lo no publicado, lo impublicable (lo “impúblico” le oí decir a Dardo Scavino): ¿qué lugar ocupa lo inédito frente a lo editado? ¿Cómo publicar póstumamente? ¿Qué transformaciones supone la publicación? ¿Cómo se desplaza la visión de una producción y la coherencia de un autor al publicar borradores y textos marginales? El “cómo publicar” supone, por lo tanto, “cómo leer” o “cómo dar a leer”. La existencia de lo inédito o de lo impúblico frente a lo publicado lleva a un tercer término, el de archivos. ¿Cómo organizar, preservar y transmitir el conjunto de papeles y documentos de y sobre un escritor? ¿Qué postulados y efectos esa preservación organizada presupone?⁴¹¹

Para los papeles inéditos de Saer, la rareza mayor no fue el haber alcanzado la letra impresa, que de eso hay mucho producido por centros, instituciones, universidades o publicaciones especializadas, sino de haberlo hecho en una editorial comercial, la misma que había publicado, durante los últimos veinte años de su vida, su obra. El hecho adquiere significación en el encuadre muy general de lo que supone editar, es decir, proponer al público una obra que circulará como un bien cultural: en este caso, además del interés que para un especialista en la obra de Saer puede tener la edición de sus papeles de trabajo, parecería sumarse, por inercia, aquel lector que venía leyendo en el mismo sello editorial la obra de ese autor. Obsérvese cómo el acto de edición, en las condiciones en que se hace, remite a dos categorías que la crítica genética había interpelado: la de autor y la de obra, al tiempo que estatuye un tipo de lector que tendría que formarse en el mixto entre el especializado en materiales genéticos y el distraído comprador de libros con el sello Saer.

Los que se publican no son borradores en el sentido fuerte, tal vez porque en el caso de Saer no los haya: las versiones manuscritas de sus novelas y cuentos están más cerca de la versión pre-editorial que del *brouillon* y están excluidas del plan de edición.⁴¹² Los dos libros publicados con el título *Papeles de trabajo. Borradores*

Octavio Paz acerca de poderes totalitarios y litigios entre altos mandos de uno de ellos, la Iglesia mexicana (*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1982). Respecto al asombro (y desconocimiento) de Juana de que lo que había escrito apareciera publicado, puede ser sincero o ser parte de la retórica utilizada en su “Respuesta a Sor Filotea”, una de sus “tretas del débil”, como llama Josefina Ludmer a los recursos sorjuaninos para poder intervenir con su palabra en una arena de debates en la que había que tener fuertes acreditaciones.

⁴¹¹ Julio Premat, *op. cit.*

⁴¹² Razones puramente comerciales nos dirían que la publicación de todo el archivo sería una empresa carísima para quien lo hiciera, al mismo tiempo que impediría a la Universidad de Princeton, que compró

inéditos reúnen un conjunto variado de escritos cernidos de los cuadernos y las hojas sueltas que dejó Saer. Los trabajos más extensos suelen ser relatos truncos, fragmentos de novelas que no prosperaron, primeras versiones de textos que luego tuvieron su desarrollo. El caso particular de “A medio borrar” invitó a los responsables a reproducir la versión completa de una primera escritura del cuento, que Saer hizo en Argentina hacia 1967, que no llevó consigo a Francia, olvidó y volvió a escribir en 1971 en la versión que se conoce en el libro *La mayor* (1976). En un viaje a la Argentina, el reencuentro con la antigua versión, perdida en la memoria, sorprendió a Saer y permitió ver las reminiscencias y destellos que se conservaban en el nuevo relato. Distinto fue el caso de *La ocasión*, un proyecto muy primitivo, que cumplió varias etapas en diversos países y que finalmente se publicó en 1988, luego de obtener el Premio Nadal. Entre los materiales reproducidos en el primer volumen se destacan los *incipits* de *El limonero real*, una de las obras emblemáticas de los años 70, que había comenzado a escribirse en 1964. Hay poemas, traducciones, narraciones trucas y notas que van inspirando al escritor de maneras oblicuas. En el segundo volumen se destaca un largo escrito autobiográfico que se para frente al tema del juego; es un texto de gran intensidad, en el que, cruzado con Dostoievski, hurga en esa experiencia abismal, demoníaco-angelical, autodestructiva e incontrolable, con rasgos ocultos y simas insondables, con relaciones sorprendentes (con el sexo) y otras que resultan inexplicables. En esta entrega se reproducen tres “Libretas de viajes” y un dossier cuidadoso de la elaboración de la última novela *La grande*, con señales especiales de los desprendimientos que este largo proyecto, llamado durante un tiempo *El intrigante*, tuvo de otros textos como *Glosa* o *Lo imborrable*.

Pero más que la difícil y algo inútil tarea de describir el contenido de estos libros, detengámonos en detalles de la edición de estos materiales que pueden resultar significativos. Parece claro que el viaje de Saer en 1968, de Argentina a Francia, partió en dos su vida. Lo que insinuó ser una estadía acotada resultó una opción definitiva. En general, se habían hecho algunas especulaciones acerca de la relación obra-viaje, a partir de los libros publicados y de reportajes en los que Saer se refirió a la cuestión. Pero indudablemente el estudio de los papeles de trabajo proporcionó nuevas explicaciones al proceso creativo del escritor y confirmó la asimetría entre la partición de su vida y la de su obra. Un caso que ya hemos citado varias veces es el de *El*

y conserva el archivo Saer, beneficiarse con la venta de copias a los investigadores que quisieran consultar los originales.

limonero real, al que podría agregarse “A medio borrar”: textos que parecían fuertemente influenciados por el traslado de Saer a Francia, por los renuevos estéticos alimentados con la experiencia europea, resultaron, además de eso, la continuación de operaciones narrativas que ya había comenzado a desarrollar en Argentina.

