



# LUND UNIVERSITY

## La estela del traslado: lugar y recuerdo en La mayor

Claesson, Christian

*Published in:*

Juan José Saer: La construcción de una obra

2013

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Claesson, C. (2013). La estela del traslado: lugar y recuerdo en La mayor. In L. Ilse (Ed.), *Juan José Saer: La construcción de una obra* (pp. 107-122). Universidad de Sevilla.

*Total number of authors:*

1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00

## La estela del traslado: lugar y recuerdo en *La mayor*

CHRISTIAN CLAEISSON  
*Lunds Universitet*

A la hora de estudiar una obra literaria, es imprescindible tener cierto cuidado con los detalles biográficos del autor en cuestión. En el caso de Juan José Saer, sin embargo, no es arriesgado afirmar que su viaje y traslado a Francia en 1968 tuvo una importancia fundamental para su forma de concebir y relacionarse con la literatura y el quehacer literario. Para empezar, ese mismo traslado y el subsecuente exilio en Francia se hacen una constante en la obra del autor santafesino, representada por el personaje Pichón Garay, quien también deja su ciudad natal para instalarse en París. A su vez, en un plano más general se empieza a plantear la distancia o la contraposición entre Argentina y Europa como una de las perspectivas centrales de su narrativa; muchas de sus novelas más leídas —*El entenado*, *La ocasión*, *La pesquisa* y la póstuma *La grande*— se apoyan en esta perspectiva intercontinental.

Más significativo todavía, tal vez, es el cambio que se produce al nivel formal. Durante los años 60, la década literariamente más productiva de Saer, sus novelas y cuentos toman lugar en una realidad claramente exterior, donde las descripciones detalladas y los movimientos de los personajes en el espacio tienden a ser preferidos sobre estructuras narrativas convencionales e identificables. En las últimas obras de esa década, *Unidad de lugar* (1967) y sobre todo *Cicatrices* (1969), se empieza a apreciar una auto-reflexividad creciente y una tendencia a que los desplazamientos físicos de los personajes se vuelven cada vez más interiores, en una especie de diálogo metacrítico con la literatura donde se atisban otros modos de entender la relación entre realidad y escritura. Después del traslado a Francia, durante los años 70, la narrativa saeriana se hace decididamente más experimental, y lleva a cabo una intensa exploración de algunos de los temas emblemáticos del autor: el lugar, la memoria y los recuerdos, el presente, el narrar. Los textos posteriores a 1980 se construyen con las exploraciones de la década anterior como base, pero en ningún momento se vuelve a estos temas con la misma minuciosidad.

El mismo Saer era receloso de las biografías como formas de interpretar la literatura, pero hizo "una concesión pedagógica", como él mismo la llamó, al contestar un cuestionario enviado por María Teresa Gramuglio en 1986:

Dicho esto, sí, nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir en el campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas

razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía. (Saer 1986: 10)

Esta mínima biografía es interesante no sólo por lo que dice sino por lo que omite. Hay muchos detalles que un escritor de 49 años podría haber elegido como los hechos más salientes de toda una biografía, de toda una vida –nacimientos y muertes, éxitos personales y profesionales, revelaciones– pero Saer, sin embargo, elige incluir un solo dato: el traslado. Santa Fe y Colastiné Norte son los dos ejes centrales de toda la narrativa del autor, esos entornos de ciudad y campo donde constantemente se mueven sus personajes, y que posteriormente se complementan con la mirada europea. No deja de llamar la atención que, a pesar de ser mencionada aquí, la experiencia migratoria de sus padres no se explore en su narrativa, ni tampoco las consecuencias que dicha migración podría haber tenido para su concepción de espacio y lugar. Es en *La grande*, cuando por primera vez encontramos un personaje, Nula Anoch, que comparte la descendencia árabe (y el apellido materno<sup>1</sup>) con el propio Juan José Saer. Buenos Aires, el lugar por antonomasia que suele incluirse en la biografía de cualquier autor argentino de éxito, brilla por su ausencia. Como indica Gramuglio (1986), el paso directo de Santa Fe a París conserva el lugar marginal que Saer ya tenía en el panorama literario argentino.

Esta breve biografía simplemente afirma que las razones del traslado fueron voluntarias e involuntarias. Sin embargo, sabemos que no fue un exilio político (o por lo menos no bajo amenaza de muerte, aunque se convirtió en exilio político *a posteriori*, con las duras críticas que Saer dirigió a la dictadura militar durante los años 70) y que la razón principal del traslado fue una beca de estudio (ver p. ej. Dalmaroni 2010). Saer ya tenía un interés por la literatura francesa, y el mismo año que se traslada a Francia publica su única traducción firmada (también publicó una traducción de *Le droit à la paresse*, de Paul Lafargue, lo cual se comentará más adelante), de la primera colección de cuentos de Nathalie Sarraute, *Tropismes* (1939; *Tropismos* en castellano). Sarraute muchas veces se incluye, junto con Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor y algunos otros nombres, en lo que vino a llamarse el grupo del *nouveau roman*. El grupo nunca se definió como tal, pero todos los autores pertenecientes al grupo se distinguieron por su cuestionamiento tanto de la narrativa tradicional como de la del modernismo europeo, y por su interés en el papel constitutivo del lenguaje. Su literatura explora la base lingüística en la creación de pensamientos, recuerdos, percepciones, caracteres, el tiempo y el espacio, como también, en último lugar, la creación del sujeto humano y su relación con el mundo. Saer publicó crítica literaria sobre el *nouveau roman* en varias ocasiones. Cabe destacar *El concepto de ficción*, donde, escribiendo en 1981, constata que “si se observa el panorama literario posterior a 1960, se comprueba que tanto a nivel teórico como práctico el único aporte decisivo es el del *Nouveau Roman*” (1997, 128). Dejando de lado las técnicas similares, sobre todo es indudable que hay un temperamento común entre Saer y el *nouveau roman*, en el sentido que la descripción de la corriente francesa también se podría aplicar a la obra de Saer en general, y a *La mayor* en particular.

