

LUND UNIVERSITY

La conexión Onetti-Saer: la arbitrariedad del narrador en Los adioses y Glosa

Claesson, Christian

Published in:
Crítica Cultural (Edição especial: Dossiê Juan José Saer)

2010

Link to publication

Citation for published version (APA):
Claesson, C. (2010). La conexión Onetti-Saer: la arbitrariedad del narrador en Los adioses y Glosa. *Crítica Cultural (Edição especial: Dossiê Juan José Saer)*, *5*(2), 189-203.
http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0502/SAER.pdf

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

Download date: 28. Mar. 2024

CRÍTICA CULTURAL

CRÍTICA CULTURAL

EDIÇÃO ESPECIAL
DOSSIÊ JUAN JOSÉ SAER

ORGANIZADORES

Liliana Reales (UFSC)
Julio Premat (Université Paris 8)
Juan Carlos Mondragón (Université Lille 3)

Editora Unisul

Ciências da Linguagem

VOLUME 5
NÚMERO 2
DEZEMBRO 2010

UNISUL
CONHECIMENTO PARA CADA FASE DA VIDA.

Reitor
Ailton Nazareno Soares

Vice-Reitor
Sebastião Salésio Herdt

Chefe de Gabinete
Willian Corrêa Máximo

Pró-Reitor de Ensino
Mauri Luiz Heerdt

Pró-Reitora de Administração Acadêmica
Miriam de Fátima Bora Rosa

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Sônia Maria Hickel Probst

Pró-Reitor de Desenvolvimento e Inovação Institucional
Valter Alves Schmitz Neto

Diretora do Campus Universitário de Tubarão
Milene Pacheco Kindermann

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis
Hércules Nunes de Araújo

Diretora do Campus Universitário UnisulVirtual
Jucimara Roesler

Assessoria de Comunicação e Marketing – C&M

Assessor
Laudelino J. Sardá

Editora Unisul

Diretora
Maria do Rosário Stotz

Gestora Editorial
Alessandra Turnes

Editoração
Officio (officiocom.com.br)

Revisão ortográfica
Fred Stapazzoli Jr.

Ciências da Linguagem

Coordenador
Prof. Dr. Fábio José Rauen

Vice-coordenadora
Profa. Dra. Solange Leda Gallo

C95 Crítica cultural = Cultural critique / Universidade do Sul de Santa Catarina. - v. 1, n. 1 (2006). - Palhoça : Ed. Unisul, 2006-. v. ; 23 cm

Semestral
ISSN 2179-9865

1. Linguagem e cultura. 2. Comunicação e cultura I. Universidade do Sul de Santa Catarina. II. Título: Cultural critique.

CDD (21. ed.) 401.4

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

APRESENTAÇÃO

Antonio Carlos Santos e Jorge Wolff [*]

Há qualquer coisa de incontornável
na geografia argentina.
Bernardo Carvalho

A revista eletrônica Crítica Cultural dedica seu décimo número, o primeiro a circular também em formato impresso, ao escritor argentino Juan José Saer (Serodino, 1937 - Paris, 2005) com a publicação de um dossiê especialmente dedicado a sua obra. O bilinguismo que tem marcado a revista, através da interlocução com ensaístas e escritores hispano-americanos, culmina, portanto, com uma antologia de textos organizada por Liliana Reales (UFSC), Julio Premat (Université Paris 8) e Juan Carlos Mondragón (Université Lille 3), responsáveis por uma reunião de ensaios que faz do presente dossiê uma referência crítica à obra de Saer talvez tão incontornável quanto a "geografia argentina".

Radicado na França a partir de 1968, Saer produziu uma obra extensa entre a prosa e a poesia, iniciada em 1960 com *En la zona*, um livro de contos, e que prosseguiu após a morte do escritor, há cinco anos, com o aparecimento dos livros póstumos *La grande* (2005) e *Trabajos* (2006). No Brasil, Juan José Saer começou a ser conhecido a partir da publicação de *Nadie nada nunca – Ninguém nada nunca* – em 1997, traduzido pelo escritor Bernardo Carvalho para a editora Companhia das Letras.[**] Com a gentil per-

---

* Antonio Carlos Santos é professor de Estética e Teoria Literária do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL; Jorge Wolff é professor de Literatura Brasileira da UFSC.

** Foi o primeiro livro de Juan José Saer a ser publicado no país, seguido de *A pesquisa* (tradução de Rubens Figueiredo, Companhia das Letras, 1999), *O enteado* (tradução de José Feres Sabino, Iluminuras, 2002), *A ocasião* (tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman, Companhia das Letras, 2005) e *As nuvens* (tradução de Heloisa Jahn, Companhia das Letras, 2009).

missão da editora e do autor de *Nove noites*, *Mongólia*, *O filho da mãe* e *O sol se põe em São Paulo*, entre outros relatos, reproduzimos na seção inicial do dossiê, intitulada Arquivos, o seu posfácio, em contribuição crítica aos textos anteriores da referida seção, de autoria das ensaístas Beatriz Sarlo e Maria Teresa Gramuglio, pioneiras no estabelecimento da fortuna crítica de Juan José Saer na Argentina, através da revista *Punto de Vista* (1978-2008).

Esta seção inicial abre-se com o já clássico artigo de Sarlo, "Narrar la percepción", publicado no décimo número de *Punto de Vista* em 1980, em função do lançamento de *Nadie nada nunca* no México, relato cujo problema central são, segundo ela, as formas da percepção, o tempo e o espaço, tramados em um "puro presente". Quanto a "Razones" e "El lugar de Saer", de Gramuglio, trata-se de duas contribuições de distinta ordem à auto-antologia *Juan José Saer por Juan José Saer*, publicada em 1984 em Buenos Aires. "Razones" é um longo questionário enviado ao escritor, que finalmente decide "liberarse del encasillamiento de preguntas y respuestas", como escreve Gramuglio em sua apresentação, "seleccionando entre las primeras algunos temas y escribiendo a partir de ellos fragmentos en los que un sujeto otro que el reporteado da a otro destinatario que el reporteador sus *razones*: esto es, sus principios, sus razonamientos, sus argumentos y hasta sus justificaciones". "El lugar de Saer", por sua vez, é um longo ensaio publicado como epílogo da auto-antologia dos anos 80, o qual não se quer "ni orientación ni balance": "aquí solo se intenta acompañar a los textos con algunas ideas propias y ajenas que se encuentran desperdigadas en unos pocos trabajos existentes; pues, como es sabido, e incluso ha sido señalado como prueba de su calidad, la obra de Juan José Saer [...] no ha obtenido de la crítica una atención sistemática que vaya pareja con su densidad y con su rigor". Concluindo a seção Arquivos, "A leitura distraída", de Bernardo Carvalho, marca a chegada de Saer ao Brasil na década de 90 com *Ninguém nada nunca*. Para Carvalho, é um equívoco comparar a literatura de Saer com a de Alain Robbe-Grillet e do *nouveau roman*, como costuma ser feito, porque a seu ver o romance político de Saer é "definitivamente outro". A fim de demonstrá-lo, destaca "um de seus princípios mais originais": a recusa de fazer "qualquer distinção entre sujeito e objeto", ou seja, ao confundi-los em vez de distanciá-los, tudo passa a ser tratado "indiscriminadamente (inclusive o homem, e suas impressões), como elementos de um mundo físico".

Na segunda parte do dossiê, reúnem-se nove ensaios recentes dedicados a Saer a partir de distintos olhares. No primeiro, como anuncia o próprio título, Florencia Abbate discute "o lugar estético" do escritor argentino a partir da relação entre seus ensaios e sua narrativa, cuja perspectiva e cuja concepção de vanguarda assume, a seu ver, "una posición formalista que lleva la impronta de la *Teoría Estética* de Theodor Adorno". Já Dardo Scavino aborda, na sequência, o problema do estatuto da mulher em Saer a partir do poema final de *El arte de narrar*. Trata-se do único livro de poemas de sua obra, livro de "nombre paradójico", conforme observa o autor do terceiro ensaio desta seção, Jorge Monteleone, que analisa as "razões estéticas" que o sustentam. No quarto texto, Julio Premat discute o processo de escrita dos relatos de Saer, especialmente em seu último romance, *La grande*, "a partir de la relación entre el fragmento y el conjunto, metaforizados con elementos musicales (la nota, la sinfonía)". Miguel Dalmaroni, por sua vez, estuda o *método* narrativo de Saer em relação à pintura produzida pelos artistas que cultuou intensamente durante sua vida, como os argentinos Estrada e Espino, o norte-americano Pollock e o holandês Van Gogh. No sexto ensaio da seção, "A propósito de *Lugar*" – o último livro de relatos escrito por Saer –, Juan Carlos Mondragón discorre sobre o retorno do escritor à forma breve com base nas noções de polifonia, de antropologia especulativa e de fragmento, esta segundo a acepção crítica (outra vez) de Theodor Adorno. No ensaio seguinte, Sergio Delgado explora a construção de uma figura de escritor a partir de entrevistas, documentários ou conversas e, especialmente, a partir de determinadas *anedotas*, vistas como "una suerte de micro-cosmos originario". Já David Oubiña, no oitavo ensaio da série, analisa a relação de Saer com o cinema tanto em seus próprios relatos quanto nos filmes resultantes de sua literatura. Finalmente, Christian Claesson trata de articular um relato de Juan Carlos Onetti, *Los adioses*, com outro de Saer, *Glosa*, cuja questão central – qual é o papel do narrador de uma história – ambos compartilham.

Cabe assinalar ainda que, com a publicação desta edição especial, a revista *Crítica Cultural* tem a satisfação de contribuir para a ampliação da leitura e do debate sobre a "geografia movediça" de Juan José Saer para além do âmbito de seu país de origem, em nome da intensificação dos intercâmbios culturais entre os brasis e a galáxia hispano-americana.

Revista Crítica Cultural
Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina

EDITORES/EDITORS:

ANTONIO CARLOS SANTOS
FERNANDO VUGMAN
JORGE WOLFF

CONSELHO EDITORIAL/EDITORIAL BOARD

SILVIANO SANTIAGO | Universidade Federal Fluminense

RAÚL ANTELO | Universidade Federal de Santa Catarina

CÉLIA PEDROSA | Universidade Federal Fluminense

ANA PORRÚA | Universidad Nacional de Mar del Plata

JOSÉ ROBERTO O'SHEA | Universidade Federal de Santa Catarina

JAVIER KRAUEL | University of Colorado at Boulder

ANA CECILIA OLMOS | Universidade de São Paulo

IDELBER AVELAR | Tulane University

ANELISE CORSEUIL | Universidade Federal de Santa Catarina

EDGARDO BERG | Universidad Nacional de Mar del Plata

JOSÉ GATTI | Universidade Federal de São Carlos

FLORENCIA GARRAMUÑO | Universidad de Buenos Aires
Universidad de San Andrés

VERONICA STIGGER | Universidade de São Paulo

SANDRO ORNELLAS | Universidade Federal da Bahia

SUSANA SCRAMIM | Universidade Federal de Santa Catarina

CLÁUDIA MESQUITA | Universidade Federal de Minas Gerais

MARIO CÁMARA | Universidad de Buenos Aires
Universidad de San Andrés

CARLOS EDUARDO CAPELA | Universidade Federal de Santa Catarina

VERÓNICA TELL | Universidad de Buenos Aires

LUIZ FELIPE SOARES | Universidade Federal de Santa Catarina

JOÃO LUIZ VIEIRA | Universidade Federal Fluminense

FLÁVIA SELIGMAN | Universidade do Vale do Rio dos Sinos

MANOEL RICARDO DE LIMA | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

DADOS POSTAIS/MAILING ADDRESS

Revista Crítica Cultural
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)
A/C Editores
Av. Pedra Branca, 25 – Cidade Universitária Pedra Branca
CEP: 88.132-000, Palhoça, Santa Catarina, Brasil

critica.cultural@unisul.br

www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/revista.htm



CRÍTICA CULTURAL
CULTURAL CRITIQUE

VOLUME 5
NÚMERO 2
DEZEMBRO 2010

EDIÇÃO ESPECIAL

DOSSIÊ JUAN JOSÉ SAER

ARQUIVOS

BEATRIZ SARLO
Narrar la percepción (1980) **13**

MARIA TERESA GRAMUGLIO
Juan José Saer: Razones (1984) **19**

MARIA TERESA GRAMUGLIO
El lugar de Saer (1984) **33**

BERNARDO CARVALHO
Uma leitura distraída (1997) **65**

ENSAIOS

FLORENCIA ABBATE
La posición estética de Saer **75**

DARDO SCAVINO
Figurarse a la mujer **87**

JORGE MONTELEONE
El canto de lo material.
Sobre *El arte de narrar* **97**

JULIO PREMAT
Saer, nota y sinfonía **113**

MIGUEL DALMARONI
El empaste y el grumo.
Narración y pintura en Juan José Saer **129**