El caso de *El limonero real* lo traté en esta tesis y el de “A medio borrar” lo estudió con sagacidad Valentina Litvan⁴¹³. No es asombroso que en este relato aparezca y adquiera protagonismo Pichón Garay, inexistente en la versión argentina y todavía sin presencia en la obra. En la versión francesa de “A medio borrar”, Pichón se está despidiendo de su zona y se prepara para viajar a Francia donde se radicará para desempeñarse como profesor universitario. La edad de Pichón Garay, su decisión y su peripetia, su lento borramiento y la ambigüedad de su partida por la permanencia de su hermano mellizo, el Gato Garay, lo perfilan como uno de los personajes –Tomatis y Nula serían los otros tan nítidos- que se vierten en el espacio de configuración autobiográfica que Saer abre en su obra. Resulta singular, aunque no inesperado, que muchos de los trabajos realizados tomando en cuenta los manuscritos, hagan referencia al viaje, al movimiento, al tiempo como categoría del relato. El citado de Litvan, el de Sergio Delgado o el de Mariana di Ció, todos incluidos en el *Cuaderno Lirico 6 | 2011* dedicado a Saer, toman en cuenta la razón del viaje, del cambio de territorio, no para escribir una literatura de viaje o de viajeros sino para dirimir una “poética del desplazamiento” como la llama Litvan. Entre las sombras de Sarmiento y Darío, Delgado estudia la necesidad de las “Notas en vivo” y los poemas viajeros de *El arte de narrar*, en tanto Mariana di Ció observa el itinerario real en el que, a lo largo de tres décadas y de tres lugares que son ríos (Paraná, 1961, Guadalquivir, 1973, Sena, 1984), se fue escribiendo *La ocasión*. Como se ha dicho líneas arriba, el mero hecho de surfear los manuscritos somete la espacialidad del texto a la temporalidad de la realización. Pero no sería esta, causa suficiente para el énfasis que encontramos. El viaje, y la escritura como viaje, funcionan como fuertes acicates y como poética saeriana.

El orden en que los papeles se presentan pudo ser otro: tal vez sin grandes cambios, pero otro. Se buscó seguir una cronología, que en varias oportunidades debió verse alterada por anotaciones que en tiempos distantes hizo Saer en sus cuadernos de trabajo. Pero creo que en el ordenamiento de estos papeles de trabajo hubo una voluntad guiada por la percepción de centros activos entre los que revistaron, justamente, la

⁴¹³ Valentina Litvan, “A medio borrar” en el origen: de Saer a Saer” en *Cuadernos LIRICO 6/2011* pp. 143-158.

“poética del desplazamiento” y los sucesivos “viajes a la literatura” que Saer llevó a cabo. Tomo un solo ejemplo de esta forma de lectura para poner fin a esta larga navegación.

El volumen dos se abre con las hojas sueltas que Saer comenzó a escribir en Francia. Creo que lo hace por allí, porque el inicio de la primera hoja reproducida insinúa una clave. Hay un título, “Martes nublado”, luego un verso de Darío como epígrafe, “El chorro de agua de Verlaine estaba mudo” y a continuación un poema dedicado a París. Muchas cosas, pasadas, presentes y futuras confluyen en ese inicio. Si, como se aclara al pie, el poema es del año 1968, tenemos en el pasado más remoto el verso de Darío y en el pasado reciente, casi presente, un viaje que aterriza en París, para ser más justos, en el poema sobre París. Una prolepsis nos llevaría hasta el poema de Saer “Rubén en Santiago” y nos devolvería al punto de partida. En ese círculo se traza la poética.

A París, al poema de París “Martes nublado”, se llega a través de Darío. Pero no es en París sino en Versailles donde Darío ubica su soneto de otoño del que sale el verso del epígrafe, un Versailles arrasado por el frío, avasallado por el vulgo errante, municipal y espeso y sin la fuente sonora del verso de Verlaine que lo saque de esa inopia y lo regrese al jardín de Sonatina o al de la divina Eulalia. Para llegar a Darío, al Darío de las *Prosas profanas* y de los *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes* y otros *poemas*, habría que pasar por el Versailles sonoro y *-De la musique avant toute chose-* por Verlaine. El martes nublado de un París silencioso (“En los Campos Elíseos, escuché ese silencio”) requiere al Darío autumnal, el de un Versailles mudo. Del círculo se escapa la poética de Saer.

Se entra a Francia a través de Darío; pero, también, llegar a Francia es llegar a Darío. El territorio toma el nombre del poeta y en él se radica el escritor. Contra todas las perplejidades del viaje, de la lejanía, del destierro, Darío y Saer llevan consigo un territorio que les pertenece, el de la creación artística⁴¹⁴. Y eso no supone una alegre facilidad, como no la fue el desembarco de Darío en Valparaíso y luego sus estadías en Santiago o en Buenos Aires. Requiere un trabajo sin pausa, una convicción sin fisuras, una vocación solitaria y radical.

Algo de eso expresó Saer en el largo poema “Rubén en Santiago”, que incluyó en *El arte de narrar*. De estación a estación, de la Gare Montparnasse a la estación de

⁴¹⁴ Ver, en esta tesis, el capítulo titulado “Raíces y radicancias”.

trenes de Santiago hay cien años de distancia. “Apenas si había salido de la Gare de Montparnasse/ y ya la lluvia borraba todos los bosques/ y el estanque de Versailles” escribe Saer, viajando de espaldas a la dirección del tren que marcha hacia Bretaña. Y en el camino del poema se encuentra con Darío: “En este/ momento él está solo en la estación de Santiago,/ llevando una valija atada con un hilo y un traje oscuro/ liviano, que ya ha resultado insuficiente/ en Valparaíso e incluso en el vapor: en semejantes/ situaciones nos deposita el mar en este mundo. (...) Viajando,/ se percibe, de golpe, el tamaño del mundo,/ y al mismo tiempo el ritmo con que se abre y se cierra/ la prisión de las ciudades”. Las dos figuras se alternan en el poema, los espacios se hacen contiguos y, tal vez, las experiencias se repiten. “Tiene/ que empezar desde cero otra vez.” escribe Saer de Darío, porque está “en el fondo del mar”, como se dice de los jugadores que lo han perdido todo. Ya no más el arrastre de un mundo poético ampuloso y risible; ahora es el arduo trabajo de diccionario y rima, de mitologías, prosodias y cesuras para reconquistar la gloria, lo que otros quieren de él. Ya no lo asistirá la vieja magia de la poesía: profanando su templo, simulará todavía cantar sus antífonas, sus secuencias, sus prosas profanas, pero sabiendo que ya la poesía no salvará el mundo del extrañamiento y el horror, y será un ejercicio rutinario de “la mano decrepita,/ deslizándose de izquierda a derecha y sembrando,/ con tinta roja, sobre las hojas blancas,/ unos signos incomprensibles/ en los que otros dicen oír/ el canto de las estrellas”. Así culmina Saer su poema dedicado al divino Rubén, con quien se funde en ese viaje mayor que es la poesía.⁴¹⁵

Me gustaría ver el poema como la postulación de la asimetría a la que hacía referencia más arriba. “Rubén en Santiago” es un estupendo ejemplo de la situación de brete de la que el poeta sale en dos velocidades: la inmediatez de lo autobiográfico y la lluvia fotografían en sepia una partida en tren desde la gare de Montparnasse; pero apenas el tren se aleja y pasa por Versailles, adquiere la velocidad que le permite viajar cien años hasta la poesía, hasta Darío. En esa fisura, entre el hoy ralentizado de la vida y el vértigo que produce el ayer de la literatura, el poema se transforma en recorrido que amalgama las dos experiencias en una mano que dibuja la misma escritura, desencantada pero inevitable.