1. El único lugar donde Saer nombra a sus padres es en la dedicatoria a *El río sin orillas* (1991).

Para una lectura informada de *La mayor*<sup>2</sup>, también es importante tener en cuenta que, aunque su año de publicación es 1976, la obra tiene un largo génesis. Los veintiocho textos cortos, llamados "argumentos" por el autor, fueron escritos entre 1969 y 1975, es decir desde el año de publicación de *Cicatrices*, pasando por el de *El limonero real*, una novela que laboriosamente explora el mismo "nacimiento del relato" (Premat 2002, 222). Los dos cuentos medianamente largos de la colección, "A medio borrar" y "La mayor" se publican en los años 1971 y 1972, respectivamente, aunque la colección de manuscritos de la universidad de Princeton muestra que el primer cuento se empezó a escribir tan pronto como 1966<sup>3</sup>. Además, según la misma colección de manuscritos la escritura de *Nadie nada nunca* (1980) se inicia ya en 1972. Por consiguiente, la escritura de los textos heterogéneos, experimentales y tentativos de *La mayor* se entremezcla con la de las novelas más literariamente audaces de Juan José Saer. En palabras de Gramuglio, "los "cuentos" funcionarían como el laboratorio, anticipado o retrospectivo, donde se procesan las transformaciones temáticas y formales que las novelas realizan con plenitud" (2009, 3). Entre otras cosas, *La mayor* se emplea como caja de resonancia, proponiendo información lateral o a veces incluso central sobre otros textos.

Sin exagerar el análisis biográfico, entonces, se puede afirmar que el traslado a Francia en 1968 desencadena una serie de indagaciones de temas que habían estado latentes en la narrativa de Saer durante su primera década. Después del viaje a Francia, sin embargo, el concepto de lugar se hace más problemático, la memoria y el recuerdo pasan a un primer plano, la narración se vuelve más auto-reflexiva y trabajosa, y el presente cobra un interés insólito. El propósito con el presente artículo es investigar cómo estos temas se exploran y profundizan en *La mayor*, con una atención especial al concepto de lugar, alrededor del cual, como ya se ha visto, gira el pensamiento literario de Saer en esta época. Cada texto es una narración separada, pero tomados en su conjunto constituyen un complejo inventario de formulación y re-formulación de muchas de las preocupaciones constantes en la obra de Saer. En última instancia, se podría decir que la narrativa saeriana toca fondo en *La mayor*, en varios sentidos, para luego salir reforzada y más madura.

### "LA MAYOR"

La narración que da nombre a la colección es, sin duda, uno de los textos más exigentes de toda la obra de Saer. El texto no tiene un argumento explícito, sino que está constituido por la narración en primera persona de un protagonista in-nombrado, quien, minuciosa y tortuosamente, intenta narrar algunas acciones perfectamente cotidianas: tomar una taza de té, fumar, comer, subir a la terraza, escribir, irse a la cama. Por cotidianas que sean, las acciones se desintegran y caen en pedazos ante los intentos de narrarlas, lo cual desvela la precaria relación simbólica entre los objetos y los acontecimientos del mundo exterior, y el

2. En este artículo, el título del cuento se escribirá "La mayor", y la colección en la que está incluido *La mayor*.

3. Juan José Saer Manuscripts, 1958-2004: Finding Aid. En línea en: <<http://diglib.princeton.edu/ead/getEad?id=ark:/88435/b5644r62t>>.

lenguaje limitado que usamos para describirlos. Al mismo tiempo se hace hincapié en la relación compleja entre lo que llamamos, por falta de otros términos, realidad exterior e interior: ¿cómo es posible entender un mundo mudo y falto de sentido? En este sentido, el texto se detiene sobre todo ante el misterio del recuerdo: ¿cómo funciona y dónde está situado el recuerdo, ese supuesto reflejo de una realidad exterior que ya no está delante de nuestros ojos?

Formalmente, el texto es una especie de monólogo interior, progresando lentamente entre una cantidad muy elevada de repeticiones, recuerdos, alusiones, descripciones, reflexiones solipsistas y, especialmente, comas. La prosa de Saer a menudo usa la coma de formas peculiares, creando un ritmo musical y personal, pero el efecto que se consigue en "La mayor" es más inquieto y agitado que armónico. Las comas dificultan la progresión y comprensión, ilustrando así los problemas que tiene el narrador-protagonista para entender y narrar correctamente la realidad en la que se encuentra. Como ya se ha mencionado, Saer publicó su traducción de los *Tropismos* de Nathalie Sarraute en 1968, y en la breve "Advertencia del traductor" ofrece una descripción de la prosa de la autora francesa:

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 remunerada. La prosa tartajeante 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 nuestras gramáticas. (Sarraute 1968, 7)

Hay que recordar que los textos incluidos en *Tropismos* no tienen para nada la misma densidad de comas que "La mayor", así que si la prosa de Sarraute se puede llamar "tartajeante", la narración de Saer es más profundamente obstruida y turbada. De hecho, las caracterizaciones de Saer podrían aplicarse tanto a su propio texto como a *Tropismos*, teniendo en cuenta cómo las vacilaciones constantes deconstruyen las frases, las percepciones, las acciones y los pensamientos al nivel de la palabra, llevando la narración en "La mayor" al borde de la parálisis total. Es interesante que Saer llame "dialéctica" a la prosa de Sarraute. El término está cargado de sentido, naturalmente, pero es también apropiado para describir las oscilaciones y vicisitudes de "La mayor": entre la primera persona y la tercera, aquí y allí, ahora y entonces, y la tendencia de distanciar palabras y conceptos al situarlos en lugares de la frase poco comunes en la prosa convencional —o, como dice el mismo Saer, en contraste con el "buen decir" y la "prosa elegante"—. La escritura de "La mayor" muy pocas veces rompe las reglas gramaticales, pero a menudo las invierte para alcanzar una expresión un poco menos fosilizada y más apta para representar, o simplemente presentar, una realidad que evade los intentos de narración y domesticación.