JUAN CARLOS MONDRAGÓN
A propósito de *Lugar* **145**

SERGIO DELGADO
Primeros días de la muerte de un escritor **159**

DAVID OUBIÑA
El fragmento y la detención.
Literatura y cine en Juan José Saer **175**

CHRISTIAN CLAESSON
La conexión Onetti-Saer.
La arbitrariedad del narrador
en *Los adioses* y *Glosa* **189**

BIBLIOGRAFIA SELETA **205**

AUTORES **215**

CRÍTICA CULTURAL

EDIÇÃO ESPECIAL

DOSSIÊ JUAN JOSÉ SAER

ARQUIVOS

Narrar la percepción*

*Beatriz Sarlo***

Argumento

Nadie nada nunca, es la última novela de Juan José Saer, publicada en México[1]. Se comprueba en ella una triple persistencia: de la perfección de la escritura de Saer; de su fidelidad a un núcleo de experiencias, percepciones, zonas básicas de su narrativa[2]; de una poética que, desde *El limonero real*, pero en particular desde dos relatos de *La mayor*, se consolida en este último texto.

Construida como un juego de expansiones, *Nadie nada nunca* cuenta la historia de tres días en una casa de la costa del Paraná, donde el Gato Garay vive solo, refugiado, ausente o simplemente misántropo. En la zona se han venido sucediendo una serie de asesinatos de caballos que, muertos de un tiro, aparecen a la mañana destrozados con sadismo. La policía, y en especial el Caballo Leyva, un comisario experto en hacer cantar a los sospechosos, no pudo todavía dar con el criminal. Don Layo, un vecino de las islas, le confía al Gato su caballo bayo amarillo, porque allí en

* *Punto de Vista*, nº 10, Buenos Aires, noviembre 1980.

** Beatriz Sarlo (Buenos Aires, 1942) fue profesora de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires durante veinte años. Colaboró y codirigió la revista *Los Libros* (1969-1976) y creó en 1978, con Ricardo Piglia, Carlos Altamirano y otros intelectuales, la revista *Punto de Vista*, referencia para el pensamiento crítico en la Argentina durante trinta años. Es autora de numerosos libros, entre los cuales *El imperio de los sentimientos* (1985), *Jorge Luis Borges, un escritor en las orillas* (1995), *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (1998)*, Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005), *Escritos sobre literatura argentina* (2007), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana* (2009). Dictó cursos en las universidades de Columbia, Berkeley, Maryland y Minnesota, fue *fellow* del Wilson Center en Washington y "Simón Bolívar Professor of Latin American Studies" en la Universidad de Cambridge.

la casa de la costa podría estar más seguro. El Gato y el caballo se unen en una relación de particular hostilidad y desconfianza. El sábado a la mañana, llega a la casa Elisa, amiga del Gato; le trae un libro enviado por su hermano Pichón y se queda allí hasta el lunes, cuando ambos vuelven a la ciudad. El domingo pasan unas horas con Tomatis, comen asado y toman vino. Desde la costa, el bañero suele saludar al Gato, a veces cruzan algunas palabras; y permite también que nos enteremos de la historia de los caballos.

Tiempo presente

En *Nadie nada nunca,* el tiempo de relato es el puro presente[3]. Es más: la novela desarrolla una 'teoría' del presente, propuesta para representar el movimiento, el suceso, los cambios. Leemos: el presente "es tan ancho como largo es el tiempo entero"; y en el presente "transcurre un instante en que ningún instante transcurre". Todo lo que no es presente está sujeto a esa degradación, esa "nada universal" hacia la que se precipitan las cosas y, sobre todo, las sensaciones cuando el curso del tiempo predomina sobre el instante, registrado como un infinito.

Claro está que, cuando el relato elige el presente como su tiempo, descarta el 'avance novelesco', los cambios de situación como su razón. Por eso, del comienzo al fin, sólo se producen trastocamientos leves, aunque significativos: la relación del Gato con el caballo pasa de la desconfianza al surgir de la confianza / tres días perfectos, viernes, sábado y domingo, desembocan en el cielo de tormenta del lunes / el Gato se traslada de la casa de la costa para una visita fugaz a la ciudad / las muertes de los caballos, su descuartizamiento, encuentran una condensación en la muerte del Caballo Leyva.

Así, lo que en la novela se cuenta, más que un conjunto de peripecias o la historia de una subjetividad negada, son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva: del Gato al Ladeado (que trae el caballo), del Gato al bañero (que mira). El espesor resulta, también, de las formas en que se escribe, de manera cada vez más expandida, el mismo *estado* del presente.

La novela se tensa en esta exhibición de su poética. Esto es perfectamente evidente cuando la revelación del enigma (¿quién mata a los caballos?, ¿por qué?) queda truncada, interrumpida

por el asesinato del Caballo Leyva, del que la muerte de los caballos es una suerte de anticipación trágica. Por supuesto, *Nadie nada nunca* no tiene una trama que pueda 'resolverse'. Pero sí tiene otro enigma planteado en una frase que se repite a lo largo de todo el texto: "febrero, el mes irreal, que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia". La luz y el espacio de febrero son una cifra. Compendio, símbolo, resumen, clave, escritura con clave: ¿cuál es la evidencia que febrero pone sobre el tapete? No la respuesta a las preguntas que la novela no se propone contestar: por qué está el Gato en ese aguantadero de la costa, cuál es su condición, por qué un maníaco asesina a los caballos. La evidencia de febrero reside en lo que su luz desnuda para la mirada, esa luz dura que, bañando las cosas y los animales, los encierra en una perfección inaccesible, como un barco en una botella. Esa es la evidencia y al mismo tiempo el enigma: ¿cómo pasa este instante?, ¿cómo lo percibimos?, ¿cómo puede escribirse el movimiento, la variación del color, la reverberación de la luz?

Expansiones

La novela relata varias imposibilidades[4]. Diría que dos son las principales: la imposibilidad del movimiento y la del placer. De la segunda hablaré enseguida. Respecto del movimiento: éste sólo puede ser percibido, y en consecuencia representado, si se lo descompone en cada uno de sus elementos, en sus unidades temporales y en las de su recorrido espacial. A su vez, la escritura se empeña en recortar estas unidades, liquidando, por lo tanto, la ilusión del movimiento.

Nadie nada nunca propone algo así como una paradoja de la ideología: el movimiento sólo puede ser percibido cuando, descompuesto en sus momentos sucesivos, éstos se convierten en estáticos: "El pie izquierdo va en el aire, la mano que sostiene el balde ligeramente hacia atrás, la izquierda hacia delante, el pie izquierdo alzándose ligeramente de modo que tiende a arquearse y a quedar apoyado en la punta, todo el cuerpo inclinado hacia la derecha por el peso del balde colorado".

La composición del texto es también una manera de desatar este nudo donde las formas de la percepción, el tiempo y el espacio se traman como problema central. La novela construye un sis-

tema de sucesivas expansiones. Correlativamente, la frase tiende a ampliarse mediante intercalaciones que presionan, hacia afuera, sobre sus límites. Por otra parte, se repiten frases, tramos de textos, que se conservan, como grumos de significación, para ser desplazados y recolocados. Estas zonas móviles del texto aparecen interrumpidas, expandidas, injertadas en una nueva perspectiva. El sentido de esta construcción surge de esa latitud del presente, en la que cada nueva perspectiva, representada desde una mirada diferente o desde un recuerdo, repite y altera los objetos. La escritura cultiva estas alteraciones casi imperceptibles.

La repetición funciona también como una forma de la postergación: el Gato va hacia la playa y mira de reojo al bañero y a un hombre de sombrero de paja, que están hablando; lo que ellos dicen queda postergado, remitido para más adelante, cuando sea el bañero el que vea pasar al Gato hacia la playa, con la cabeza a gacha, sin saludar. También: el Gato se despierta por el horror de una pesadilla. Pero el sueño (cifra de todo el texto) queda diferido hasta que finalmente volverá el Gato, sudado, a pararse en la oscuridad, junto a su cama recién salido del sueño, que ahora sí hemos leído.

La mirada

En *El limonero real*, un "cuento infantil", intercalado en la novela, duplicaba el movimiento de la narración y, al hacerlo, iluminaba el significado de todo el texto. En *Nadie nada nunca*, el libro que Pichón Garay envía desde Francia, que su hermano Gato lee en la casa de la costa, sugiere una línea de sentido. En el libro de Pichón (¿de Pichón?, ¿qué envió Pichón?) el Gato lee la imposibilidad del placer y las estrategias para reprimir esta imposibilidad, programadas por los libertinos de *La filosofía del tocador*. El Caballero de Mirval está perplejo ante el esfuerzo constante y la no interrumpida tensión que exige la representación del placer. La constancia del esfuerzo se delata en la "rutina de las expresiones" de los libertinos y, sobre todo, en el "regreso periódico y sistemático de las mismas sensaciones". La mirada que el Caballero de Mirval arroja sobre sus camaradas descubre dos cosas: en primer lugar, que esas figuras con las que se escenifica el placer (el juego de los lugares, quién primero y quién después, cómo ensamblar a cada uno de los participantes), pese a su artificiosa variación, son monótonas e incapaces de producir verdadero placer. En segundo lugar, que el conjunto

de sensaciones es finito: peor aún, exiguo y clausurado, la imaginación no puede sino inventar combinaciones estériles. El Caballero de Mirval, especie de mirada teórica de los libertinos, hubiera preferido otras formas de la sexualidad: una mujer robusta que le diera algunos hijos. Sin embargo, está presente en la iniciación de la señorita de Mistival, aunque reflexiona sobre ella con la distancia de quien, de ser preciso, puede tomar las riendas del relato.

El círculo de los libertinos, cuando el Gato lo lee, es un inútil círculo cerrado no sólo porque así lo exija la complicación de las figuras sadianas. Los camaradas orgiásticos y filósofos se miran unos a los otros y el simulacro del placer nace de esas miradas y, sobre todo, de sus exclamaciones. Placer visto y hablado, difícilmente sentido. Afirmado como programa, se enfrenta con la monotonía de la repetición.

Si el círculo de los libertinos está condenado a la mirada, ésta, desplazándose alrededor de la circunferencia, llega finalmente a su mismo punto de partida. *Nadie nada nunca* repite por lo menos dos veces este tema ideológico y formal. Después del coito, el Gato piensa: "estamos igual que al principio y el punto máximo que habíamos alcanzado estaba infinitamente más cerca del comienzo que del fin". Este contrapunto se combina con otra forma de la mirada. Sobre el final de la novela, todos los personajes forman un círculo y se miran. Elisa mira al Gato, que está con el caballo en el fondo; el bañero mira al Ladeado que sube la playa hacia la casa; el Ladeado ve al Gato que acaricia al caballo. Y durante un instante todas las sensaciones permanecen, se detiene ese fluir esquivo que, después, volverá a hundirse en "la nada universal".