⁴¹⁵ Estas líneas se beneficiaron de dos trabajos: “Prosa profana y arte de narrar” de Edgardo Dobry y “Paisaje desde el andén” de Sergio Delgado, ambos en el homenaje a Saer *Juan José Saer: archivos, memoria y crítica*, Cuadernos LIRICO 6 | 2011, bajo la dirección de Mariana di Cío y Valentina Litvan.

Los papeles de trabajo son un espacio ideal para especular cómo los modos asimétricos entre literatura y vida también fueron pariendo líneas de fuga, terceras orillas. El poema “Martes nublado” resignifica esa asimetría de letra y vida. A París, decíamos, se llega cabalgando un verso de Darío, perfecto e irregular, un alejandrino de 13 sílabas con dos cesuras que separan los tres sujetos del verso: la fuente, Verlaine y el silencio, sobre el implícito paisaje de Versailles. Con resonancias nerudianas, los versos de Saer cantan un París de sonidos opacos, una ciudad en la que el silencio golpea las casas⁴¹⁶. “Hay un rumor...resonando lejos, como un trueno”, “Uno ve el Sena verde...” dice la impersonal voz del poeta, mientras recorre mudo lugares emblemáticos de París. Solo irrumpe su yo sonoro cuando la noche borra las figuras: entonces “me paseo por las calles desiertas cantando/ en voz alta. El mundo está solo/ pero no lo han abandonado.”. “La niebla borra” la cesura que significa en su vida la llegada a París, en este texto iniciático: los lugares que se llaman, para el poeta, Campos Elíseos, Café de la Paz, Ópera, el Sena, la calle Mouffetard, los jardines del Louvre, la Plaza de la Concordia o el Arco del Triunfo, son luego “el mundo”, con su tan saeriano sentido impenetrable. Esta búsqueda atraviesa la frontera, salta de un lugar a otro y desplaza la interrogante del poeta. Por lo tanto no corta sino que continúa el proyecto creador, lo asienta entre la nueva realidad y la literatura. Es en esa reunión: la de una realidad que tiene que aprender a nombrar para luego subsumir en lo casi cósmico, con una tradición poética que está representado en el visible Darío y el invisible Neruda residencial, que el proyecto de escritura se consolida. La “ciudad” cambia de nombres para luego perderlos y volver a ser el espacio imaginario de la escritura⁴¹⁷. Las filiaciones literarias también pueden rebautizarse, pero son inequívocamente, las de la gran literatura, aquella que produce los cambios de rumbo, la que multiplica los saberes del hombre, la que despega de lo local sin perder la localización, y permite, luego de nombrar los lugares, abstraerse de ellos y continuar la saga que se llamará “A medio borrar”, “La mayor”, “El limonero real”, “Nadie nada nunca”.

⁴¹⁶ Los ecos del Neruda de la Tercera Residencia me llevan a preguntarme si ese silencio no dice del estruendo por el que pasó París, en mayo de ese 1968, al que Saer llegó, como dijo alguna vez, tarde.

⁴¹⁷ El juego más decidido sobre el cambio de espacios lo hace en *La pesquisa*, en la que Pichón Garay hace un cuento de París en la ciudad. La doble dimensión de la realidad que postula esta novela está presentada en la tesis.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones utilizadas de las obras de Saer

Responso, Buenos Aires, Seix Barral, 1998 (1ª. edición 1964)

La vuelta completa, Buenos Aires, Seix Barral, 2001 (1ª. edición 1966)

Unidad de lugar, Buenos Aires, Galerna, 1967

Cicatrices, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983 (1ª. edición 1969)

“El patetismo de la novela” *Crisis* No. 63, Buenos Aires, agosto de 1988, pp. 46-49 (Entrevista a Jorge L. Borges realizada por Saer en 1968).

“Advertencia del traductor” en *Tropismos* de Nathalie Sarraute, Buenos Aires, Galerna, 1968.

“La literatura y los nuevos lenguajes” (1969) en C. Fernández Moreno *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972.

El limonero real, Buenos Aires, Seix Barral, 2002 (1ª. edición 1974).

La mayor, Buenos Aires, CEAL, 1982 (1ª. edición 1976)

“Tierras de la memoria” en A. Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 307-321; recogido en J.J. Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 132-144.

El arte de narrar. Poemas 1960-1975, Caracas, Fundarte, 1977; *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

Nadie nada nunca, Buenos Aires, Seix Barral, 1995 (1ª. edición 1980)

El entenado, Buenos Aires, Seix Barral, 2005 (1ª. edición 1983)

Una literatura sin atributos, Rosario, Cuadernos de extensión universitaria, 1988 (1ª. edición *Une littérature sans qualités* Cognac, Arcane 17, 1985)

Juan José Saer por Juan José Saer, Edición de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Celtia, 1986.

Glosa, Buenos Aires, Seix Barral, 1995 (1ª. edición 1986)

La ocasión, Buenos Aires, Seix Barral, 1998 (1ª. edición 1988)

Diálogo Piglia-Saer. Por un relato futuro, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1990. *Diálogo*, 2ª. ed. ampliada por Sergio Delgado, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

El río sin orillas. Tratado imaginario, Buenos Aires, Seix Barral, 2003 (1ª. edición 1991).

Lo imborrable, Buenos Aires, Seix Barral, 2003 (1ª. edición 1993)

La pesquisa, Buenos Aires, Seix Barral, 1994

El concepto de ficción, Buenos Aires, Ariel, 1997.