Para estudiar el texto de "La mayor" no hay mejor lugar para empezar que el principio. Las primeras dos frases difieren considerablemente en largura, donde la larga segunda frase casi viene a ser una amplificación de la primera:

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, conservado 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. (11-12)

La primera frase de "La mayor" se convierte en el *leitmotiv* del texto, volviendo una y otra vez durante la obra con mínimas alteraciones pero sin dar nunca una imagen completa. Cada una de las cuatro palabras crea un contraste: "otros" y no "el narrador", "ellos" y no "nosotros", "antes" y no "ahora", y "podían" en oposición, obviamente, a no poder. Entonces, ¿qué es lo que el narrador, nosotros, ahora, no podemos? No es necesario haber leído *Du côté du chez Swann*, el primer volumen de la novela de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, para reconocer la alusión al episodio que desencadena la escritura de la obra; el episodio forma parte del imaginario occidental y él mismo desencadena ciertos pensamientos sobre la vida, la memoria, la literatura y la conexión entre ellas. Lejos de ser un análisis, ni mucho menos una refutación, de la experiencia proustiana, el narrador nos sitúa en un lugar de la historia en que no es posible, por lo menos si uno se pone a pensar, narrar el mundo de la misma forma. La literatura ya ha integrado la técnica de Proust, donde "les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé" (Proust 1987, 44), y ha pasado a lo que la misma Nathalie Sarraute, en su colección de ensayos de 1956, llamó "la era del recelo". En esta (ya no tan) nueva era se desconfía del acercamiento modernista a la literatura y se proponen otras, y nuevas formas de narrar la experiencia de la realidad. El repetir el episodio de Proust es fútil ya de entrada (por naturaleza es imposible recuperar voluntariamente una *mémoire involontaire*, y menos de otra persona) pero el narrador-protagonista no puede dejar de intentar: "Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada" (12). Más que una protesta contra Proust, es un gesto resignado hacia la literatura, cuya progresión nos deja sin ilusiones.

Sin embargo, no es simplemente la forma de evocar el recuerdo que se cuestiona, sino que haya algo que sacar en primer lugar. ¿Dónde quedan esos años que hemos vivido, y cómo podemos saber que ha existido un mundo que no sea el que tenemos delante de los ojos ahora mismo? ¿Cuál es la naturaleza del recuerdo, y, sobre todo, cómo narrarlo? Al final de "La mayor", cuando el protagonista está en su cama a oscuras, algo sube, finalmente, que puede llamarse un recuerdo. En contraste con Proust, el recuerdo en Saer no es una experiencia organizada, sino algo llamativamente vacío de sentido. Lo que parece subir es una imagen de la bufanda que el narrador-protagonista ha visto durante el día: "la bufanda amarilla, de la que debiera nacer la mancha amarilla que sube, ahora, sola, del pantano, flota, desintegrándose, ¿en qué mundo, o en qué mundos?" (52). La relación entre la bufanda amarilla del recuerdo y la bufanda "real", de cuya existencia no se puede estar seguro, queda en penumbra. Por más que el

protagonista intente, no hay ningún modo de entender esa mancha amarilla, ni mucho menos el contexto en que está inserta. Para narrarse a sí mismo, y de esa forma comprender su sentido, el narrador se ve obligado a llenar los huecos con detalles probables (pero no seguros) hasta crear un recuerdo inteligible, pero en última instancia ficticio. Si el protagonista de Proust consigue sacar tanto años como mundos, con "forme et solidité", el de Saer termina la narración con la sensación de que el recuerdo es inalcanzable e inenarrable.

Pero si el pasado es imposible de narrar de una forma auténtica, ¿qué ocurre con el presente? En un momento, el protagonista narra cómo sube una escalera:

Ahora estoy estando en el primer escalón, en la oscuridad, en el frío. Ahora estoy estando en el segundo escalón. En el tercer escalón ahora. Ahora 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 o 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 el último escalón ahora. No. Estuve primero en el primer escalón, después estuve en el segundo escalón, después estuve en el tercer escalón, después estuve en el antepenúltimo escalón, después estuve en el penúltimo y ahora estoy estando 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. (15-16)

Aquí la prosa de Saer alcanza su punto más meticuloso, deconstruyendo el movimiento y reduciendo la descripción a la mínima velocidad. Entre las muchas cosas que "La mayor" "narra" está no sólo la incapacidad abstracta de narrar, sino del cuerpo mismo —las maneras en que el pensamiento sobre el cuerpo, sobre sus movimientos y lugares, se imposibilitan al desintegrarse en detalles, hasta el punto en que el acto "simple" y "natural" de subir una escalera llega a ser casi insoportablemente complejo y artificial—.

En "La mayor", este acto prosaico es articulado y subrayado por la estructura de la prosa, pero en lugar de las comas que dictan el ritmo de las dos frases iniciales del texto, el pasaje arriba está gobernado por la parataxis, las variaciones verbales y la repetición. A pesar de que cada frase corresponde a un escalón, la frase principal revela la ambición de desmontar la acción y narrar, y por lo tanto entender, el momento del movimiento. "Ahora estoy estando" es, sin duda, una oración peculiar, pero no incorrecta; es más bien el rastro gramatical de un celo narrativo. Conforme progresa la narración —aunque el progreso es tortuoso— se enreda cada vez más en tiempos escindidos y tensiones de tiempo verbal. Lo que empieza ambiciosamente se vuelve obsesivo cuando hasta un acto tan (supuestamente) simple como subir una escalera se escurre entre los dedos del narrador. Éste intenta usar cada escalón como una base para una prosa paratáctica (¡que este experimento temporal no se obstruya por oraciones subordinadas!), pero aún cuando se apoya en los recurrentes "ahora", estas marcas deícticas le obligan a varias reanudaciones. En la tercera fase, después del segundo "no", está obligado a recurrir a varias hipercorrecciones, como "estuve estando estando". En un momento parece perder completamente la velocidad, el cuerpo atrapado en una red verbal de unidades cada vez más reducidas, hasta llegar, por fin, al cielo abierto de la terraza.