Revelación

Saer escribe sobre la percepción y, en este sentido, la que yo llamaría "revelación del bañero" es otra de las claves de su novela. El bañero ha sido, años atrás, campeón provincial de permanencia en el agua. Un día, cuando ya llevaba más de setenta horas flotando en el Paraná, tuvo una experiencia que cambió su vida. Es después del amanecer, en ese momento en que el sol ilumina casi paralelo al río: adormecido, el bañero asiste a la descomposición de lo real en sus elementos sensibles mínimos: puntos de color que reverberan en el agua y en la línea del horizonte. La intensidad de la percepción hace que abandone la competencia; des-

pués permanece días y días, conciente pero enmudecido, en una cama de hospital. Desde entonces es lo que en el presente de la novela: una mirada. El mundo se ha desintegrado ante sus ojos por un efecto de la luz, la materialidad de las cosas ha demostrado su falacia y el bañero ha pasado de ser nadador (un hombre que se mueve) a bañero (un hombre que mira). La "revelación del bañero" es especialmente significativa en el sistema perceptivo de *Nadie nada nunca*. El texto tiene en estado práctico (en forma de escritura) una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar el movimiento, la luz sobre las cosas y, sobre todo, los cambios o la estabilidad del tiempo.

Los objetos son a la vez inaccesibles y perfectos, terminados como un barco en una botella. Percibidos a veces como grumos de luz o de materia, otras veces como fluir deshilachado, tan desintegrados, que sólo una convención, el tiempo, el espacio, el sujeto, logran dotarles de nombre y de estado. La denominación es un problema más que lingüístico: el Gato repite varias veces "esto que llamo la mañana". Tampoco es posible nombrar las acciones, porque en ese fluir detenido que es el presente, no se puede abstraer para nombrar. Saer no escribe simplemente "bebió" sino que descompone ese movimiento complicado, al que sólo la convención del lenguaje se empeña en atribuir un nombre que lo designe como unidad, de una vez para siempre.

Por eso en *Nadie nada nunca* se exaspera bellamente una forma de la escritura de Saer: cada movimiento es representado desde varias perspectivas, porque precisamente en esta forma de la multiplicación se juega el flujo particular del relato. Para la percepción las cosas son, a la vez, materialmente inabordables e infinitamente desintegrables, reflejos de luz, puntos, vetas y grietas de lo real.

---

1 Esta reseña fue escrita cuando apareció la primera edición de *Nadie nada nunca*, publicada por Siglo XXI, en México, en 1980.

2 "Para mí la patria es ese lugar en su sentido más estricto y material. Lo nacional es la infancia, y es por lo tanto regional, e incluso local. La materialidad de la patria se confunde con mis experiencias y está construida por la existencia precisa de paisajes, caras, nombres, experiencias comunes", dice Saer en *Sábado*, nº 131, 10 de mayo de 1980, México.

3 Los pretéritos en la novela son casi siempre imperfectos. Aparecen, con extensión, en tres recuerdos: el coito, el paseo a caballo, el asado con Tomatis, desde el Gato; y con algunos indefinidos 'inevitables', en la "revelación del bañero".

4 Sobre la "posibilidad de narrar" y los modos del relato en Saer, véase: María Teresa Gramuglio, "Juan José Saer, el arte de narrar", en *Punto de vista*, número 6, julio de 1979.

Razones*

Maria Teresa Gramuglio↔Juan José Saer

A principios de 1984 envié a Juan José Saer un largo cuestionario sobre cuyos puntos principales habíamos conversado en Buenos Aires. Ambos estábamos de acuerdo en que preguntas y respuestas fueran por escrito, en parte para esquivar el gesto periodístico que tiende a crear la ilusión de un acceso privilegiado a cierta intimidad que el diálogo entre reporteador y reporteado pone en escena; quizá, también, para eludir lo que Barthes llamó la trampa de la escripción, el pasaje de la inocencia expuesta de la oralidad (pero, ¿es que hay tal cosa?) a la vigilancia de la escritura.

Con otra vuelta de tuerca sobre el proyecto, Saer eligió liberarse del encasillamiento de preguntas y respuestas, seleccionando entre las primeras algunos temas y escribiendo a partir de ellos fragmentos en los que un sujeto otro que el reporteado da a otro destinatario que el reporteador sus *razones:* esto es, sus principios, sus razonamientos, sus argumentos y hasta sus justificaciones.

M. T. G.

Lo nacional es la infancia

Esta observación empírica es también de orden político. Lo nacional, separado de la experiencia individual, consiste en una serie de abstracciones propias del léxico de los poseedores. Es la traducción, en el plano ideológico, de una suma de intereses. Como todo absoluto, se autodetermina como valor supremo, ante el que deben inclinarse todos los otros. ¿Quién encarna lo nacional? El poder político. Las contradicciones más groseras pretenden siempre justificarse con el comodín de lo nacional. Yo pienso, co-

* Originalmente en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986 –antología de textos seleccionados por el autor.

mo Samuel Johnson, que la patria, en tanto que abstracción, es el último refugio del sinvergüenza.

Nos la presenta como absoluto, pero es por excelencia contingente. Del lugar en que nacemos no brota ningún efluvio telúrico que nos transforma automáticamente en deudores. No hay ni lugar ni acontecimiento predestinados: nuestro nacimiento es pura casualidad. Que de esa casualidad se deduzca un aluvión de deberes me parece perfectamente absurdo.

La prueba de que lo nacional es una categoría vacía, o por lo menos relativa, es que es válida para todas las naciones. En un conflicto armado, por ejemplo, todas las partes la reivindican. Es comprensible: proferir absolutos dispensa de tener razón. Yo creo más en la justicia que en la patria. Lo nacional debe subordinarse a lo que es justo.

Y sin embargo, estamos constituidos en gran parte por el lugar donde nacemos. Los primeros años del animalito humano son decisivos para su desarrollo ulterior. La lengua materna lo ayuda a constituir su realidad. Lengua y realidad son a partir de ese momento inseparables. Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan. La lengua le da a esa patria su sabor particular.

Por lo tanto, la patria pertenece a la esfera privada. Los que la invocan como un imperativo abstracto incurren, como en tantas ocasiones, en un abuso de confianza.

Una concesión pedagógica

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 al 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.

Lecturas

Así como actualmente hay muchos autores que no me gustan sin haberlos leído, en mi adolescencia había algunos autores que me gustaban antes de leerlos. Sus nombres eran ya una invitación

a la lectura, porque sonaban bien, poseían una música propia. Eran como unidades poéticas: César Vallejo, Pedro Salinas, Pablo Neruda. En algunos casos, la poesía de los nombres se verificaba también en las obras.

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. Puede decirse que en mi caso, en lo que a evolución poética se refiere, la ontogenia repite la filogenia. A la cronología en la historia de la poesía en lengua española, clasicismo, romanticismo, modernismo, sencillismo, vanguardia, corresponde la cronología, puramente casual, de mis lecturas.

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.

Como todo autodidacto, he sido siempre un lector desordenado. Pero de ese desorden surgieron ciertas constantes, ciertos centros de interés que han persistido, decantándose, y que son para mí como claros en la selva del saber.

También el saber de un escritor pertenece a la esfera privada. Barthes decía que, a diferencia del científico o del intelectual, el escritor no tiene lecturas obligatorias. Pero ese hedonismo borgiano no es absoluto: para un escritor, algunas lecturas forman parte de las obligaciones que le imponen sus proyectos. Me ha solido ocurrir que, para ciertas páginas de mis libros, para cierto párrafos incluso, la lectura de tres o cuatro volúmenes fuese necesaria. Pero hay lecturas que no son ni hedónicas ni obligatorias: son pura y simplemente fuente de vida, de experiencia, de estímulo y de certidumbre.

El extranjero

Baudelaire decía que el extranjero es la posteridad contemporánea. Inversamente, puede ser la experiencia anticipada de la muerte. Cuando se llega al extranjero por primera vez, se ha franqueado en cierto modo el horizonte empírico para pasar *al más allá.* Fuera de lo conocido, de la infancia, de lo familiar, de la lengua, se atraviesa una especie de purgatorio, de no ser, hasta que se re-

aprende un nuevo mundo, que consiste en el aprendizaje de lo conocido relativizado por lo desconocido. Después de tantos años en Europa, he podido observar que la primera reacción de los viajeros es el pánico –acompañado por una especie de manía de reducción o traducción de lo desconocido a lo conocido. "¿París? Se parece mucho a Buenos Aires. ¿Madrid? Es como la avenida de Mayo."

Yo creo que la relativización de lo familiar es un hecho positivo. El extranjero es un nuevo avatar del principio de realidad. Por lo tanto, su experiencia puede ser valiosa para un escritor. En nuestra época, todo lo que contribuye a disipar ilusiones es de gran utilidad. Estas reflexiones son, me parece, válidas para todos los dominios de la experiencia y de la acción.

Escritor marginal

Antes de preguntarnos si algo o alguien es marginal, debemos plantearnos una interrogación previa: ¿dónde queda y qué es el centro respecto del cual un escritor vendría a ser marginal? Una pregunta así podría generar respuestas sorprendentes.

¿El centro está ubicado en la cultura oficial, los diarios y semanarios, en la televisión y en la radio, en los libros vendidos a gran tirada? Yo diría que no, por una razón simple: los lenguajes de esos medios, excesivamente codificados, son en realidad lenguajes marginales en la medida en que proponen sistemas de representación que están en una fase de decadencia. Si el criterio es cuantitativo, Morris West es sin duda más importante que Ezra Pound, o García Márquez que César Vallejo. Pero el criterio cuantitativo es de orden industrial, no estético. El criterio cuantitativo mismo es, entre las categorías estéticas, de orden marginal. Es una interpolación sociológica o económica que debería investigarse a posteriori y que, en nuestro sistema ultramercantilista, usurpa un papel determinante.

Lo central, en literatura, es la praxis incierta del escritor que no se concede nada ni concede nada tampoco a sus lectores: ni opiniones coincidentes, ni claridad expositiva, ni buena voluntad, ni pedagogía maquillada. No quiere ni seducir ni convencer. Escribe lo que *se* le canta.

La verdadera reflexión sociológica sobre el arte moderno es la siguiente: ya no hay, justamente, centro, en la medida en que no existe un modelo único como en el arte clásico, sino una multitud de tradiciones y de búsquedas que coexisten en un espacio de li-

bertad. Los pretendidos modelos oficiales del sistema masivo, en cambio, son prisioneros del estereotipo y rehenes de la demanda y de la rentabilidad.

El trabajo

Mi relación con el trabajo literario ha sido distinta en diferentes épocas de mi vida. Por otra parte, aunque haya escrito toneladas de poemas y de cuentos en mi adolescencia, sólo podría hablar propiamente de trabajo a partir de 1959-60. El primer escrito al que se le podría aplicar la palabra trabajo es "Algo se aproxima", que data de esa época.

Evidentemente, hablar de trabajo supone la existencia de una poética. El trabajo en cuestión no consiste en el mero traspaso material de la escritura, ni en el trabajo de elaboración inconsciente tal como lo concibe la interpretación psicoanalítica de la obra de arte. Aunque esos dos aspectos del trabajo son primordiales, me parece que únicamente alcanza su verdadera dimensión gracias a la praxis poética que los engloba. Esa praxis consiste en buscar, en el seno de la lengua, afinidades con ciertas palabras, que parecería entreabir la opacidad del mundo para poder explicarlo o por lo menos verlo de otra manera. Cada escritor tiene las suyas. Son como piedras radiactivas que contaminan, con sus connotaciones intensas y múltiples, lo que las rodea. El trabajo reside en desplegar una vasta estrategia intra y extratextual que permita acceder a esas palabras y a utilizarlas en un contexto en el que alcancen la máxima eficacia. Pero podemos decir también que el trabajo del escritor posee dos facetas muy diferentes, aunque complementarias, o que el escritor, o todo artista, mejor, o posiblemente todo ser humano, realiza dos clases de trabajo al mismo tiempo, un trabajo pasivo y uno activo. El trabajo activo tiene que ver con la objetividad de ciertas reglas prácticas que exigen ser conocidas, aplicadas y mejoradas a cada nueva utilización –vendría a ser la parte racional de la creación poética. El trabajo pasivo –el más importante, sin duda, ya que no hay reglas que lo enseñen ni fórmulas que se pueden aprender– moviliza al sujeto entero y acrecienta la intensidad de su relación con el mundo. Todas estas cosas muestran de manera bastante clara, me parece, que, para mí en todo caso, el resultado del trabajo poético depende de la riqueza de las relaciones del escritor con su lengua y con el mundo.