Las nubes, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

La narración-objeto, Buenos Aires, Seix Barral, 1999

Lugar, Buenos Aires, Seix Barral, 2000

“Prólogo” a *Faulkner desde el otro sur. Una versión inédita de Gambito de caballo de William Faulkner*, Coordinación Beatriz Vegh, Montevideo, Cal y Canto, 2000.

Cuentos Completos (1957-2000), Buenos Aires, Seix Barral, 2001

La grande, Buenos Aires, Seix Barral, 2005

Trabajos, Buenos Aires, Seix Barral, 2006

Glosa. El entonado Edición crítica, Julio Premat coordinador, Córdoba, Alción-Archivos, 2010. Ver “Bibliografía”, pp. 933-954.

Papeles de trabajo. Borradores inéditos, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.

Papeles de trabajo II. Borradores inéditos, Buenos Aires, Seix Barral, 2013.

Libros y artículos sobre Saer

ABBATE, Florencia, “La historia en las ficciones de Juan José Saer” en *Glosa. El entonado* Edición crítica, Julio Premat coordinador, Córdoba, Alción-Archivos, 2010.

AIRA, César, “Zona peligrosa” en *El Porteño*, Buenos Aires, abril de 1987.

ALTAMIRANO, Carlos, “Realismo sustancial y voluntad polémica. Responso por Juan José Saer”, *HOY en la cultura*, No. 21, Buenos Aires, julio de 1965.

ARCE, Rafael, “Bestiario, bovarismo, perversión y parodia en *La pesquisa* de Saer”, *Orbis Tertius*, 2010, año 15 No. 16.

“La búsqueda de la novela” en *Boletín 16*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Diciembre 2011 (www.celag.org/int/arch-publi/arce-dossierensayosestudios.pdf).

“Violencia metonímica: la historia y la política en la obra de Juan José Saer” *HeLix 5* (2012) pp. 44-61, www.helix-dossiers.de

BALDERSTON, Daniel, “Poéticas de *El arte de narrar*” en R. Corral *op. cit.*

BARROS, Oscar, “J. J. Saer *La vuelta completa*; ed. C. Vigil”, *El escarabajo de oro*, No. 35, Buenos Aires, noviembre de 1967, pp.28-29.

BASTOS, María L., “Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer” en *La Torre*, No. 13, Puerto Rico, enero-marzo de 1990, pp. 1-20; reproducido en *Glosa. El entenado op. cit.*

BASUALDO, Ana, “El desierto retórico. Entrevista con Juan José Saer”, *Quimera* no. 76, Barcelona, marzo de 1988, pp. 12-15.

BECEYRO, Raúl, “Sobre Saer y el cine”, *Punto de Vista* No. 43, Buenos Aires, agosto de 1992, p. 28.

BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María, *La incertidumbre de lo real: bases en la narrativa de Juan José Saer*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001.

BRANDO, Oscar, “Conciencia del tiempo, repetición y duelo: Saer, Piglia, Barthes” en *Amerika*, 3 | 2010.

CAISSO, Claudia, “En torno a *El entenado*: circunloquios” en *Revista de Letras*, No. 1, Rosario, agosto de 1987.

CORBATTA, Jorgelina, “En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer”, *Actas del X Congreso de la AIH, Volumen III* publicadas por Antonio Vilanueva, Barcelona, 1992, pp. 543-554.

Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig), Buenos Aires, Corregidor, 1999.

“*En la zona*: germen de la praxis poética de Juan José Saer” en AIH, Actas X (1989) Centro Virtual Cervantes.

Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

CORRAL, Rose Ed., *Juan José Saer Ricardo Piglia. Entre ficción y reflexión*, México, El Colegio de México, 2007.

Cuadernos LIRICO 6/2011, “Juan José Saer: archivos, memoria, crítica” <http://lirico.revue.org/82>. (Coloquio Internacional realizado en París, Maison de l’Argentine, el 4 y 5 junio de 2010, “Saer: archives, memoires, critique”).

DALMARONI, Miguel, “El largo camino del “silencio” al consenso. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)” en *Glosa. El entenado op. cit.*

“Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX” en *Macedonio*, director del volumen Roberto Ferro, Vol. 8 de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik Buenos Aires, Emecé, 2007.

“Lo real sin identidades. Violencia, política y memoria en *Nadie nada nunca, Glosa y Lo imborrable* de Juan José Saer” en Sosnowski, Saúl, F. Bolaños y G.C. Nichols (eds.) *Literatura, política y sociedad. Contribuciones de sentido en la Hispanoamérica contemporánea*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008, pp. 125-141.

“Una certidumbre sensorial de permanencia” Narración y pintura en Juan José Saer” presentado en el Coloquio Internacional “Ut pictura poesis. Las palabras y las imágenes en la literatura y el arte” Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades, UNR, 4 y 5 de noviembre de 2008, Museo Municipal de Arte Decorativo “Firma y Odilo Estévez”.

“El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer” en *Critica cultural*, v 5 no. 2, jul/diez 2010, pp. 399-409.

“El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer” en *Estudios* 18:36 enero-junio 2011, pp. 81-101.

“Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX”, *Macedonio*, Vol. 8, director del volumen Roberto Ferro, Buenos Aires, Emecé, 2007, pp. 83-123, en *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik.

DALMARONI, M. y MERBILHAÁ, M., ““Un azar convertido en don”. Juan José Saer y el relato de la percepción” en *La narración gana la partida*, dir. Elsa Drucaroff, V. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2000.

DELGADO, Sergio, “Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer” en *Glosa. El entenado* ed. Julio Premat, *op. cit.*

“Paisaje desde el andén” en *Cuadernos LIRICO* 6/2011.

“Lisa y dorada la ribera” en *Zona de prólogos*, *op. cit.*

DESINANO, Norma, “j.j.saer después de la vuelta completa” No. 9, Rosario, *setecientosmonos*, junio de 1967, p. 10.

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio, “*El entenado: Las palabras de la tribu*”, *Hipamérica*, Año XXI, No. 63, Maryland diciembre 1992, pp. 3-14.

DI CIÓ, Mariana, “Juan José Saer: a medio escribir” en *Cuadernos LIRICO* 6/2011.