En el pasaje en que el protagonista sube la escalera, el texto –y la narrativa de Saer en general– realmente toca fondo en su intento de narrar la realidad de la forma más verídica, menos regida por convenciones literarias posible. ¿Cómo es posible seguir narrando después de esta experiencia de ajustar el lenguaje a un mundo exterior evasivo? ¿Podría ser que el silencio persistente al final del texto, la aparente falta de comunicación entre el yo y el mundo, es en realidad una respuesta posible, algo que realmente toca el misterio de la vida? La obsesión textual –verbosidad, reanudaciones, sintaxis angustiada, narración de actos corporales mínimos, dialéctica– ¿en realidad abre una grieta en la superficie de la realidad, donde una luz puede entrar? Tal vez el título de la narración de Saer dice algo sobre qué se expresa y qué se sugiere en el texto. La crítica ha dicho muy poco sobre los posibles sentidos de las palabras “la mayor”. Julio Premat (2002; 2007) sugiere que las palabras pueden ser el nombre de una nota; el texto

está enteramente construido a partir del despliegue de una imposibilidad de cumplir con la función de comunicación del lenguaje (no hay más mensaje) y del empleo de modelos musicales en la escritura (o sea de una ‘escritura’ en principio desprovista de sentido), empleo anunciado en el título, el nombre de una nota. (2002, 243)

La interpretación es sugerente, pero por otra parte no deja de ser insatisfactoria. La mayor es definitivamente el nombre de una nota, pero ¿se desarrolla o se explora esta noción en el texto? Lo único que sabemos es que el título guarda silencio a propósito de su significado “real”. “La mayor” podría ser completada con cualquier sustantivo femenino, y quizá ese mismo vacío, ese mismo signo de interrogación, nos lleva en la dirección adecuada: *la mayor pregunta* es una que nunca se puede hacer, que está fuera del lenguaje, y por eso también se deja fuera del título. La gran paradoja en la obra de Saer en general es que la narración es una respuesta a la búsqueda de sentido, pero esa misma búsqueda también revela la falta de sentido en la narración y, por ende, en la vida. La solución a esa paradoja, al título, y la relación entre el yo, la palabra y el mundo, se encuentra en alguna parte en los intersticios silenciosos de todo lo que se dice.

### “A MEDIO BORRAR”

La segunda narración de la colección, aunque cronológicamente la primera, en cierto sentido tiene una función complementaria a “La mayor”. Aquí estamos en un lugar un poco más reconocible, donde aparecen muchos de los personajes recurrentes de Saer –Tomatis, los mellizos Pichón y el Gato Garay, Horacio Barco–. La acción y los personajes se sitúan en su entorno acostumbrado, en el espacio de la ciudad (que indudablemente guarda muchas similitudes con Santa Fe, pero no se nombra ni aquí ni en ninguna otra parte de la obra saeriana) y el campo que Saer llama *la zona*. El texto relata los últimos tres días de Pichón en la ciudad antes de su traslado a Francia y cómo se despide de sus amigos pero no consigue coincidir con su hermano, el Gato; cuando va a visitarle en Rincón Norte, donde está viviendo en temporadas, resulta que el hermano ha ido a buscarle en la ciudad. Al mismo tiempo, y esto sugiere un clima de catástrofe inminente en el texto, la zona se está inundando, y de vez en cuando se oyen las explosiones cuando el ejército abre las brechas para que pase el agua. Para el lector,

la combinación entre el viaje inminente y las explosiones crean una sensación de, si no catástrofe, por lo menos malestar e inquietud.

"A medio borrar" es más que nada una reflexión sobre el lugar. Como afirma Edward Casey (1996), uno de los investigadores que más ha examinado el lugar desde una perspectiva filosófica, es imposible conocer o sentir un lugar sin estar allí. Por lo tanto, el conocimiento sobre el lugar no está subordinado a la percepción sino que es parte de la percepción misma. La dialéctica entre percepción y lugar (y entre éstos y el sentido) es tan intrincada como profunda. El cuerpo está presente en cada momento y nunca sin percepción, sostiene Casey, lo cual quiere decir que no sólo estamos en un lugar, sino que *somos* ese lugar. "A medio borrar", entonces, explora la relación entre el cuerpo y el lugar; cómo los cuerpos constituyen un lugar y no, los rastros que deja el cuerpo en el lugar y viceversa, y el papel fundamental del tiempo para nuestra forma de entender el lugar. Sin embargo, como todo en *La mayor*, esta narración también es una exploración de cómo narrar la experiencia de un lugar, y en este sentido, la lectura de "La mayor" nos puede servir de guía.

Un relato sobre los últimos días en la ciudad en la que uno ha crecido, publicado con algunos años de distancia, fácilmente podría teñirse de nostalgia, pero éste sorprende, más bien, por su tono distante y neutral. La narración, en primera persona, empieza sin otra dirección que el tiempo que está pasando: el protagonista se levanta de su cama, fuma unos cigarrillos, sale con Héctor para ver las brechas dinamitadas y sólo por un comentario de éste —que el agua no le llegará a Pichón porque en cuatro días estará en París— llegamos a saber que el traslado al extranjero constituye el trasfondo de esta historia. Conforme pasa el texto, se entiende que lo que a primera vista parece una falta de dirección es más bien una falta de estructura literaria reconocible. O, mejor dicho, es una escritura que se rige completamente por el *ahora*, sin ni futuros ni pasados, como si la ambición del narrador fuera grabar, o incluso recordar en el presente, sus últimos días de la ciudad. En uno de los momentos en que la narración se lanza hacia delante para reflexionar sobre el ahora, Pichón dice que no va a extrañar la ciudad:

Y más que extrañar, le respondo, después, cuando me pregunta cómo me sentiré en el extranjero, me ocuparé en extrañarme de concebir una ciudad en la que he nacido y vivido cerca de treinta años que seguirá viviendo sin mí, y después digo que una ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros. (64)

Como presta tanta atención a su presencia en el lugar, Pichón llega a sentirse irreal, dándose cuenta de que estar aquí significa no estar en una infinitud de lugares, y que la única existencia de la que podemos estar medianamente seguros es la del aquí y ahora. "De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrar" (72) es una reflexión que pueda parecer simple, pero que propone perspectivas vertiginosas. El tiempo es un factor imprescindible del lugar, porque sin él estaríamos todos en todos los lugares por los que hemos pasado. Si aquella silla del restaurante ayer era la silla de Héctor, ¿significa que hoy es la silla de Héctor sin él, o simplemente una silla?