Los géneros

Puede decirse que, históricamente, la noción de género se ha ido circunscribiendo. En la actualidad, son las categorías que engloban los grandes géneros, poesía, novela, ensayo, teatro, las que tienen real vigencia. Podríamos también hablar de nuevos géneros, como la novela policial, la de ciencia ficción, el teatro de bulevar, etcétera... Pero, en tanto que géneros, pertenecen a la infraliteratura. Es justamente cuando superan los esquemas del género, que pueden volverse literatura. Podemos entonces admitir este estrechamiento de la noción de género.

En ese estrechamiento está implícita la anulación de la noción misma de género. Cabe entonces preguntarse cuáles son las razones de esa tendencia. Una de ellas podrá ser una especie de expresionismo romántico que consideraría que la fuerza de la expresión y la riqueza de la vida interior son demasiado intensas como para hacerlas entrar en moldes preestablecidos. No hay que olvidar que una innovación importante en la historia de los géneros, el poema en prosa, se produjo en pleno romanticismo, a principios del siglo XIX. La aparición del poema en prosa tuvo consecuencias de primera magnitud en la evolución de las formas literarias al liquidar la antigua división retórica entre prosa y poesía.

La otra razón es la evolución constante de las formas culturales, que justifica a priori las búsquedas de las diferentes vanguardias. Explicar por qué esa evolución ha dado en nuestra época una tendencia a la unificación en lugar de una a la diversificación no es fácil, aunque tal vez se pueda sugerir que toda obra literaria moderna quiere ser totalizante y que en sus estructuras totalizadoras absorbe los géneros. El *Ulises* de Joyce sería un buen ejemplo.

Por curioso que parezca, la tendencia a la fragmentación sería otro aspecto del mismo fenómeno totalizante. El fragmento no posee la autonomía de un género, sino que depende, para existir como fragmento, de su relación con una intención totalizadora, explícita o implícita. El fragmento existe como texto conflictivo, como residuo de una praxis problemática. Es un resultado empírico y no la aplicación ortodoxa de normas preexistentes. El fragmento metaforiza el heroísmo trágico de la escritura, aunque también lo acecha, desde un punto de vista histórico, el triste destino de todos los géneros, que es como el de las civilizaciones, el de ser mortales.

El germen de la escritura

Como el sueño para Freud, la escritura se apoya con un pie en el pasado y con el otro en el presente. De ese modo, "el germen" o, si se quiere, la "inspiración", está exenta de voluntarismo. Por otra parte, el carácter no voluntario de la inspiración está ya inscrito en su etimología: es un soplo (entiéndase divino), que nos penetra y nos germina. ¡Es el Espíritu Santo en persona!

De más está decir que la ausencia de voluntarismo de la que hablo no es consecuencia de la intervención del Espíritu Santo. La elección, o las elecciones sucesivas, mejor, de los distintos pasos de construcción de una obra literaria son el resultado de un conflicto dialéctico entre preferencias inconscientes e imperativos prácticos propios de la escritura. Lo sorprendente en la obra de arte es que esas preferencias inconscientes y puramente individuales del autor se transforman en objetos sociales, no solamente inteligibles, sino más bien ultrainteligibles, en la medida en que emiten como radiaciones continuas y siempre renovadas de sentidos a través de las generaciones, de las culturas y de las civilizaciones. Lo que otorga a la obra esa capacidad de persistencia es, me parece, el elemento inconsciente, porque a menudo sus elementos voluntarios pierden vigencia histórica. La permanencia de *La divina comedia*, por ejemplo, no está dada por los proyectos políticos de Dante sino por la intensidad de sus pasiones.

A decir verdad, todas estas afirmaciones son poco demostrables. La simple creencia, y lo incomunicable nos tironean, cada uno para su lado, agregando día a día, en el foso de los sistemas desmoronados, nuevas paladas de confusión y perplejidad.

El discurso sobre la ficción

El discurso sobre la ficción incorporado a la ficción misma expresa tal vez las ilusiones perdidas respecto de la posibilidad de la comunicación. El narrador quiere que el lector sepa que él no cree. Por lo tanto, es un gesto desesperado del narrador para salvaguardar su credibilidad.

Pero, ¿en qué cosa no cree el narrador? ¿No cree que el lenguaje pueda comunicar a otros su mundo? ¿No cree que, aceptando que haya mundo, otra cosa que un metalenguaje pueda expresar sus equivalencias? Sean cuales fueren sus dudas, el narra-

dor se siente en la obligación de alertar al lector. El discurso sobre la ficción es un modo de expresar la negatividad. Y su utilización comporta al mismo tiempo ventajas y obligaciones.

Las ventajas son evidentes. Consciente de los lastres de la retórica, el discurso sobre la ficción intenta barrer con todos ellos demostrando, mediante su utilización irónica o sus variaciones críticas, el carácter trasnochado de su supervivencia. El patio bien barrido de Aristóteles, condición previa a toda construcción futura, facilita sin duda la tarea. Pero las obligaciones que advienen como consecuencia son aplastantes. Las posibilidades de subterfugio técnico o retórico disminuyen. Ya no vale la pena escribir si no se lo hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos, adecuados a esas visiones. Que el vocablo inédito sea tomado, preferentemente, en todas sus acepciones.

Percepción sensorial, memoria

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.

Cada uno de nuestros recuerdos es infinito. Kierkegaard hacía la distinción entre el simple acordarse y el recordar. El acordarse es el simple resultado de un esfuerzo de memoria. Nos acordamos de que tenemos una cita mañana, de que el año pasado estuvimos en el campo. El recuerdo, en cambio, consiste en revivir lo vivido con la fuerza de una visión, es un proceso instantáneo en que, según Kierkegaard, la memoria no juega más que "un papel despreciable". La relación que sugería más arriba entre las preferencias inconscientes y la praxis de la escritura, puede reencontrarse otra vez, en otro nivel, en esa relación entre las imágenes complejas del recuerdo y los esfuerzos por agotarlas a través de la escritura. Tal vez (es una simple suposición) mi insistencia en los detalles proviene de un sentimiento de irrealidad o de vértigo ante el espesor infinito de esas imágenes. Más que con el realismo de la fotografía, creo que el procedimiento se emparienta con el de cier-

tos pintores que emplean capas sucesivas de pintura de diferente densidad para obtener una superficie rugosa, como si le tuviesen miedo a la extrema delgadez de la superficie plana.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que todas estas explicaciones son posteriores al acto de narrar propiamente dicho. En mi caso, el trabajo mismo de la escritura se hace sin preconceptos teóricos. En cierto modo, me valgo de una poética negativa: tengo mucho más claro lo que no quiero o no debo hacer que lo que voy a hacer en las próximas páginas. ¡A lo mejor todo es una simple cuestión de fobias! Es mucho más lo que descarto que lo que encuentro. Podría compararse al trabajo alquímico en la medida en que, seleccionando elementos y poniéndolos en relación para que se modifiquen mutuamente, busco obtener un residuo de oro. Pero sobre el valor del resultado me parece que es al lector al que le corresponde juzgar.

Novela y narración

Ya lo dije muchas veces; la novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con Don *Quijote* y termina con *Bouvard y Pécuchet***.** La narración es un modo de relación del hombre con el mundo. Toda novela es narración, pero no toda narración es novela. Los que vaticinan la muerte de la novela profetizan con atraso. Tal como ellos la conciben, la novela ya no es de nuestro tiempo. Es un género arcaico y marginal del que se venden varios millones de ejemplares por año en casi todos los países del mundo occidental y cuya apoteosis son el comentario televisivo y la adaptación cinematográfica. La narración iluminante ya hace tiempo que abandonó a la novela clásica, dejándola ronronear entre estereotipos y dividendos.

Rompiendo el molde demasiado rígido de los géneros, de las escuelas, de los contenidos, de las supuestas técnicas que enorgullecen a tantos escritorzuelos, la narración se transforma, incesante, y son sus transformaciones las que le otorgan, a cada momento histórico, su frescura y su necesidad.

Para quién escribo

Kafka le dice a Milena en una de sus cartas: no me juzgue tan generosamente: si me intereso tanto por usted es que, en el fondo, soy yo mismo lo que me interesa. La misma aclaración podría

hacérsele a los lectores: no me juzguen tan generosamente; si yo digo que escribo para ustedes es que, en el fondo, es para mí mismo que escribo. Pero el lector podría decirme también: no me juzgues tan generosamente: si yo digo que te leo por vos es que, en el fondo, es por mí mismo que te leo. Y así sucesivamente. Todos somos víctimas de "la poca realidad". Y el arte la densifica. En todo caso, no escribo por razones literarias, políticas o morales, aunque pienso que de toda obra lograda puede deducirse a posteriori una poética, una política y una ética.

Escribir me resulta muy penoso, pero no hacerlo más penoso todavía. Nunca pienso en los lectores cuando escribo, pero sin lectores una obra literaria no es nada. A diferencia de un trabajo científico que posee cierta objetividad, cierta necesidad incluso, hasta que su obra no es reconocida por otros en forma libre y desinteresada, el escritor no sabe si sus búsquedas son meros caprichos o veleidades o si son señales que poseen un sentido reconocible desde el exterior. Por eso, deliberadamente, hago muy pocos esfuerzos para divulgar mis libros, porque creo que su reconocimiento debe ser espontáneo y venir de los otros para estar un poco más seguro (no mucho en realidad) de su valor objetivo. En cuanto a la vanidad legendaria del escritor ("la vanidad infantil de los poetas", decía siempre con su comprensión infinita, Juan L. Ortiz) le viene sin duda de su inseguridad permanente acerca del carácter de su producción: nunca sabe si acaba de proferir la palabra redentora que el universo espera desde sus comienzos, o si ha cedido una vez más al banal delirio masturbatorio que en general achaca a sus colegas. Pero creo que todo buen escritor se reconoce en estos versos de Dylan Thomas: *"I labour by singing light/ not for ambition or bread".*

Personajes escritores

La utilización de personajes escritores, o próximos a la actividad literaria, obedece tal vez a causas diferentes. Aunque resulte difícil decidir cuáles son las determinaciones, las primeras que aparecen pueden tener cierta validez. Por ejemplo, podría decirse que si utilizo personajes escritores es para darle un apoyo empírico al sistema de representación realista. Como Melville o Conrad, que fueron marinos, introducen en sus libros un gran porcentaje de personajes que tienen esa profesión, yo, que soy escritor, in-

troduzco personajes que conozco mejor por razones de oficio. Pero hay que tener en cuenta que, así como los personajes de Melville o de Conrad afrontan una problemática moral y metafísica, y no simples conflictos náuticos, yo aspiraría a que los míos no languidezcan de sufrimientos exclusivamente gremiales y profesionales.

Otra causa, más importante tal vez podría ser el deseo de sacar la narración del dominio absoluto de la épica. Introduciendo personajes escritores que expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos, podría esperarse que la supuesta objetividad del realismo épico pierda su carácter de verdad indiscutible y universal. También podríamos decir que la introducción de escritores en las obras literarias corresponde a una tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo observado para relativizar de ese modo las afirmaciones o los descubrimientos del observador.

Por último, podemos tal vez explicar el fenómeno a causa de la crisis de la representación: como ya no somos ingenuos, nos interesan menos las historias que nos cuentan, que los medios que emplean para contárnoslas. O tal vez se trata de la decadencia pura y simple. Ya no nos interesa el mundo en su aspereza problemática, sino los bizantinos *concetti* filosóficos que plantea su formulación. Por ejemplo, una prueba evidente de la decadencia del tango es que el tema principal de los tangueros y de los tangos es el tango mismo.

Proyectos

Entre mis proyectos inmediatos está la redacción de dos novelas, *Glosa* y *El intrigante*, sobre las que vengo trabajando desde hace un año y medio, y que están relacionadas entre sí, a pesar de que una transcurre en 1960 y la otra en 1979-1980. También sigo escribiendo poesía y estoy preparando una segunda edición de *El arte de narrar*, con cuarenta nuevos poemas.