DOMÍNGUEZ, Carlos María, “Viaje por los silencios de *Glosa*”, texto leído en la jornadas del Segundo Festival Nacional de Literatura Filba, Santa Fe, 21 al 24 de marzo de 2013, inédito.

EZQUERRO, Milagros, *Le lieu de / El lugar de / Juan José Saer, Actes 10. Actes du colloque international La Grande Motte 28-29 mai 2001. Études réunies et présentés*, Montpellier, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques, 2002.

FOFFANI E. y MANCINI, A., “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje” en *La narración gana la partida*, directora del volumen Elsa Drucaroff, Vol. 11

de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé, 2000.

GIARDINELLI, Mempo, “Entrevista con Mempo Giardinelli”, *Puro Cuento* No. 11, Buenos Aires, julio-agosto de 1988.

GIORDANO, Alberto, “Entre el ser y la nada”, *Paradoxa* No. 2, Rosario, 1987
“El efecto de irreal” y “A medio borrar”, *Discusión*, año 1, No. 1, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1989.

La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

GNUTZMANN, Rita, “El arte de narrar en Juan José Saer”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, No. 11, Madrid, 1989, pp. 183-186.

“La relación hombre-ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt” en *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, (José Morales Saravia y Barbara Schuchard eds.) Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001.

GOLLNICK, Brian, “El color justo de la patria: agencias discursivas en *El entenado* de Juan José Saer”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 29, No. 57, 2003, pp. 107-124.

GRAMUGLIO, María T., “Las aventuras del orden” en *Los Libros* No. 3, Buenos Aires, setiembre 1969, pp.5 y 24.

“El arte de narrar” en *Punto de Vista*, No 6, Buenos Aires, julio de 1979, pp. 3-8.

“La filosofía del relato” en *Punto de Vista* No. 20, Buenos Aires, mayo de 1984, pp. 35-36.

“El lugar de Saer” en *Juan José Saer por Juan José Saer*, J. Lafforgue ed., Buenos Aires, Celtia, 1986. (reproducido en *Glosa. El entenado* Julio Premat ed., *op. cit.*)

“La construcción de la imagen” en *La escritura argentina. Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal, María Teresa Gramuglio*, Santa Fe, Univ. Nacional del Litoral-Ediciones de la Cortada, 1992.

“Lugar. La expansión de los límites” en Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”, CELA, FH y A de la Universidad Nacional de Rosario, 2009 (reproducido en Ricci, Pablo, *Zona de prólogos*, *op. cit.*)

“Una imagen obstinada del mundo” en *Glosa. El entenado*, Ed. Crítica Archivos de la Unesco, Córdoba, Alción, 2010, pp. 728-741.

GUIÑAZÚ, Cristina, “Los múltiples laberintos en *La pesquisa* de Juan José Saer”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, No. 21, año 2009.

IGLESIA, Cristina, *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, FCE, 2003.

“Dobleces”, publicado *Cuaderno de LIRICO* 6 | 2011, pp. 21-31

JITRIK, Noé, “Entre le corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica” *Revista Iberoamericana* No. 102-103, Pittsburgh, enero-junio de 1978, pp. 99-109.

LAURENT, Pénélope, *Unité, cohérence et fragmentation dans l'oeuvre de Juan José Saer*, Université de Paris, Sorbonne-Paris IV, 2009, tesis de doctorado, s/p.

“Saer o el móvil de Calder” en M. Ezquerro (dir.) J. Roger (éd.) *Les Ateliers du Séminaire d'Amérique Latines*, No. 3, Université Paris Sorbonne IV, 2009.

LINENGERG-FRESSARD, Raquel, “Fiebre y geometría en *Glosa* de Juan José Saer” en *Le roman hispano-américain des années 80. Actes du colloque du Rouen 28-28 avril 1990*, textes rassemblés par Claude Cymerman, *Cahiers du CRIAR*, No. 11 Rouen, 1991, pp.103-108.

LITVAN, Valentina, “A medio borrar” en el origen: de Saer a Saer” en *Cuadernos LIRICO 6/2011* pp. 143-158.

LUPPI, Juan P., “La sed de una amarga fruta argentina. Desgarros públicos y privados de la última dictadura en “Lo imborrable” de Juan José Saer, *Hologramática*, Facultad de Ciencias Sociales, UNLZ, Año 5, No. 9, V 5, 2008, pp. 3-27.

MONTALDO, Graciela, *Juan José Saer: El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, Biblioteca Crítica Hachette, No.2, 1986.

“Una exploración de los límites” en *Glosa. El entenado, op. cit.*, pp. 742-761.

MONDRAGÓN, Juan Carlos, “A propósito de *Lugar*” en *Le lieu de / El lugar de / Juan José Saer, Actes 10. Actes du colloque international La Grande Motte 28-29 mai 2001*. Études réunies et présentés par Milagros Ezquerro, Montpellier, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques, 2002, pp. 159-174.

« La novela de Carlos Tomatis » en *Juan José Saer: archivos, memoria y crítica*, LIRICO 6 | 2011, bajo la dirección de Mariana di Cío y Valentina Litvan, París, 2011.

MONTELEONE, Jorge, “Juan José Saer. *El entenado*” en *Sitio*, No 4-5, Buenos Aires, mayo de 1985, pp.42-44.

OUBIÑA, David, “Cronofotografías literarias” en *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, FCE, 2011, pp. 63-122.

PATRUNO, Luigi, “Escibir al regreso: sobre *Notas en vivo(sep.-oct. 1982)* de Juan José Saer” en *Rilce Revista de Filología Hispánica*, Universidad de Navarra, 2012, 28.1, enero-junio, pp. 185-202.

[PIGLIA, Ricardo], “Punto de Vista señala: *La mayor*” s.f. en *Punto de Vista*, No. 3, Buenos Aires, julio de 1978, pp. 18-19.

PONS, María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.

PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

“El eslabón perdido. *El entenado* en la obra de Juan José Saer” en *Caravelle* No. 66, Toulouse, 1996, pp. 75-93.

“*La grande*: volver a empezar” en *Cuadernos LIRICO* 6/2011.

Ezquerro, Milgaros *Actes du colloque international La Grande Motte 28-29 mai 2001*. Études réunies et présentés par Milagros Ezquerro, bajo el título *Le lieu de / El lugar de / Juan José Saer, Actes 10*, Montpellier, Éditions du Centre d'études et de recherches sociocritiques, 2002.