Esta reflexión se hace más compleja por el hecho de que Pichón tiene un hermano mellizo, idéntico a él hasta el equívoco. Lo primero que ve Pichón al

despertarse a la mañana no es una cama vacía, sino la cama vacía del Gato y que por lo tanto conserva algo de la presencia de éste. Geraldine Rogers apunta que "la imagen de "la cama vacía de mi hermano" es desde el comienzo la figuración de una ausencia insistente que se prolonga a lo largo de todo el texto" (2009, 6), y es esta imagen la que reafirma la sensación de desdoblamiento y el intercambio de presencia y ausencia que existe en la narración. A diario la gente confunde a Pichón con el Gato, y si no es gente de la calle, son amantes que proyectan su hostilidad o amigos que vienen con expectativas. Ambos se buscan donde el otro no está. Teniendo en cuenta la biografía de Saer, no está lejos pensar que los mellizos son dos partes de su personalidad. El Gato es la parte del autor que se quedará en la zona, estando en la ciudad con los amigos y viviendo en la casa del Rincón Norte; los lectores de *La pesquisa* recordarán que el Gato es uno de los muchos que desaparecen, *borrándose* por completo de la faz de la tierra, durante la dictadura militar de los años 70. Pichón es la parte que deja todo atrás, que se instala para siempre en París, que posee esa perspectiva exterior que tan marcadamente afecta la narrativa de Saer, y que también queda a salvo de los años oscuros. Nada de esto sabe Pichón durante sus últimos días, sin embargo, ni tampoco lo podía saber el propio Saer, pero la sensación de una catástrofe inminente sí está en el texto. "Querido Gato" escribe Pichón en la carta de despedida al hermano, "Iba a pasar por Rincón para verte pero me faltó tiempo. No me queda más que desear que el agua no te haya llegado todavía al cuello. Todo parece indicar que ya te llegará" (69).

El único que habla sobre las implicaciones filosóficas del viaje es Washington Noriega, quien está escribiendo en la casa de Rincón Norte cuando Pichón viene a buscarle al Gato. (Dicho sea de paso, Washington está traduciendo *El derecho de la pereza*, el otro libro que Saer traduce y publica, efectivamente, bajo el pseudónimo de Washington Noriega.) Su reflexión tiene un aire trivial, pronunciado con la comida en la boca, pero tiene implicaciones profundas para Saer: "Sostiene el vaso de vino en el aire, masticando, serio, y afirma: viajar, ya lo veré, es pasar de lo particular a lo universal, y a medida que uno va viajando lo particular va volviéndose universal y lo universal, particular; no hacen, dice, más que cambiar de lugar" (101). Desde sus primeros textos publicados, Saer se aferra a lo particular ante lo universal. Enfrentado a la gran indeterminación del mundo, elige concentrarse en los mismos personajes, en la misma zona geográfica limitada y en los pequeños movimientos cotidianos, tan llenos de detalles si uno se acerca a mirar, que muchas veces quedan fuera de la literatura. En otro texto, Saer hasta lo define como el propósito de la literatura: "El fin del arte no es representar lo Otro, sino lo Mismo" porque "únicamente evocando esas particularidades en sí mismo, [el lector] puede reconocerlas como propias" (2003, 219). Lo que hace el viaje, como afirma Washington Noriega, es invertir ese orden: lo que antes ha sido lo conocido, donde uno conoce los detalles hasta un punto que es imposible en otro lugar<sup>4</sup>,

4. Uno de los maestros de Saer, William Faulkner, expresa los mismos pensamientos acerca de su narrativa:

"All I know to do is to keep on trying in a new way. I'm inclined to think that my material, the South, is not very important to me. I just happen to know it, and don't have time in one life to learn another one and write at the same time. Though the one I know is probably as good as another, life is a phenomenon but not a novelty, the same frantic steeplechase toward nothing everywhere and man stinks the same stink no matter where in time" (Cowley 1968, 14-15).

se vuelve universal gracias a la distancia. Varias imágenes en "A medio borrar" refuerzan esta convicción, o amenaza. La amenaza más llamativa, que recurre varias veces, se hace presente cuando Horacio y Pichón salen a ver las brechas dinamitadas al principio de la narración, al mismo tiempo oyendo el ruido de un helicóptero. Varias veces después de esos instantes, en la tele y en el periódico, Pichón ve las imágenes que se han tomado desde el helicóptero donde los dos amigos se han reducido a dos puntos negros perdidos en un gran espacio desierto.

La forma más importante de captar el detalle es a través de una atención insistente al *ahora*. Tal y como en el caso de "La mayor", "A medio borrar" también consiste de un solo párrafo, sin diálogo directo (hasta las cartas están integradas al texto corriente), ni capítulos, sangrías ni otras marcas tipográficas. Similarmente a ciertos momentos del texto anterior ("Ahora estoy estando en el segundo escalón. En el tercer escalón ahora"), el presente texto se guía completamente por una sucesión más esparcida pero también más regular de *ahoras*: "Ahora no estamos más que los cuatro en todo el taller [...] Ahora la luz está apagada [...] Ahora estamos los dos desnudos, cubiertos por una frazada" (78). La narración sigue a Pichón como un foco de luz en medio de la oscuridad, apagándose, de vez en cuando, entre el punto y aparte; no hay ninguna indicación sobre cuando se pasa de un *ahora* al próximo. De repente se hace consciente de la naturaleza del presente: "Sin oír nada, se sabe que se está dentro del punto negro del presente, un grano de arena, como quien dice, en la esfera lunar, el punto negro del presente que es tan ancho como largo es el tiempo entero, en la cama de otro" (102). Y lo vuelve a ver un poco más adelante: "me ofrece dulce, una naranja, café, de modo de adherir algo neto, preciso, formal, a la duración sin medida que no es, si se quiere, más larga que un momento, y ancha, sin embargo, como el tiempo entero" (107). En su ocurrencia intuitiva de grabar o incluso recordar el presente en el mismo momento, con el viaje inminente, Pichón cree entender que el presente no es simplemente un grano de arena en el reloj del tiempo, sino que contiene una infinitud de detalles. No es adecuado decir que es una unidad de tiempo limitada, porque no es una unidad —el tiempo es una cadena de presentes donde cada uno no tiene ni principio ni fin—. Ante tal abundancia de detalles, ¿quién necesita salir del aquí y el ahora para dar cuenta de la realidad? La idea de la anchura del presente será uno de los pensamientos centrales de *Nadie nada nunca* (1980), cuya escritura, como se recordará, se inicia ya en 1972.