La idea de la novela en verso está siempre presente, pero las dificultades de realización son muchas. Los grandes poemas del pasado están en general sostenidos por un sistema filosófico, y el tiempo ha demostrado que lo primero que pierde vigencia en ellos es justamente ese sistema, es decir, su soporte estructural. Ahora bien, para poder construir una novela en verso, un soporte de esa naturaleza es necesario. ¿Cómo es posible entonces ponerse

a construir una casa de la que sabemos de antemano que los cimientos no van a resistir?

Una novela en verso lograda (que la escriba yo o algún otro importa poco) demostraría algunas ideas sobre novela y narración que menciono un poco más arriba en este mismo trabajo.

Otro libro en el que estoy trabajando es una serie de escritos breves, de formas diversas, un poco en la línea de "Atridas y Labdacidas" y "Las instrucciones familiares del letrado Koei", que aparecen en este volumen. Uno de ellos "Vísperas del Gran Día" se desarrolla en los medios anarquistas a principios de siglo; otro, "Dulce es estar tendido", tiene la forma de un sueño diurno; de un tercero, "Experimentos patagónicos", ya escribí la primera versión, y en este momento estoy trabajando en su adaptación cinematográfica. Otros dos, "Bien común" y "La giganta" tratan de la servidumbre amorosa. Será un libro poco programático (trataré, eso sí, de que sea bueno) en el que cada relato tendrá la forma y la extensión que dicte su propio contenido. Debo aclarar que, en principio, *El entenado* iba a formar parte de este libro. El título general del volumen es por el momento *Mimetismo animal*.

Escribir me resulta cada día más difícil.

Esta antología

A pesar de las "piezas antológicas" y de los pedazos de antología, hay a decir verdad tantas antologías posibles como posibles antólogos. La que elabora el propio autor es la más sospechosa de todas. La idea que se hace de su propia obra puede muy bien no coincidir con su valor objetivo. Y además, una buena antología únicamente al tiempo le sale como la gente.

En mi caso, nunca se me ocurrió la idea de hacer una antología de mi propia obra. En primer lugar, porque estoy tan metido trabajando en ella, que pensar en una antología sería adelantarme a los resultados. Lo que he escrito hasta ahora me parece imperfecto, inacabado, una simple etapa preparatoria. No puedo asegurar que escribiré más y mejor, pero mi estado mental es el de un escritor que está en sus comienzos. Me gustaría que lo mejor de mi obra esté por escribirse todavía.

En segundo lugar, entre 1966 y 1982 escribí pocos textos breves, lo que no facilita mucho el trabajo de selección. Y, por razones estéticas, me niego a publicar fragmentos de novelas. Los escrito-

res que publican trozos de novelas están en franca contradicción con el principio de que cada narración posee una estructura única en la que cada parte es constitutiva y tributaria del todo. Es verdad que a veces nos sentimos más satisfechos de un fragmento que de otro, pero publicarlo separadamente demostraría que esa superioridad es en cierto modo perjudicial para la novela, porque le da al fragmento una vida propia que entra en contradicción con la estructura general del relato.

Por último, es difícil lograr que una antología no parezca un rejuntado. De tanto elegir piezas antológicas, el conjunto termina no significando nada. Por otra parte, una antología poética es más fácil (aunque presenta otra clase de problemas), que una antología narrativa, en la que trabajos de distinta extensión y de distinta naturaleza, que fueron escritos para formar parte de un conjunto determinado, se encuentran reunidos en un conjunto diferente.

En esta antología, traté de que las piezas incluidas formasen conjuntos coherentes. Me preocuparé menos de incluir mis *morceaux de bravoure* que de formar con textos aislados unidades narrativas nuevas, secuencias dispersas en los otros libros que en éste podían presentarse en orden lineal. Puesto que me gusta considerar mi obra narrativa como una especie de móvil en el que la aparición de un elemento nuevo o el desplazamiento de los ya existentes contribuye a crear nuevas figuras y nuevos sentidos, aproveché esta antología para aplicar ese principio, sin estar seguro de haber obtenido resultados muy convincentes. Espero no refutarme a mí mismo al poner en práctica mis teorías.

Estas razones

Estas razones intentan responder a una encuesta minuciosa de María Teresa Gramuglio. Sin ese amable interrogatorio, nunca las hubiese escrito. En nombre de nuestra invariable y larga amistad, justo es que se las dedique, así como el volumen entero, a tan cálida pesquisa.

1984

El lugar de Saer*

*Maria Teresa Gramuglio***

De prólogos y epílogos

En vez de llevar un prólogo, esta antología se abre con algunas reflexiones de Saer sobre su escritura. Se trata del discutible y siempre discutido intento de recuperar una instancia abandonada por la crítica, en su exigencia de que los textos hablen por sí mismos: la del autor como sujeto perteneciente al mundo, no reductible a la categoría de sujeto de enunciación ni reemplazable por una figura lingüística. Y el intento se funda en la sospecha de que al reflexionar sobre su trabajo, el escritor nos abre nuevas perspectivas acerca de ello, aunque eso no implica suponer que en sus palabras reside alguna verdad última acerca de su obra. Pues lo que el escritor propone –sus propuestas, sus propósitos– acaba excedido por los textos, que, arrojados al tiempo y a las lecturas, van seguramente más allá, pero siempre, de un

---

***** Originalmente publicado como epílogo de la antología *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

** Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Investigadora del Consejo de Investigaciones (CIUNR) y profesora titular de Literatura europea moderna en la Facultad de Humanidades y Artes de la misma universidad. Profesora consulta en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde inició y formó la cátedra de Literatura del Siglo XIX. Integra direcciones académicas de posgrado en ambas universidades. Ha dado clases, cursos de posgrado y conferencias en otras universidades argentinas y extranjeras. Publicó numerosos trabajos sobre temas y autores de literatura argentina: imagen de escritor, literatura y nacionalismo, la revista *Sur*, interrelaciones entre literatura argentina y literatura europea; Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez, Juan L. Ortiz, Juan José Saer, entre otros. Dirigió *El imperio realista*, tomo 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina* de Noé Jitrik. Integró el Consejo de Dirección de la revista *Punto de Vista* desde su fundación hasta 2004.

modo u otro, deja en ellos su marca. Se trata, también, de que el lector ponga en relación lo que el escritor dice de sí, de sus dudas y obsesiones, de la escritura y de la literatura, con lo que dice la obra; y aquello que él dice pasa a formar parte de la red discursiva que rodea a los textos, aunque, ocupando, por su posición, un estatuto diferente.

Y al final de la antología, este epílogo. Si todo prólogo suele albergar, de manera más o menos encubierta, la intención de orientar una lectura, es frecuente que los epílogos aspiren a clausurarla, a fijar un sentido a lo que se ha leído: algo así como la fantasía contable de un balance. Por suerte, existen esos cisnes tenebrosos que son los buenos lectores, que se saltean los prólogos, o que espían los epílogos antes de leer los textos, aunque más no sea por puro ejercicio de un saludable espíritu de contradicción. Ni orientación ni balance, aquí sólo se intenta acompañar a los textos con algunas ideas propias y ajenas que se encuentran desperdigadas en unos pocos trabajos existentes; pues, como es sabido, e incluso ha sido señalado como prueba de su calidad, la obra de Juan José Saer, una "obra en marcha" que hasta ahora incluye cuatro libros de relatos, seis novelas y un libro de poemas, no ha obtenido de la crítica una atención sistemática que vaya pareja con su densidad y con su rigor.

Preguntas fuera de reportaje

"Do you think you'll survive in the history of art?"
"That's not my problem. I don't want to think about me.
But to come back I was saying before, some of my
images are necessary and can rest perfectly well
alongside other painting from the past."
De un reportaje a Enzo Cucchi,
Flash Art, noviembre de 1983.

En la zona, el primer libro de Juan José Saer, fue publicado en 1960. Veinticinco años de una obra en curso despiertan la tentación de someterla a preguntas que busquen algo más que la descripción de sus procedimientos constructivos. Preguntas, por ejemplo, como aquellas que Hermann Broch formulaba al *Ulises*: ¿cómo expresa una obra su relación con el tiempo en que vive? ¿Es la obra algo pasajero que como una ola, o como un juego, pronto se desvanece, o, firmemente arraigada en las corrientes de su tiempo, se erige en él como una construc-

ción sólida y tangible, emergiendo más allá de su inmediatez y proyectándose hacia el futuro, en el cual podrá, quizá, perdurar y aun ejercer su influjo? ¿Cuál es, en todo caso, la apuesta de un artista? ¿Sólo la de hacer una "obra bella", o la de hacer "un buen trabajo"? Tal vez muy pocos se atreverían a admitir algo más allá de lo primero y menos aun de dar respuestas tan riesgosas como la del pintor italiano del epígrafe. En los dominios de la literatura, al menos, la profesión de modestia es costumbre (también en esto Borges es un paradigma) y el pecado de soberbia puede ser castigado con el olvido de los siglos. Veáse, si no, en esta antología, *Filocles*.

De lo que no cabe duda es de que estas preguntas seguramente suenan excesivas, y hasta anacrónicas, en un tiempo como el nuestro que, justamente, se caracteriza por desconfiar de todo tipo de aproximaciones que impliquen alguna fijeza, algún afán totalizador, alguna certeza más allá de la comprobación de que no quedan certezas ni totalizaciones posibles. Y su formulación se torna aun más problemática cuando ella se realiza desde el interior de una tradición literaria, o, mejor, de una cultura que tiene una colocación periférica con respecto a las grandes tradiciones de la cultura occidental. Sin embargo, ellas pueden volver obstinadamente cuando se considera una obra como la de Saer, a la que no parece exagerado atribuir una tendencia a lo clásico, entendiendo aquí por clásico aquello que puede perdurar, como diría Habermas, justamente por ser moderno de un modo auténtico, es decir, por estar fuertemente enraizado en el tiempo en que se vive. Pues en esta escritura surgida de la negatividad y de la incertidumbre encontramos la construcción de una poética que desplaza las formas tradicionales totalizantes de representación para trabajar con un registro minucioso y reiterativo de la percepción, del recuerdo y de la conciencia de recuerdo, únicas instancias capaces de asir, en el tembladeral de "lo real" esas realidades inasibles que son materia de la literatura: el tiempo, el espacio, los seres, las cosas. Y encontramos también el riesgo de un proyecto que apuesta a la escritura como práctica capaz de restituir a las múltiples direcciones en que se fragmenta lo real alguna forma de totalidad que sólo podría alcanzarse desde la dimensión estética, o, si se prefiere, desde la poesía: frágil, precario y permanentemente amenazado camino para acercarse al improbable sentido –si es que hay un sentido– de lo que llamamos "el mundo".

Algunas lecturas

Hay indicios claros de que en los últimos años se ha ido produciendo un cambio en la recepción de la obra de Saer, aunque siempre en el interior de un circuito que, pese a reediciones de fácil acceso, no ha dejado de ser minoritario. Muchos escritores y críticos recién ahora empiezan a leerlo; también, en algunos casos, a leerlo de modo diferente. Es probable que se pueda empezar a trazar una pequeña historia de esas lecturas, en la que se perciba cómo se combinan tanto el crecimiento mismo de la obra, que ha ido creando sus propias condiciones de lectura, como la diversidad de perspectivas a partir de las cuales ella es leída. Así como para Borges un escritor crea a sus propios precursores, la lectura (o relectura) del primer libro de un autor desde un presente que supone el conocimiento de los que le siguieron arroja sobre él nuevas luces, ilumina aspectos que pasaron inadvertidos, propone otros relieves, repara en zonas antes no percibidas. Toda lectura, incluida la del crítico, posee una buena dosis de ejercicio conjetural, controlado por el conjunto de presupuestos y conocimientos que el lector (o el crítico) manejan. Y toda obra propone, a su vez, su propio código, que en muchos casos entra en conflicto con el del lector, incomodándolo, desajustándolo, subrayando la no-identidad. Y es en buena parte debido a esta batalla entre el lector y la obra, y no sólo a los cambios en el bagaje de experiencias y de conocimientos teóricos, que nuevas lecturas pueden orientarse en nuevas direcciones, modificando total o parcialmente el horizonte de recepción de los textos.