“Cronología” en *Glosa. El entenado*, Edición crítica Julio Premat, coordinador, Córdoba, Alción Editora-Colección Archivos, 2010.

“Saer fin de siglo y el concepto de lugar” en *Foro Hispánico. Revista Hipánica de Flandes y Holanda*, No. 24, 2003, pp. 43-52.

“*En la zona* (1960). Estando empezando” en *Zona de prólogo, op. cit.*

“Anexo I. El fondo Saer: preservación, organización, edición. Inoforme y reflexiones” en *Cuadernos LIRICO* 6 | 2011, pp. 185-210.

“Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer” en *Cuadernos LIRICO* 7 | 2012.

PREMAT, J. VECCHIO, D. y VILLANUEVA G., “Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entenado*” en *Glosa. El entenado, op. cit.*

“Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo del 2005” en *Glosa. El entenado*, ed. Julio Premat, *op. cit.*

PRIETO, Martín, “Escrituras en la “zona”” en *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, V. 10 *La irrupción de la crítica* dirigido por Susana Cella, Buenos Aires, Emecé, 1999.

RAMOND, Michèle, “L’effet Saer de la madeleine” en M.Ezquerro, *Le lieu de Juan José Saer, op. cit.*, 2002.

RICCI, Paulo (comp.), *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

RIERA, Gabriel, “La ficción de Saer: ¿una antropología especulativa? Una lectura de *El entenado*” *Modern Language Notes*, No 111, Maryland, 1996, pp. 368-390.

“Regia Victoria o más acá del fantasma (encuentros con lo real en *La pesquisa*)” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Nos. 215-216, Pittsburgh, Abril-Setiembre de 2006, pp. 515-431.

SAAD, Gabriel, “Entrevista a Juan José Saer” en *Faulkner desde el otro sur*, coord. Beatriz Vegh, Montevideo, Cal y Canto, 2000.

SARLO, Beatriz, “Narrar la percepción” en *Punto de Vista*, No 10, Buenos Aires, noviembre de 1980, pp. 34-37.

“La condición mortal”, *Punto de Vista* No. 46, Buenos Aires, agosto de 1993, pp. 28-31. (reproducido en la edición crítica de *Glosa. El entenado*, Archivos de la Unesco).

“Aventuras de un médico filósofo. Sobre *Las nubes* de Juan José Saer”, *Punto de Vista* No 59, diciembre de 1997, pp. 35-38.

Escritos sobre literatura argentina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

SCAVINO, Dardo, "El lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación" en Milagros Ezquerro, *op. cit.*, pp. 263-281.

"El Ser de Saer" *Glosa. El entonado* edición Archivos, *op. cit.*

"Hospitalidad en lo antagónico. Mito y ficción en la literatura de Saer" en Juan José Saer Ricardo Piglia. *Entre ficción y reflexión*, Edición de Rose Corral, México, El Colegio de México, 2007, 249-266.

SECCO, Susana, "Juan José Saer: La traducción como búsqueda de una poética", *Lenguas v;vas*, Año 12 No.8, Buenos Aires, 2012.

SOLOTOREVSKY, Myrna, *La relación mundo-escritura. En textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martini*, Gaithersburg, Hipamérica, 1993.

STERN, Mirta, "Juan José Saer y la construcción de una teoría del relato", *Capítulo. Historia de la literatura argentina* No 126, Buenos Aires, CEAL, 1981.

VEGH, Beatriz, "Juan José Saer-Virginia Woolf. Encuentros en Saturno", *Brecha*, Montevideo, 18/11/2011, pp. 24-25.

VEZZETI, Hugo, "La nave de los locos de Juan José Saer", *Punto de Vista* No. 59, Buenos Aires, diciembre de 1997, pp. 39-41.

VILLANUEVA, Graciela, "Un narrador en el caballo de la calesita", *Cuadernos LIRICO* 61 2011, pp. 93-113.

WALDEGARAY, Marta, "Hacia un nuevo proyecto narrativo (a propósito de "Sombras sobre vidrio esmerilado" (1966) de Juan José Saer)" en *Río de la Plata* No. 26-27, *Los años 60 en el Río de la Plata*, Actas del VIII Congreso Internacional del CELCIRP, Montevideo, Universidad de la República, 12-14/07/2002, París, CELCIRP, 2004.

Otros libros y artículos utilizados

AA.VV., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, México, Siglo XXI, 1980.

AGUILAR, Gonzalo, "Rodolfo Walsh, más allá de la literatura" en *Punto de Vista* No. 67, Buenos Aires, agosto de 2000, pp. 10-14.

"Ángel Rama y Antonio Candido: salidas del modernismo" en *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Raúl Antelo ed., Serie Críticas, USA, Universidad de Pittsburgh, 2001, pp. 71-94.

AÍNSA, Fernando, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana" en *Graffiti* No. 37-38, Montevideo, enero-febrero de 1994.

ARICÓ, José, "La construcción de un intelectual" en *Punto de Vista* No 43, Buenos Aires, agosto de 1992.

ARLT, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Edición crítica Mario Goloboff Coordinador, Paris, Archivos-Sudamericana, 2000.

El amor brujo, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora S.A., 1968.

El jorobadito, Buenos Aires, Losada, 1975.

AUERBACH, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1979.

BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 2003 (1ª. edición en francés 1942).

BAJTIN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1993.

Esthétique de théorie du roman, Paris, Gallimard, 1987. (Hay traducción al español, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989).

BALDERSTON, Daniel, “Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti” en Separata “Juan Carlos Onetti. 10 años después”, Montevideo *Brecha* No. 967, 11-6-2004.

BARTHES, Roland, “L’effet de réel” (1968) en *Littérature et réalite*, Paris, Seuil, 1982.

“La mort de l’auteur” (1968) en *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Buenos Aires, Paidós, 2008.

BECKETT, Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Les éditions de Minuit, 1958.

BENEDETTI, Mario, “Literatura de balneario” en *Literatura uruguayana siglo XX*, Montevideo, Arca, 1988.

BENJAMIN, Walter, “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura* Buenos Aires, Manantial, 2002 (1ª. ed. en inglés 1994).

BLANCHOT, Maurice, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, Collection Folie/Essais, 2007. (*El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969).

“La literatura y el derecho a la muerte” en *De Kafka a Kafka*, México, FCE, 2006.