Por otra parte, el presente no se puede narrar como una historia, ya que es más bien la materia bruta de la realidad que algo que podemos captar y definir con nuestras facultades conceptuales, y, por ende, narrativas: "Pero lo que está ocurriendo en el tiempo, lo que está ocurriendo ahora, el tiempo de las historias en el interior del cual estamos, es inenarrable" (82). En cierto sentido, parece constatar Pichón, el presente es a nuestra facultad conceptual lo que los recuerdos son a la memoria. La memoria es lo que da sentido a los recuerdos, esas imágenes rápidas emitidas por el tiempo, como nuestras conceptualizaciones dan sentido a las imágenes del presente. Por eso no hay nostalgia en la narración sobre sus últimos tres días en la ciudad; la nostalgia, como la comprensión y la causalidad, vendrá *a posteriori*. No obstante, esos tres días y el viaje subsiguiente reverberarán en la escritura de Saer, tanto dentro como fuera del volumen de *La mayor*.

## ARGUMENTOS

Los textos breves que el autor llama "argumentos" son difíciles de definir genéricamente: son cabos sueltos, ideas, apuntes para una obra literaria que se está formando y acaba de entrar en su período más experimental, concentrados en fragmentos que carecen, muchas veces, de desarrollo narrativo pero que sí forman una unidad lógica. Como afirma Premat, hay dos formas de entender la denominación genérica. Por una parte, se podrían ver los textos como apuntes para proyectos futuros, bosquejos para tramas y posibles intrigas por explorar y desarrollar. Por otra parte, los textos podrían ser argumentos para probar la pertinencia literaria de la obra: "En la oposición al pasado literario y la tradición, semejante serie de fragmentos, de posibilidades, de eventualidades de un todo hipotético, tienden a afirmar la pertinencia del proyecto, a la vez lúcido en su escepticismo y potente por las eventualidades que contiene" (2007, 272). En ese sentido, los "argumentos" sirven para dar profundidad y legitimidad al proyecto literario de Saer, incluyendo textos que algunas veces se desarrollarán en cuentos y novelas, y en otros casos darán resonancia a los textos mayores.

En relación a las cuestiones de interés en este artículo —cómo Saer narra lugar y recuerdo en la estela de su traslado a Francia en 1968— una lectura de los "argumentos" ofrece varias perspectivas valiosas. El acercamiento más directo al traslado a Francia se lleva a cabo en "En el extranjero", donde Carlos Tomatis habla en primera persona sobre las cartas que Pichón Garay le envía desde el innombrado extranjero, "la vida para mí desde hace siete años" (203). El texto se extiende sobre poco más de una página, pero llega al corazón de algunos asuntos fundamentales en la narrativa saeriana. En sus cartas, Pichón distingue entre recuerdos, a menudo imágenes que parecen exteriores, y rastros. Los rastros son lo que nos forma desde la infancia, el mundo que conocemos a través del idioma materno. En el extranjero llegamos a tocar y aprender otro entorno distinto, y (muchas veces) otro idioma, pero al volver al lugar de la infancia comprendemos que el extranjero no deja de ser un gusto adquirido y no algo que forma parte de nuestra forma de percibir e interpretar el mundo. Con los años, sin embargo, también se nos aleja el idioma materno: "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" (203). Este último párrafo del texto hace una referencia oblicua a la inminencia de la catástrofe. Las primeras palabras son una respuesta a las palabras de Tomatis en "A medio borrar" ("Dichosos los que se van") a propósito del viaje de Pichón y la amenaza de la inundación —y todo lo que esa amenaza representa—. Es con cierta desesperación resignada que Pichón constata que el extranjero y los efectos que tiene sobre nuestra forma de entender el mundo también invaden lo que pensábamos formar parte íntegra de nosotros mismos. Saer se mantuvo fiel a la zona durante toda su carrera literaria, pero seis de las ocho novelas publicadas después de *La mayor*, junto con la única colección de cuentos, tienen una importante perspectiva europea<sup>5</sup>.

5. También cabe preguntarse si una novela como *Nadie nada nunca*, con su registro minucioso de cuatro días en la casa Rincón Norte, podría haberse escrito sin la perspectiva europea, o por lo menos si se habría escrito de la misma forma.

En "Discusión sobre el término zona", Pichón Garay discute el mencionado término con Lalo Lescano, unos meses antes del traslado a Europa. Pichón sostiene que "un hombre debe ser fiel a una región, a una zona", lo cual desata un largo monólogo de su interlocutor: ¿cómo se puede ser fiel a una región, o una zona, o una ciudad, si no se puede saber dónde termina una y empieza la otra? ¿No son, en realidad, imaginarias? Pichón no elabora ni su afirmación inicial ni su respuesta. Su silencio deja entender que Lescano tiene razón en un plano lógico, pero en el plano afectivo, del lado del corazón y del idioma materno, cada uno sabe cuál es su zona natal, y es solamente a ella que uno tiene que ser fiel.

Pichón Garay también es el protagonista, como su nombre indica, en "Me llamo Pichón Garay". Aquí el personaje ya se encuentra viviendo en París, y cuenta cómo le vino a visitar Carlos Tomatis un año antes. Aquí se nos presenta una imagen a primera vista bastante negativa de la experiencia en el extranjero. Después de los días de visita de Tomatis, Pichón se queda con una serie de recuerdos "medios podridos, medios renacidos, medios muertos" (187), meros atisbos de una realidad del pasado que no se puede recuperar. El texto brevísimo termina con una repetición del título y la primera frase, con una adición algo enigmática: "Me llamo, digo, Pichón Garay. *Es un decir.*" (188; cursiva en el original). La frase cursivada es un fragmento de la filosofía narrativa de Saer, donde el yo viene a ser una convención lingüística o literaria. Aquí nos puede ayudar algo lo que Stephen Heath escribe sobre Claude Simon, uno de los representantes del *nouveau roman* con el que la narrativa de Saer guarda muchas similitudes:

También hay que tener en cuenta cómo se define aquí la importancia de la memoria: la conciencia es memoria en el sentido de que nunca es completamente "sur le moment", sino siempre ya en otro lugar en el tejido de relaciones que realiza su estructura. Estando sujeto a una red de ficciones, el individuo es él mismo una ficción. El buscar una identidad no es explotar una fuente estable y profundamente enterrada (la "vida enterrada" de los poetas victorianos), sino descentrarse, ponerse donde uno no está ("où la réalité commence à parler"), perderse para encontrarse allí en la ausencia, en esa circulación de signos que crea la realidad de uno mismo. Como en Proust, tal obra es un acto de escritura, de producirse a sí mismo como texto para leer el texto de uno mismo. (Heath 1972, 159-60, traducción del autor)<sup>6</sup>

Varios de estos aspectos ya se han abordado a lo largo de este artículo. Tanto en "La mayor" como en "A medio borrar" vimos que la voz narrativa intenta, desesperadamente, grabar el momento y estar presente, pero en la escritura, esa conciencia ya se ha convertido en memoria. Según estos pensamientos, no es posible llegar a tocar el núcleo de nuestro yo, porque tal centro no existe; para entendernos, siempre tenemos que recurrir a una ficción u otra, y por lo tanto la identidad estable y definida es, en sí misma, una ficción. Cuando el personaje dice que "es un decir" que se llama Pichón Garay, se refiere a que el nombre es una

6. "It may also be noted how the importance of memory is defined here: consciousness is memory in that it is never fully 'sur le moment', but always already elsewhere in the tissue of relations that realize its structure. Held in a network of fictions, the individual is himself a fiction and to pursue an identity is not to mine some deep-buried stable source (the 'buried life' of Victorian poets), but to decentre oneself, to put oneself where one is not ('où la réalité commence à parler'), to lose oneself in order to find oneself there in one's absence, in that *circulation* of signs that gives one's reality. As in Proust, such a work is an act of writing, of producing oneself as text to read the text of oneself" (Heath 1972, 159-160).

convención cómoda para reunir las briznas de una identidad, como una forma de captar la complejísima red de puntos de contacto donde interactuamos con otras personas, y con nosotros mismos. Una de las formas de *encontrarse*, entonces, es a través de la escritura, y aquí volvemos al Proust que se toma como punto de referencia en "La mayor". En la escritura, esa ausencia simbólica, podemos aprender y descifrar la realidad que nos envuelve, y si no nos encontramos en lo que está escrito, tal vez lo hacemos en lo que no se dice.

Para ver cómo Saer entiende los mecanismos de la ficción, es necesario tener en cuenta la conexión que hace entre percepción y recuerdo. Como ya se ha dicho, percepción y recuerdo son dos modos, en presente y pasado, de captar la realidad en su estado bruto, sin la conceptualización de la lógica y la memoria. En "Recuerdos", un narrador no identificado (que podría muy bien ser Pichón Garay, teniendo en cuenta sus reflexiones anteriores) se propone estructurar los distintos tipos de recuerdos. Con otra referencia a Proust, el narrador distingue entre la memoria y los recuerdos: "Como puede verse, 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" (191). La memoria es, pues, la instancia que ordena, interpreta y en cierto sentido ficcionaliza secuencias del pasado, mientras que los recuerdos son instantes o imágenes muchas veces sin un sentido aparente, y por lo tanto más fieles a la realidad. Una confianza completa en los recuerdos incluso podría ser la base para un nuevo tipo de narración:

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 del 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. Hacen falta suerte, pericia, continuas correcciones de posición, y todo eso no asegura, sin embargo, que no se vuelva la mayor parte de las veces con las manos vacías. (190)

Una narración que sigue estas ideas al pie de la letra también tendría que fiarse totalmente del lector, otorgándole una amplia libertad, hasta el punto donde se podría sentir abandonado por la conciencia reguladora del narrador. Pero no es poco común encontrarse con narraciones que ponen estas ideas en práctica de una forma parcial; sin ir más lejos, el propio Saer recurre a esta técnica en varias de sus novelas (sobre todo las de los años 60), donde se registran diálogos y movimientos en el espacio con una minuciosidad notable. La yuxtaposición de imágenes también es frecuente en el *nouveau roman*, por lo cual algunos críticos lo han tildado de *objetivista*.

Pero la cita de "Recuerdos" también contiene algunos pasajes curiosos. ¿Por qué una yuxtaposición de recuerdos, y no, simplemente, de imágenes? Al fin y al cabo, el recuerdo es algo personal, y ¿por qué nos importaría, entonces, si el narrador presenta algo vivido o tan sólo imaginado? Asimismo se dice que el papel del narrador sería intentar y volver a intentar para, con un poco de suerte, alguna vez alcanzar un sentido y expresar algo que corresponda con sus propósitos. ¿No es ésta una forma de poner al narrador al mismo nivel que el lector, unidos en el intento de agarrar la sortija? Siguiendo los pensamientos de Heath

expuestos anteriormente, la escritura es un modo de leerse a sí mismo (el narrador se convierte en, o convive con, el lector), de descentrarse para encontrarse, de perderse para hallarse en la propia ausencia. Para entender bien la cita de "Recuerdos", es necesario considerar que, para Saer, el recuerdo sigue sus propias leyes y que vale ver nuestros recuerdos "como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior" (192). Alberto Giordano anota que "si la memoria es siempre una apropiación del pasado que realiza la memoria, el recuerdo, que acontece 'de golpe', en un presente que se inscribe "fuera del tiempo", es siempre *impropio*" (1992, 31). El recuerdo es como una imagen que se proyecta sobre nuestro cuerpo, según la voluntad externa del proyector; por eso es tan sugerente buscarse a sí mismo en esa proyección fragmentada y sin conceptualizar.