Cuando, por ejemplo, en *Literatura y subdesarrollo* Adolfo Prieto incluye a Saer entre los escritores que ofrecen un testimonio sobre los años del primer peronismo, tiene seguramente como punto de referencia *Responso*, una *nouvelle* donde el derrumbe de Barrios, el personaje central, está estrechamente ligada, en la trama del relato, a la caída de Perón. Desde la perspectiva que organiza la lectura en un libro como *Literatura y subdesarrollo*, escrito además en el marco de las polémicas sobre el realismo que en ese momento atravesaban el campo literario, esta inclusión, anterior a la aparición de *Cicatrices,* no deja de ser pertinente. Lecturas posteriores han ido privilegiando la puesta en escena del proceso de producción del relato, la intertextualidad como instancia productiva, o la repetición y la fragmentación como procedimientos para derogar la representación

tradicional y la linealidad de la escritura, y ello se debe tanto a la materia misma que han ido proveyendo los textos de Saer como a las diferentes perspectivas de lectura que otros textos literarios y nuevos desarrollos teóricos abrieron en el espacio de la crítica. Es probable que el efecto de estas nuevas lecturas se traduzca en una reubicación de Saer en el sistema literario, modificando su colocación lateral y generando zonas de lectura y de influencia más amplias, aunque siempre resistentes a las formas más ortodoxas de la consagración institucional y del mercado a la que los textos mismos, por otra parte, se muestran refractarios.

Y como cualquier otra, la lectura que aquí se propone es una lectura fechada, atrapada en el círculo de sus propios presupuestos y preferencias, con los cuales discute. Lectura por lo tanto abierta, aceptadora de su correspondiente dosis conjetural, seguramente modificada y aun contradicha por nuevas lecturas, por nuevos textos. Goza, pese a todo, de los fáciles privilegios que concede el tiempo: por ejemplo, el de releer ahora *En la zona* y poder señalar de entrada que ese título no remite a ningún regionalismo y que se vincula, como veremos, con aspectos de un proyecto que se irá realizando, y al que aluden, de modo explícito, dos textos de esta antología: *Algo se aproxima* y *Discusión sobre el término zona*.

Primeros pasos de un proyecto

La cita gongorina que lleva como epígrafe *La mayor* parece autorizar la propuesta de esta lectura: un recorrido parcial por algunos textos. En ese peregrinaje de la escritura que es la obra, los libros (los textos) exhiben la huella de los pasos. O mejor, son ellos mismos los pasos en esa marcha errante hacia el proyecto, el cual, como un espejismo, se muestra con engañosa precisión para diluirse rápidamente con cada acercamiento y recomponerse de nuevo, nítido, como una meta siempre renovada en una distancia nunca alcanzable.

El primer paso, el primer libro de Saer, *En la zona*, fue publicado en 1960 por la editorial santafesina Castellví. Ninguno de estos tres datos, la fecha, el título y la editorial, resultan indiferentes. Sólo se trata de ponerlos en relación con el sistema vivo de la literatura argentina y con el conjunto de la producción de Saer para que desplieguen, como las pistas en las novelas policiales, todo el sentido que encierran bajo su aparente neutralidad.

En primer lugar, la fecha. Es posible que la mención de los años sesenta convoque de inmediato en los lectores la imagen de un momento de particular efervescencia y expansión cultural, que en el campo literario se vincula con la aparición y los efectos de *Rayuela,* recortados sobre los fenómenos más vastos del crecimiento del público y de la industria editorial, contemporáneos del *boom* de la literatura latinoamericana. Conviene puntualizar, sin embargo, que a principios de esa década la tendencia más notoria en la narrativa argentina englobaba diversas variantes del realismo en las que confluían y se enlazaban los antecedentes más remotos de Boedo, las formas difusas de la reflexión moral representada por algunos escritores vinculados a *Sur* y el fuerte compromiso con la crítica social y política que constituía la realización literaria, en el campo de la ficción narrativa, del programa de *Contorno*. Verbitsky, Sábato, Viñas, Guido, Lynch, son los nombres que remiten a esa etapa. *Rayuela* se publica en 1963, y es a partir de allí que podemos fechar el comienzo de algunos cambios y desplazamientos que diseñan las nuevas tendencias que pasarán a ser dominantes en la segunda mitad de la década. *Rayuela* anuncia la declinación de aquellas variantes realistas y el viraje hacia nuevas poéticas incorporadas por Cortázar y luego por sus seguidores; al mismo tiempo, hace posible una relectura de Borges, que concluirá por asignar a éste un lugar central en el interior del sistema literario. Ambos efectos están reforzados por apoyaturas externas: la repercusión (para continuar con la metáfora sonora) del *boom* de la narrativa hispanoamericana y la consagración internacional de Borges, que empieza por esos años. Entre la herencia de los años 50 y la narrativa que cristaliza a mediados de los 60, *En la zona* puede ser vista como ocupando o inaugurando un espacio diferente, inasimilable para cualquiera de las dos tendencias principales, tanto por su colocación como por sus elecciones literarias más visibles.

Decíamos, además, el título. *En la zona* designa una separación con respecto al lugar geográfico que es el centro del sistema literario argentino: Buenos Aires. Y es, además, un libro publicado en Santa Fe. Estos datos alimentaron el equívoco de una adscripción regionalista, que el texto, por sus características, desmiente, remitiendo en cambio al momento de fundación literaria de espacios que se tornan literariamente significativos. En este caso la "zona", la ciudad de Santa Fe –que los relatos nunca mencionan– y sus alrededores, tiene, como la Dublín de Joyce o el París de Proust (y la mención de estos nombres no es casual, pues se hallan visible-

mente ligados a las elecciones de Saer) un referente real a partir del cual se despliega la construcción del espacio imaginario; un anclaje que tendrá fuertes proyecciones en la configuración del mundo narrativo, en el cual la "zona", como reservorio de experiencias y recuerdos, se constituye en un núcleo productivo de los materiales literarios y en uno de los elementos formales que confieren unidad –"unidade de lugar"– al conjunto de los textos.

En la zona está formado por trece cuentos separados en dos partes por un poema, *Paso de Baile*, verdadero paso o pasaje entre dos espacios diferentes que se dibujan en el interior de la zona. En la primera parte, la "Zona del puerto", los personajes pertenecen al submundo del hampa: fulleros, prostitutas, delincuentes y drogadictos, y sus relaciones –amorosas o amistosas, filiales o fraternales– están sometidas a un duro código cuyo desconocimiento o transgresión puede acarrear la muerte. Es posible leer aquí una alusión, pero también una réplica, menos colorida, menos criollista, del mundo de los malevos y las orillas borgeanas, entretejida con elementos provenientes de otro ámbito literario: la novela policial dura y la poesía norteamericana; un sistema de elecciones que es atípico en la narrativa argentina de eso años. Leídas desde una perspectiva actual, las pistas literarias de que están sembrados estos relatos exceden el nivel ingenuo de las influencias previsibles en los libros primerizos, para apuntar a un trabajo de transformación de los materiales provenientes del repertorio literario; pues en ellos, para decirlo con algunos ejemplos, el estilo conjetural, la frase hipotética, los signos de una oralidad pudorosamente dubitativa –raras veces asertiva–, las historias que repiten otras historias, los personajes que parecen espejos de otros personajes, son algo más que la huella de las preferencias literarias de filiación borgeana: son también la trama viva sobre la que más adelante se condensarán los núcleos más significativos del mundo narrativo: algunos temas, algunos personajes, algunos procedimientos.

Puntos de partida de la unidad

En la segunda parte de *En la zona*, "Más al centro", los personajes revisten otro tipo de marginalidad: son jóvenes estudiantes, escritores en ciernes, un asesino ficticio; intelectuales de clase media provinciana que mantienen relaciones muy laxas con las instituciones familiares y sociales. En este conjunto, *Algo se aproxima*,

último relato del libro y último de los incluidos en esta antología resulta también un título significativo: proyectado sobre lo que vino después (o leído al final, en el orden que aquí propone Saer), puede ser visto como la primera aproximación a aquello que la escritura busca. "Texto fundante de la ficción narrativa", como lo ha calificado Mirta Stern, reúne líneas temáticas, personajes, motivos y escenas que se reiterarán, transformadas, en los textos posteriores.

Encontramos allí, en primer lugar, a personajes que reaparecerán en los textos futuros, armando una red de relaciones, encuentros y desencuentros: Horacio Barco, Carlos Tomatis (cuyo nombre no se menciona en el cuento), León, un abogado judío y comunista que es como una prefiguración de Marcos Rosenberg, el abogado de *Cicatrices*. Encontramos también una escena frecuente, la reunión de amigos, esas anti-fiestas desmadejadas y pobres donde nadie parece divertirse, y que suelen funcionar como un pretexto para introducir un diálogo ingenioso, que a veces bordea la parodia, cuya culminación exacerbada se encuentra en *La vuelta completa*. Una escena cuyos desarrollos y variantes se extienden, en una dirección, hacia novelas como *Cicatrices* y *Nadie nada nunca*, pero que alcanzan, también, a las reuniones rituales de *El limonero real* (el asado de un cordero para una fiesta familiar de fin de año) y de *El entenado* (el festín antropofágico de los indios).

Pese a las diferencias y variantes de estas escenas, pese a su cambiante función según el contexto en que se insertan, la escritura tiende entre ellas nexos deliberados, a través de un conjunto de imágenes y sintagmas descriptivos que el lector aprende a reconocer: como ciertos motivos musicales en el interior de una partitura, o como los conjuntos fónicos que se reiteran en un poema, vuelven en estos pasajes la columna de humo ascendente, el rico jugo de la carne, los filamentos exangües de las pulpas masticadas, las texturas y los brillos de los alimentos, los chirridos de la cocción; imágenes cuyo denominador común, además, reside en la insistencia en la materialidad de los objetos y en el registro de la experiencia sensible de esa materialidad.

En otro nivel, la problematización explícita de la literatura que recorre todo el relato en el diálogo de los personajes, enuncia algo más que un núcleo temático, para aludir a las condiciones de posibilidad de la escritura, a partir de una pregunta central: cómo hacer literatura en un país que "no tiene una tradición que la sustente". Las desopilantes divagaciones de Barco y de Tomatis en *Algo se aproxima* despliegan, en un registro irónico y a veces

grotesco, un arsenal inagotable de "cuestiones literarias", que se condensan más apretadamente en el relato intercalado de Barco, la "Fábula del anónimo del siglo XIII y el poeta estreñido"; allí se revisan desde los modelos literarios posibles (Dostoievski y Cervantes, Borges y los poetas de suplemento dominical) hasta la condición y los males del escritor; desde el uso del idioma ("parece rico porque casi nadie lo ha usado todavía con ideas") hasta la oposición entre calidad y popularidad ("lo que gusta a muchos posee elementos intrínsecamente malos"); desde la relación de la cultura nacional con la europea ("esos tipos que van a Europa y traen ideas nuevas... siempre me han parecido de la peor calaña") hasta los procedimientos constructivos: el relato dentro del relato, la digresión, las versiones degradadas o ligadas a un verosímil realista, la mezcla de estilos y de niveles, las alusiones, la parodia y el rechazo de una retórica (los giros y variantes del estilo "elaborado" al tipo de "cordero que se inmola en el altar pierio"), la doble validez de la fuente oral y de la invención.