BOIE, B. et FERRER, D., “Les commencements du commencements”, *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Textes réunis par Bernihld Boie et Daniel Ferrer, Paris, CNRS Editions, 1993.

BOLÓN, Alma, “El yo prosaico: vidas de biógrafo” en *Escrituras del yo. Revista de la Biblioteca Nacional*, 4/5, Montevideo, 2011.

BOURRIAUD, Nicolás, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

BRANDO, Oscar, *Juan José Morosoli. Interiores (Paisaje, biografía, arte)*, Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2009.

Vivientes. Latitud de Juan José Morosoli, Montevideo, ediciones del caballo perdido, 2007.

BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires, Winograd, 2008.

CAMPRA, Rosalba, “Los silencios del texto en la literatura fantástica” en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Ed. Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Siruela, 1991.

CIRLOT, Juan E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

CONTRERAS, Sandra y GIORDANO, Alberto, “Hacia una definición de una micropolítica literaria en el contexto de los conflictos culturales”, en Roland Spiller (ed.) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1995

CORNEJO POLAR, Antonio, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno” in *Revista Iberoamericana*, No 176-177, Pittsburgh (USA), julio-diciembre 1996.

DE BIASI, Pierre-Marc, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essais de typologie fonctionnelle des documents de genèse » en www.item.ens.fr

DE DIEGO, José L., *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1976)*, La Plata, Ediciones al Margen, 2001.

DEI CAS, Norah, “Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, *Nuestra América*. Revista de Estudios sobre la Cultura latinoamericana N° 6. Cultura Uruguaya. Coord. Francisca Noguerol. Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto, agosto–dezembro 2008, pp. 115-139.

“¿Por qué raros? Territorios literarios en devenir”, *Revista LIRICO (Literaturas Rioplatenses Contemporáneas)* 5 | 2010, Coord. Valentina Litvan- Javier Uriarte, pp. 29-53.

“Especulaciones: Uruguay en territorios literarios en devenir. Por una categorización abierta de lo nacional/americano en literatura”, *Palabras sitiadas. Revista de la Biblioteca Nacional*, 6-7, Montevideo, 2012, pp. 87-103.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 (1a. ed. 1975).

DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003

EAGLETON, Terry, *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales* Barcelona, Paidós, 2001.

ECO, Umberto, “De la “Summa” al “Finnegans Wake”. La poética de Joyce” en *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

FAERBER, Johan, *Pour une esthétique baroque du nouveau roman*, Paris, H. Champion, 2010.

FERNÁNDEZ MORENO, César, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972.

“El existidor”, prólogo a Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Selección, Prólogo y Cronología César Fernández Moreno, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 91, 1982.

FERRER, Daniel, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011.

FLÓ, Juan, *Jorge Luis Borges traductor de Die Verwalndlung (Fechas, textos, conjeturas)*, Papeles de Trabajo FHCE, Montevideo, Universidad de la República, [1995]. Existe una versión inédita con “Otra conclusión”.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

“Qu'est-ce qu'un auteur”, Conférence à la Société Française de Philosophie le 22 février 1969, publiée dans le Bulletin de la SFP, No. 3, jul-set 1969, pp. 73-104.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El general en su laberinto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

GARRAMUÑO, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, FCE, 2009.

GILIO, María E., *Estás acá para creerme. Mis entrevistas con Onetti*, Mont. Cal y Canto, 2009.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GONTARD, Marc, “Métissage et créolisation” in *Écritures caraïbes*, Plurial 10, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 137-144.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México, FCE, 2000 (1ª. edición en inglés 1990).

GRAMUGLIO, María Teresa, “La construcción de la imagen” en *La escritura argentina. Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal, María Teresa Gramuglio*, Santa Fe, Univ. Nacional del Litoral-Ediciones de la Cortada, 1992, pp. 35-64.

GUIMARAES ROSA, Joao, *Primeras historias*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

HAY, Louis, "Critiques du manuscrit" en *La naissance du texte*, ensemble réuni par Louis Hay, Paris, José Corti, 1989.

HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London. New York, Routledge, 1988.

HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

JITRIK, Noé, *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

JOYCE, James, *Ulises*, traducción de Salas Subirat, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1945.

LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

LARRA, Roberto, *Roberto Arlt, el torturado. Una apasionada biografía*, Buenos Aires, Ameghino, 1998 (1ª edición 1950).

LIENHARD, Martin, *Cultura popular andina y forma novelesca*, Lima, Tarea, 1981. (Hay 2ª. Edición, Lima, Tarea, 1990, con Epílogo de Rowe W., Millones L. y Cerna Bazán J.).

La voz y su huella, La Habana, Casa de la Américas, 1990.

LISCANO, Carlos, *Miscellanea observata*, Montevideo, Cal y Canto, 1995.

LUDMER, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

¿Cómo salir de Borges?, Buenos Aires, *Pensamiento de los Confines* 7, 2º semestre de 1999.

MANAUTA, Juan José, *Las tierras blancas* (1ª ed. 1956), Buenos Aires, Editorial Capital Intelectual, 2008.

MÁRSICO, G. y SCHOOR, U., "La tarea según el traductor" publicado en la revista *Lenguas vivas* Año 12 No. 8, Buenos Aires, junio 2012.

MENCÉ-CASTER, Corinne, "La récréation de la langue véhiculaire comme réponse à la domination ressentie: les stratégies scripturales de José María Arguedas dans *Los ríos profundos* » en *Los ríos profundos. José María Arguedas*, ouvrage dirigé par Fernando Moreno, Paris, ellipses, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris Gallimard, 2009.

La Prose du monde, Paris, Gallimard, 1969.

MONTALDO, Graciela, "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía" en *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)* dirigido por G. Montaldo, Tomo VII de

Historia social de la literatura argentina, Director David Viñas, Buenos Aires, editorial Contrapunto, 1989.

MOREIRAS, Alberto, *Tercer espacio. Literatura y duelo en América Latina*, Santiago, Universidad ARCIS-Lom Ediciones, 1999.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, “Literatura argentina transferrada y dictadura: versiones desde el margen”, *DT 13/2012* (Documentos de Trabajo), Instituto Iberoamérica, Universidad de Salamanca, 11-2 2013.

ONETTI, Juan Carlos, *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Tiempo de abrazar, Barcelona, Bruguera, 1978.