En toda la narrativa de Saer hay un trasfondo filosófico que de vez en cuando sale a la superficie, por medio del narrador o de un personaje, pero que más que nada parece regir las narraciones desde la distancia. Una de las presencias más notables es la del filósofo presocrático Heráclito, cuya obra sólo se conserva en fragmentos en los textos de otros filósofos y que es más conocido por un fragmento que varía ligeramente según la traducción y que Saer mismo cita como "los que entran en los mismos ríos se bañan en la corriente de un agua siempre nueva" (2003, 218). Este fragmento condensa las ideas que Heráclito tiene sobre el cambio: tal y como el ser humano, el río es y no es el mismo en cada momento —de hecho, nosotros y el río tenemos que cambiar continuamente para seguir siendo los mismos—. El nombre de Heráclito muy pocas veces se menciona explícitamente en la obra de Saer. El caso más prominente es uno de los dos epígrafes a *Nadie nada nunca*: "...ha sido, es y será un fuego vivo, incesante, que se enciende y se apaga sin desmesura...". El fragmento es otro de los centrales en la obra de Heráclito, y los críticos no están de acuerdo acerca de su traducción y su sentido exactos. Según muchas interpretaciones, este fragmento es una variante de la teoría del cambio expuesto en el fragmento fluvial, y que el orden del mundo se rige por un *logos* (vócablo plurivalente en Heráclito; "medida", "pensamiento", "razón" son algunas de las acepciones). En todo caso, lo que le interesa a Saer es la idea de un mundo como un fuego que se apaga y enciende en cada momento, como un símbolo de esa larga serie de presentes que desdican la cronología lineal.

Muchos de estos pensamientos se exponen en la narración con la que se concluye este repaso de los "argumentos" de *La mayor*, "Memoria olfativa". Partes de la terminología heraclitiana aparecen ya en "La mayor" ("flujos", "todo es uno", el universo que "se sumerge") pero es en este texto, narrado por un profesor de filosofía en la Universidad, donde estos pensamientos se manifiestan con más claridad. Este profesor "prefiere un mundo que renace a cada momento, entero" (134); afirma que "la existencia del pasado no es más que delirio" porque "no existe más que el presente (no el hoy, porque 'hoy' es un concepto demasiado 'ancho' para la idea que yo tengo del presente" —por eso, "para mí la relación causa efecto no existe" (135). Estos pensamientos aparecen repetidamente en

7. Es difícil entender el fragmento si no se reproduce en su totalidad: "Este *cosmos*, que es el mismo para todos, no ha sido hecho por ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que siempre fue, es y será un fuego eterno y vivo que se enciende y se apaga obedeciendo a medida" (Kirk, Raven y Schofield 1994). Para los presocráticos, el vócablo *cosmos* no tiene el sentido de hoy en día, sino que se refiere a un mundo ordenado.

*La mayor*, como ya hemos visto, pero expuestos de esta forma, no dejan de sonar algo extremos, o por lo menos difíciles de definir como otra cosa que metáforas. Desde cierto punto de vista es válido sostener que el universo nace y renace en cada momento y que no existe la causalidad, pero ¿es posible vivir la vida según esas premisas? Como insinúa el título del texto, sin embargo, hasta este filósofo extremo tambalea:

A veces, percibo un olor que despliega ante mí la fantasmagoría de un pasado tan vívido que por momentos me hace vacilar. Pero en seguida 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. (135-136)

Por un momento, la vieja evocación proustiana se intercala entre las premisas estrictas y empiristas, abriendo paso hacia un mundo del pasado que según la doctrina no existe, y así todo se hace presente. Lo que "otros, ellos, antes, podían" es posible hoy también, en cualquier momento e incluso para los más escépticos. A pesar de que el profesor de filosofía hace lo posible para sofocar el llamamiento del pasado, ya se ha explotado una brecha en una filosofía que bien puede servir para evocar ciertas preguntas interesantes, pero que ignoran aspectos importantes de la psicología humana. Al mismo tiempo que los recuerdos nos son exteriores, forman parte de lo más íntimo de nuestro ser.

En último lugar, esta paradoja es significativa de los textos de *La mayor*. Sea un movimiento dialéctico (como Saer llama la prosa de Sarraute) o una unidad de los opuestos (como diría Heráclito), el hecho es que las premisas fundamentales para esta obra literaria a menudo dejan lugar para lo contrario. Como hemos visto en los textos examinados en este artículo, la narración se nutre de una serie de paradojas: la exterioridad de los recuerdos, el yo descentrado, la fidelidad a algo tan imaginario como una zona, la imposibilidad de decir lo esencial, lo particular en lo universal. Sólo existe el presente, pero el pasado no deja de invadirlo. A estas paradojas, cabe añadir la de Saer: al mismo tiempo que se fue de la zona, se quedó.

## OBRAS CITADAS

- Casey, Edward. "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena". *Senses of Place*. Eds. Steven Feld y Keith Basso. Santa Fe, NM.: School of American Research Press, 1996.
- Cowley, Malcolm. *The Faulkner-Cowley File*. New York: Viking Press, 1968.
- Dalmaroni, Miguel. "El largo camino del "silencio" al "consenso". La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". *Glosa - El entenado*. Juan José Saer. Ed. Julio Premat. Colección Archivos 61. Poitiers-Córdoba (Argentina): CRLA Archivos/Alción, 2010. 607-664.
- Giordano, Alberto. "Entre el ser y la nada (Notas sobre dos argumentos y dos narraciones de Juan José Saer)". *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992. 11-21.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. 261-99.
- . "Lugar. La expansión de los límites". *II Congreso internacional "Cuestiones críticas"*, 2009. En línea en: <[http://www.celarg.org/int/arch\\_publico/gramuglio\\_acta.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publico/gramuglio_acta.pdf)>.
- Heath, Stephen. *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*. London: Elek London, 1972.

- Kirk, Geoffrey Stephen, John E. Raven y Malcolm Schofield. *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*. Trad. Jesús García Fernández. 2 vols. Madrid: Gredos, 1994.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- . "Saer: nota y sinfonía". *Pandora: revue d'études hispaniques* 7 (2007): 265-78.
- Proust, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1987.
- Rogers, Geraldine. "Literatura y memoria: desfases y anacronismos en torno al pasado reciente argentino". *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. Versión del capítulo "Desfases a la luz del día. Lecturas de Fogwill, Saer y Ocampo en torno al pasado reciente argentino". Eds. Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers. La Plata: Edulp, 2009.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- . *El río sin orillas: tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1991].
- . *Juan José Saer por Juan José Saer*. Ed. María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- . *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998 [1976].
- Sarraute, Nathalie. *Tropismos*. Trad. Juan José Saer. Buenos Aires: Galerna, 1968.