Uno de estos enunciados acerca de cuestiones literarias resulta decisivo para la configuración del mundo narrativo: es el núcleo temático de la "zona", que atraviesa los textos como motivación estructurante, y que reaparece como tema central en *Discusión acerca del término zona*. "Yo escribiría", dice Barco en *Algo se aproxima*, "la historia de una ciudad. No de un país ni de una provincia: de una región a lo sumo". La productividad de este enunciado casi programático se verifica, en primer lugar, en su propio cumplimiento, pues lo que hace Saer, de algún modo, es "escribir la historia" de una región que se constituye en el sustrato espacial de su escritura. Pero su productividad no se agota en esa función, ya que es posible ver cómo en su desarrollo se condensan y entrecruzan otros aspectos: uno, el de la tradición americana, cuya formulación se inscribe en la larga serie de textos literarios que problematizan la relación entre América y Europa, con sus tesis sobre el desierto, sobre la ciudad americana como espejismo, sobre la ausencia de historia y la precariedad de la tradición ("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"). Otro, el de la relación entre experiencia, conciencia y realidad del mundo, que hace a la dimensión cognoscitiva y filosófica de la poética de Saer ("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. [...] 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".) De modo que la experiencia de la ciudad, o de la "zona", como punto de anclaje para una conciencia que funda el mundo, es, al mismo tiempo, el fundamento espacial de la escritura; la experiencia, la conciencia (o el recuerdo) de la experiencia, y, finalmente, la escritura misma con procedimientos, aparecen como una constelación en torno de la figura simbólica de la "zona": una constelación que en *El entenado* se transforma a partir del alejamiento de Europa y la aproximación al espacio americano, en movimiento inverso al de *Discusión acerca del término zona*, donde el protagonista, Pichón Garay, se aleja de la "zona" para radicarse en Europa.

¿Qué es lo que se narra, finalmente, en *Algo se aproxima*? En rigor, una historia mínima: una comida, una reunión de dos parejas, donde prácticamente no pasa nada, y cuya narratividad se sostiene sobre la descripción detenida que hace el narrador de los más pequeños gestos de los personajes, de sus idas y venidas, y de las cualidades de los objetos que los rodean: sonidos, brillos, texturas, sabores. La contraposición entre una historia poco menos que inexistente y la densidad de la carga descriptiva y discursiva que satura el texto, crea en el relato una tensión casi enigmática, que alcanza sus puntos máximos en los tramos más filosos y llenos de sobreentendidos del diálogo entre Barco y Tomatis, y en la secuencia del baile de Tomatis con Miri, para disolverse al final en la pregunta sobre el sentido de la vida (un "final ilusorio", que desde el punto de vista de la acción no cierra nada).

De los cuatro personajes del relato, hay uno que no tiene nombre: son Pocha, Barco, Miri y *él* (el escritor). Es, en el plano constructivo, una transgresión de la norma general, que acentúa esa tensión, ese malestar del texto, homólogo al que en otros textos crea, con procedimientos de repetición, fragmentación y elisiones, otras formas de enigma; son los pequeños misterios de lo aludido, de lo no dicho, siempre ligados a la transgresión de alguna norma, y por los cuales se filtra la experiencia familiar y social de los personajes, como, en *Cicatrices*, la relación edípica de Angel con su madre y la homosexualidad de Ernesto, o, en *Nadie nada nunca*, la posible vinculación del Gato con los asesinatos de caballos.

La construcción del lugar

Si estas hipótesis de lectura acerca de *Algo se aproxima* son correctas, es posible ver en *Responso*, en *Palo y hueso* y en *La vuelta completa* desarrollos narrativos que modulan y expanden ese núcleo inicial, a través de historias que transcurren en el mismo ámbito, y en las que reaparecen con frecuencia los mismos personajes o variantes de ellos; un periodista fracasado, prostitutas, taximetristas y, especialmente, el típico grupo de amigos e intelectuales relacionados de un modo u otro con la literatura, cuyas trayectorias suelen cruzarse.

Entre *Por la vuelta* (incluido en *Palo y hueso*) y *La vuelta completa*, transcurre un tramo narrativo que cierra una etapa; en *Por la vuelta* Pancho Expósito regresa a Santa Fe después de una internación en una clínica psiquiátrica de Buenos Aires. En *La vuelta completa* Pancho decide regresar a Buenos Aires e internarse para siempre. En la reunión final de *La vuelta completa*, otro de los personajes, César Rey, anuncia también su traslado a Buenos Aires. Estos alejamientos de la zona figuran la disgregación, y coinciden con la culminación de un ciclo de la obra que remite claramente a la etapa de formación del escritor, cuya representación puede leerse bajo la persistencia de las escenas del "encuentro de amigos", con los recorridos por la ciudad y las interminables charlas literarias. En *Por la vuelta*, Horacio Barco evoca estas "escenas de formación" como algo ya perteneciente al pasado de los personajes: "No debe haber habido en todo el mundo noches mejores, en octubre y noviembre o en marzo y abril, que las que hemos pasado de muchachos caminando lentamente por la ciudad, hasta el alba, charlando como locos sobre mil cosas, sobre política, sobre literatura, sobre mujeres, sobre el viejo Borges, sobre Faulkner, sobre Sócrates, sobre Freud, sobre Carlos Marx [...] Sin embargo, aquella época extraordinaria no se volverá a repetir: del sur al norte, del este al oeste, por plazas, por avenidas, por bares, hemos ido y venido, desde los quince años, durante todas las horas del día, en especial las de la madrugada, charlando, como he dicho, de mil cosas, hurgueteando la ciudad..." (*Narraciones*, CEAL, p. 204). La cita pone de relieve de un modo condensado, casi paradigmático, que estas escenas de formación estructuradas en torno del encuentro de amigos y de los paseos por la ciudad además de llevar la marca de esa disponibilidad propia de la adolescencia tienen una fuerte y deliberada connotación literaria.

Si desde el punto de vista de los procedimientos narrativos las escenas del encuentro de amigos y los paseos por la ciudad pueden ser vistos como motivaciones para introducir el diálogo –con su correspondiente efecto de complejización discursiva– y diseñar una topografía de la zona –con sus lugares privilegiados y reconocibles: ciertas calles, el bar de la galería, la estación de ómnibus, el puente colgante– su persistencia en esta etapa revela una multiplicidad de funciones. Pues operan también como la representación literaria del grupo de pertenencia del autor, e incorporan materiales provenientes de la experiencia vivida: la relación con el grupo de intelectuales y artistas santafesinos a los que Saer estuvo ligado hasta que se radicó en París, y con los que sigue manteniendo, pese a la diáspora que dispersó a muchos de sus miembros, una relación activa, fundada en un sistema de lealtades personales y en la fidelidad a un conjunto de valores éticos y estéticos compartidos.

Como todas las formaciones no institucionales del campo intelectual, estos grupos culturales son, para el análisis, objetos escurridizos, cuya existencia real es cuestionada por su propia fragilidad, y, sobre todo, por la reiterada negativa de sus miembros a reconocerlos como tales: la frecuencia de la afirmación "no somos (o no fuimos) más que un grupo de amigos", que suele desorientar a los investigadores es, en todo caso, un dato más que cabe incorporar al análisis. En el caso del grupo santafesino, este carácter problemático de la autoconciencia se ve reforzado por la ausencia de programas o proyectos explícitos comunes (declaraciones, manifiestos o revistas) que les confieran cohesión visible; es éste un rasgo que tiene mucho que ver con la desconfianza de los miembros del grupo hacia las instituciones y hacia la institucionalización, y también con la convicción de que el trabajo creativo es un trabajo silencioso y solitario, que se legitima en su propia esfera, fuera de las instancias convencionales de consagración, sean éstas el público, las editoriales o el mercado.

El grupo de Santa Fe a que pertenecía Saer se nucleó en un momento en torno al diario *El Litoral*, en el cual algunos de ellos trabajaron y publicaron. Estaba formado por escritores como el poeta Hugo Gola, periodistas, algún músico y gente de cine que se agrupó luego en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, en el cual fueron alumnos o profesores. Las dos experiencias con las instituciones resultaron conflictivas y generaron polémicas que pusieron en juego las diferentes escalas de valores y concepciones poéticas que animaban el espacio cultural

santafesino. En su relación con la literatura, los miembros del grupo manifiestan una notable fidelidad a ciertos autores, a ciertas lecturas –poetas como Pound o Pavese, o, entre los argentinos, Borges y Di Benedetto, ensayistas como Benjamin y Adorno– que constituyen elecciones productivas para las poéticas individuales y para los valores compartidos que cohesionan al grupo: el trabajo cuidadoso sobre el lenguaje y la forma, la crítica del naturalismo y del populismo, la colocación privilegiada de la poesía, el rechazo de la cultura masiva y de las modas literarias y estéticas. Y así como los martinfierristas hicieron de Macedonio Fernández su padre literario, este grupo también tuvo el suyo: el poeta entrerriano Juan L. Ortiz.

La disparidad entre los miembros del grupo en cuanto al peso de su producción cultural es notoria: algunos de ellos han producido muy poco o carecen, simplemente, de una obra visible que trascienda los límites de una circulación restringida, y en tal sentido Saer puede ser considerado como un emergente escandaloso con respecto a estas pautas. Esta característica, también vinculada con la recién señalada desconfianza por las instituciones, halla sus raíces en una acentuada postura hipercrítica con respecto a los valores establecidos, y se manifiesta en una actitud que rechaza el apresuramiento por lanzar al mercado los resultados del trabajo creador.

Apartándose entonces de una perspectiva estrictamente formalista, que sólo vería en las escenas de la reunión de amigos meras motivaciones constructivas, se ve que es posible pensarlas desde una concepción que postule una relación de implicación fuerte entre los materiales y los procedimientos. Materiales ideológicos y materiales provenientes de la experiencia alimentan esa representación literaria del grupo de pertenencia, y ellos no son para nada indiferentes con respecto al mundo axiológico, al sistema de valores que los textos instituyen. Si se presiona sobre esta hipótesis es imposible proponer, finalmente, que las escenas de la reunión de amigos, figuran también la constitución del lugar donde se escribe. A partir de sus lecciones textuales y desde un espacio lateral (la zona), esta escritura, que no tiene (para citar de nuevo la frase de *Algo se aproxima*) "una tradición que la sustente", ni una posición legitimada que autorice su entrada al campo literario, se legitima o se autoriza a sí misma construyendo la representación imaginaria de un espacio de interlocución que asegura el lugar de la enunciación.

¿Literatura sobre la literatura?

En la zona y *Unidad de lugar*: un título reformula al otro, y ambos remiten al fundamento espacial de la escritura. La denotación directa (pero, ¿puede hablarse de ello a esta altura, cuando ya se ha señalado la constelación de temas y motivos que la "zona" agrupa a su alrededor?) se reescribe bajo la forma de una regla de la composición clásica. Y en este pasaje de un título al otro el alejamiento de la "zona" que los personajes anunciaban en *La vuelta completa* se realiza en otro nivel: en un alejamiento de las modalidades más apegadas a la representación realista tradicional (y también a lo más visible autobiográfico de las escenas de formación), hacia un relato donde la reflexión sobre la escritura se despega de lo anecdótico y del discurso explícito de los personajes, para volverse sobre los materiales (el tiempo, los temas, el lenguaje) y sobre las formas constructivas (voces narrativas, personajes, estructuras) sobre la narración. *Sombras sobre vidrio esmerilado*, el primer de *Unidad de lugar*, resulta un texto privilegiado para registrar la apertura de este proceso que continúa en *Cicatrices*, que culmina en *El limonero real*, y que se reanuda, nuevamente, en *La mayor*. Un proceso en el cual el discurso narrativo y la reflexión sobre la escritura traban nuevas relaciones y se articulan de modo diferente, realimentándose mutuamente en un intercambio o contrapunto que va adquiriendo distintos grados de intensidad, de acuerdo con los diferentes elementos que los textos van poniendo en primer plano.

¿Qué se cuenta en *Sombras sobre vidrio esmerilado*? Aparentemente, lo que allí se cuenta es el hacerse de un texto que no es el cuento mismo, sino otro texto: un poema. Para ello, el retrato trabaja sobre dos niveles: es uno, que podría definirse como el nivel más realista, por la forma como operan los indicadores referenciales, una mujer, la escritora Adelina Flores, sentada en un sillón de Viena en el living de su casa, ve la sombra de su cuñado Leopoldo proyectada sobre el vidrio de la puerta del baño, y observa sus movimientos mientras él se desviste, se afeita y se baña. Mientras tanto, reflexiona sobre el tiempo, recuerda episodios del pasado, imagina cosas del presente y compone un poema. Este poema constituye un segundo nivel del texto, o mejor, un segundo texto, otro texto dentro del texto primero, el cual, además de englobar al segundo, provee los materiales con que este segundo texto se realiza. Como en un juego de espejos –sombras,

vidrios y espejos son significantes decisivos en *Sombras*…– la narración y el poema remiten permanentemente uno al otro.