El pozo, Obras completas I. Novelas I, (1939-1954), Ed. de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2006.

“Prólogo a la edición italiana de “Los siete locos”, de Roberto Arlt” (1971) en *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*, Ed. de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2009.

“Felisberto, el naif” (1975) en *Obras Completas III, op. cit.* pp. 532-535.

ORECCHIA HAVAS, Teresa, (ed.), *Memoire(s) de la Ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien. Memoria(s) de la Ciudad en el mundo hispánico y luso-brasileño*, Leia-Université de Caen Vol. 4-2005, Bern, Peter Lang, 2005.

Les Villes et la fin du XXe. siècle en Amérique latine: Littératures, cultures, représentation. Las ciudades y el fin de siglo XX en América latina : Literaturas, culturas, representaciones, Leia-Université de Caen Vol. 9- 2007, Bern, Peter Lang, 2007.

“La traducción en el cruce de fronteras culturales en el campo literario argentino” en Teresa Orecchia Havas y Norah Giraldi Dei Cas (eds.) *Sujets migrants: rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains. Migrants : encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, Leia Vol. 22, Berna, Peter Lang, 2012.

OVIEDO, José M., *Historia de la literatura hispanoamericana, t. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

PANESI, Jorge, *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.

PATIÑO, Roxana, “Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)” en *Cuadernos de Recienvenido/4*, Sao Paulo, USP, junho 1997.

PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 1986.

POLLMANN, Leo, *La “Nueva Novela” en Francia y en Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1971.

PORTANTIERO, Juan C., *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyón, 1961.

PRIETO, Adolfo (prólogo y selección), *Antología de Boedo y Florida*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1964.

“La culminación de la poesía gauchesca” en R. Borello y otros, *Trayectoria de la poesía gauchesca*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1977.

RAMA, Ángel, *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*, México, Marcha Editores, 1981.

Transculturación narrativa en América Latina, México, Siglo XXI, 1982.

RAMOS, Jorge A., *Crisis y resurrección de la literatura argentina*, Buenos Aires, Coyoacán, 1961 (1ª. ed. 1954).

RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, Centro Simón Bolívar, Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

RENAUD, Maryse, “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*” en R. Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas op. cit.*

REST, Jaime, “Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad” en *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

RIFFATERRE, Michel, “L’illusion référentielle” (1978) en *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

RIVERA, Jorge B., “Sudeste de Conti en sus contextos y linajes” en *Sudeste. Ligados* Edición crítica Eduardo Romano, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección Archivos 34, 2000, pp. 515-533.

ROBERT, Marthe, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau roman* (1963), Paris, Les éditions de Minuit, 2013.

ROCCA, Pablo (ed.), *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*, Montevideo, Universidad de la República, 2012.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Editorial Deucalión, 1956.

RUFFINELLI, Jorge, *Palabras en orden*, México, Universidad Veracruzana, 1985.

SANTIAGO, Silviano, *Una literatura nos trópicos. Ensayos sobre dependencia cultural*, Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

SARRAUTE, Nathalie, *Tropismos*, traducción Juan José Saer, Buenos Aires, Galerna, 1968.

SARTRE, Jean Paul, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

SKÁRMETA, Antonio, "Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que el escritor tiene para echar mano" en Ángel Rama ed., *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984, pp. 263-285.

STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

STEENMEIJER, Maarten, "La otra cara de la derrota: rebeldía romántica en *El pozo* de Juan Carlos Onetti" en J.C. Onetti *Novelas cortas*, D. Balderston coord., Córdoba, Alción-Colección Archivos, 2009, pp. 503-510.

STEINER, George, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, España, 2009.

SCHWARZ, Roberto, "As idéias fora do lugar" en *Estudos*, CEBRAP, n° 3, 1973; *Ao vencedor as batatas*, San Pablo, Duas cidades, 1977, pp. 13 a 28; Adriana Amante y Florencia Garramuño, *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

TRIGO, Abril, *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*, Rosario-Montevideo, Beatriz Viterbo-Trilce, 2003.

VARELA, Alfredo, *El río oscuro* (1ª ed. 1943), Buenos Aires, Editorial Capital Intelectual, 2008.

VEGH, Beatriz, "Posfacio: Faulkner desde el Río de la Plata" en *Faulkner desde el otro sur. Una versión inédita de Gambito de caballo de William Faulkner*, Coordinación Beatriz Vegh, Montevideo, Cal y Canto, 2000.

VILLORO, Juan, "La fisonomía del desorden. De *El pozo* a *Los adioses*" prólogo a J.C. Onetti, *Obras completas* Tomo I, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005.

WERNICKE, Enrique, *La ribera*, Buenos Aires, Editorial Capital Intelectual, 2009.

WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992 (1ª. ed. en inglés 1973).

El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica, Barcelona, Paidós, 1992 (1ª. edición en inglés 1987)

WILLIAMS, Lee, *The metafiction (and modernism) of Quiroga, Arlt and Onetti: debunking de pre-boom lacuna*, Coral Gables, Florida, University of Miami, may 2005.

Mi trabajo de tesis trata sobre « La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río». Me propongo aprovechar la cuestión del espacio regional como una realidad material y simbólica. Recorriendo el discurso literario de varios escritores latinoamericanos del siglo XX, lo analizo como un territorio en el que pasajes diversos relacionan un espacio imaginario y psíquico.

En consecuencia, en la obra de Juan José Saer (Santa Fe 1937 – París 2005), exploré, apoyándome en una bibliografía de teoría literaria y en la crítica producida sobre su obra, los aspectos siguientes:

1. La fundación de la “zona” y de la “ciudad”, representaciones de territorios de ficción. El tejido de una saga y el desarrollo, en ella, de personajes y lugares.
2. La relación con la construcción de territorios imaginarios de otros escritores (Onetti, Faulkner) y con la ciudad rabiosa de Roberto Arlt.
3. La “muerte del autor” en la experiencia narrativa más radical de la escritura de Saer.
4. El cruce entre la Historia argentina y las historias de ficción y el análisis de la violencia en sus cuentos y novelas.
5. El paisaje de la zona en relación, por una parte con el espacio natural y mítico y por otra con la experiencia personal.
6. Los vínculos con las tradiciones literarias modernas: Borges, Joyce, el Nouveau Roman, Antonio di Benedetto.