En el primer nivel, tres modalidades discursivas organizan el relato: la reflexión (reflexiones sobre el tiempo, sobre la vida y la muerte, sobre la mutilación y sobre lo que perdura); el recuerdo (recuerdos de una conferencia en la Universidad, de una cena, de palabras, de un viaje en taxi, de una excursión a la playa, de la muerte de los padres, de recurridos por la ciudad) y el registro de la percepción (lo que se ve, lo que se oye y se siente en el presente del relato). Como el vaivén del sillón de Viena, el vaivén entre estos tres núcleos es constante, y el principio que los articula es el monólogo interior: el discurso de un sujeto que desarrolla en primera persona tres frases básicas: "Ahora veo esto". "Ahora pienso esto". "Ahora recuerdo esto". En *Sombras sobre vidrio esmerilado* el personaje funciona como un punto de vista fijo, inmóvil por así decir, en el tiempo y en el espacio. Pero a esta inmovilidad se contrapone la movilidad de la conciencia, capaz de desplazamientos espaciales, de avances y retrocesos temporales, que van actualizando en el relato imágenes y situaciones, reflexiones y recuerdos, verdaderos microrrelatos que se proyectan hacia tiempos y espacios diferentes. En el plano sintáctico, el relato opone a esas expansiones asociativas una tendencia a la coherencia que se manifiesta en las frases estructuradas, completas, puntuadas y conectadas por un conjunto de coordinantes constantes. Y en el plano narrativo, las intercalaciones están controladas por los puntos de convergencia que vuelven a anclar el relato en el presente y por la focalización en la primera persona que las articula y las engloba. De ese modo, una situación *sencilla* –una mujer sentada en el living de su casa– es el disparador o desencadenante de un texto *complejo*, en el cual todo aquello que se despliega es visto como en espejo, proyectado en el reflejo de una conciencia, como las sombras que se proyectan sobre el vidrio esmerilado. "Es terrible pensar –piensa el personaje– que lo único visible y real no son más que sombras."

En el *ahora* que conecta anafóricamente varias de las secuencias del relato radica la problematicidad esencial del tiempo, proustianamente inapresable como presente y sólo recuperable, en parte, como pasado, como recuerdo. Por eso *Sombras*… se abre con una reflexión sobre el tiempo ("¡Qué complejo es el tiempo, y sin embargo qué sencillo!") que desata las múltiples cadenas significativas que lo atraviesan, poniendo inmediatamente en

relación la temporalidad manifiesta del *ahora* con los temas dominantes del recuerdo, la mutilación, la escritura y la muerte. En el primer nivel, entonces, con el recurso al monólogo interior, el relato tiende a hacer coincidir el tiempo real, el tiempo de la lectura, con el tiempo de la narración, trabaja con la actualización del pasado como recuerdo, verosimiliza las discontinuidades y saltos gracias a las asociaciones de una conciencia subjetiva, y despliega las imágenes y motivos que, transformados y combinados, constituyen el segundo nivel, el del poema.

Este poema tiene una estructura tradicional: cuatro cuartetos endecasílabos, una forma emparentada con el soneto. En sus versos se pueden reconocer palabras y frases que se repiten o evocan tramos enteros del primer nivel: "Veo una sombra sobre un vidrio", "cristal esmerilado", "señal oscura", "olor salvaje", "casa humana". Más aun, no hay elemento del poema que no tenga su origen y pueda ser rastreado en el relato, como si la finalidad del conjunto fuera, en definitiva, la de mostrar el proceso de construcción de un texto, exhibiendo los materiales y las transformaciones con que se constituye. Hasta la distancia que separa al sujeto real del sujeto de la enunciación está figurada en el pasaje del primer nivel, el del relato, al segundo nivel, el del poema: pues el *yo* que dice en el poema "Veo una sombra sobre un vidrio" no es el *yo* que en el relato afirma e inmediatamente pregunta: "Soy la poetisa Adelina Flores. ¿Soy la poetisa Adelina Flores?", variación frásica que se pone en el texto la pregunta por el sujeto, y que puede leerse, por lo tanto, como la formulación encubierta de otra pregunta: ¿Quién habla en un texto de ficción?

Pero si en *Sombras*… sólo se leyera esta exhibición del proceso de producción de un texto, o sea aquello que el relato muestra de modo más evidente, quizá no se obtendría más que una lectura parcial, que rendiría tributo a una corriente que privilegia de modo absoluto la puesta en escena de los mecanismos de la ficción y del modo como la literatura se señala a sí misma, con total prescindencia por la experiencia de mundo que con los materiales (con el lenguaje, por cierto, pero también con los núcleos temáticos, con el tipo de personajes, etcétera) se incorpora a los textos. Una lectura menos unilateral debería tratar de mantener conjugadas esas dos instancias que en el texto se van entrelazando en contrapunto o vaivén. Es verdad que en *Sombras*…, como en muchos textos de Saer, el tema literario satura el relato: no sólo porque se narra la composición de un poema, sino porque el personaje en una escri-

tora, una poeta de provincias, cuyo nombre, Adelina Flores, evoca por semejanza al de otra poeta, Alfonsina Storni, a la cual el personaje lee y el texto cita, referencia intertextual reforzada por el motivo del seno amputado, que conecta a ambas figuras. Junto con su nombre están los de sus libros, *El camino perdido*, *Luz a lo lejos* y *La dura oscuridad*, títulos que señalan la adscripción a una retórica y, al mismo tiempo, condensan metafóricamente el recorrido del personaje.

El tema literario es la materia explícita de las secuencias de la mesa redonda en la Universidad y de la conversación con Tomatis en el restaurante; pero allí, el ataque de Tomatis a las formas heredadas de una poética congelada que opera como una "camisa de fuerza", excede la representación de una polémica de generaciones literarias y apunta a la problemática más vasta de los valores que sostienen una elección existencial. Por lo tanto, ni el relato se agota en el gesto tautológico de la literatura que se señala a sí sino que esa condición forma parte de su particular experiencia o estar en el mundo. Una experiencia que participa de esa opacidad de la experiencia humana en general tal como la percibimos en la vida real, y que en el texto se encarna precisamente en las acciones que se narran, y que explora ciertas formas de relaciones con la literatura, pero también con el sexo, con la enfermedad y con la muerte, en el interior de un contexto social y familiar cuyos índices el relato proporciona. Elementos todos a los que la organización narrativa confiere un espesor y una intensidad que los convierte en algo más que motivos neutros cuya sola función sería la de alimentar la máquina de escritura.

¿Cómo pensar esta relación que siempre parece volver a colocarnos frente a un hiato insalvable entre la construcción verbal, supuestamente autónoma, irrefutable, autosuficiente, y ese "mundo", remitiendo a una experiencia de mundo, poniendo sentido en el mundo? Y sobre todo, ¿cómo hablar de ella en el lenguaje otro de la crítica, estando como está soldada al sistema de la obra y a su economía verbal? No parece haber, para estas preguntas, una respuesta cierta y acabada. Sólo tanteos y direcciones posibles. Podría, por ejemplo, ser pensada como una relación análoga a la que Jean Pouillon establecía entre pasado, presente y futuro en la duración temporal: una relación a la vez contingente y necesaria, que implica, al mismo tiempo, un apogeo y una exclusión del azar. En el texto todo puede suceder, pero esta virtualidad no se diluye en la pura arbitrariedad: en la medida en que en el texto

toda elección es significativa, la elección, lejos de ser indiferente, es siempre, de un modo u otro, necesaria. Podría pensarse también, desde otra perspectiva, acudiendo a las reflexiones de Adorno sobre la obra de Proust. Adorno señala en la novela proustiana la aspiración a expresar ciertos conocimientos acerca de los hombres que, sin ser equivalentes a ningún conocimiento científico, aspiran, sin embargo, a una cierta objetividad. Pese a las crisis y rupturas de la forma novela, pese a que en el lugar de conocimientos la narración contemporánea sólo parece plantear incertidumbres y preguntas, esta aspiración sin duda se mantiene, y es ella quizá la que libra a las elecciones temáticas de la insignificancia y de la vaguedad, aunque la medida de su objetividad sea difícilmente verificable, difícilmente reductible a otro discurso. "La medida de esa objetividad –dice Adorno– no es la verificación de tesis sentadas mediante su examen o comprobación repetida, sino la experiencia humana individual que se mantiene reunida en la esperanza y en la desilusión".

Vueltas de tuerca sobre la narración

El trabajo sobre dos textos de esta antología ha permitido formular algunas hipótesis cuyo alcance se proyecta sobre el conjunto de la narrativa de Saer, y que ofrecen por lo tanto un encuadre adecuado para la lectura de *Cicatrices* y *El limonero real*, dos de las novelas mayores. En ellas, justamente, la riqueza y complejidad que exhibe la estructuración del relato inducen a detenerse en la descripción de técnicas y procedimientos, relegando aquello que es más difícil de aprehender y precisar en el discurso crítico, y que, anudado de modo inextricable con la génesis de la narración remite a la significación, o, si se quiere, al nivel semántico, en el que operan las funciones cognoscitivas y simbólicas que circulan por el conjunto textual, impregnándolo en su totalidad.

En las narraciones de Saer, un eje, el eje referencial, remite a la construcción, en el ámbito ya señalado, de la vida cotidiana del conjunto de personajes entre los que se trama cierto tipo de relaciones. Se trata, siempre, de "vidas privadas", en las que se diluye la exigencia del personaje situado o arquetipo con que la novela realista y la novela psicológica aspiraban a representar totalidades histórico-sociales o psicologías portentosas. Otro eje, el literario, conduce a la problematización del relato y a la reflexión sobre las

condiciones de posibilidad de la escritura, apelando ostensiblemente a la intertextualidad, bajo la forma de relaciones con otros textos ajenos y propios que son retomados, aludidos, citados, parodiados. Tenemos así, junto al Génesis y la Odisea, junto a Pavese o Proust, Thomas Mann o Chandler, Joyce o el *nouveau roman*, una serie de personajes, figuras e imágenes propias que se reiteran y desplazan en el interior del universo textual que los distintos relatos van componiendo.

Entre ambos ejes, que sólo con un gesto arbitrario podemos separar, se tienden, como puentes que los sueldan y reúnen, dos recursos característicos de la narrativa de Saer: uno, la persistencia de figuras de escritor entre sus personajes, como uno de los modos de tematizar y señalar la problemática literaria; otro, el trabajo con diversas técnicas, estilos y procedimientos, cuyas variaciones, desde *En la zona* hasta *El entenado*, someten la narración a una erosión incesante. Juntos, refuerzan la formulación obstinada de dos preguntas inseparables: qué contar, y, sobre todo, cómo hacerlo. Preguntas cuya transformación última excede los límites de una poética para alcanzar una dimensión cognoscitiva, de índole estética y aun metafísica: la pregunta por el sentido, y, en definitiva, la pregunta por lo real. Y bien mirado, aquí reside seguramente el punto de articulación de la narrativa de Saer con las corrientes narrativas contemporáneas que arrancan de Joyce y de Proust, y que lo conecta con un problema central –y ya clásico– de la modernidad: la desconfianza y el cuestionamiento de los modos de representación tradicional que define no sólo a la literatura, sino al arte todo de nuestro tiempo.

En este contexto encuentran su razón de ser algunos rasgos que caracterizan la construcción narrativa en ambas novelas: la progresiva reducción de los diálogos "realistas", con su sobrecarga literaria de frases ingeniosas; el mayor peso del narrador como instancia discursiva que organiza tanto el relato como los enunciados reflexivos; el menor apego a la narración lineal, desplazada por estructuras complejas minuciosamente elaboradas; el énfasis creciente en el trabajo de transformación de los materiales para alcanzar la máxima intensidad poética del lenguaje; la mencionada incorporación de técnicas y estilos diversos, en una suerte de ecletismo productivo que los recrea, englobándolos y superándolos.

Así, en *Cicratices*, la novela se estructura sobre una división en cuatro partes, narradas en primera persona, cada una de ellas

por un personaje diferente: Angel, Sergio Escalante, Ernesto López Garay y Luis Fiore. Los cuatro relatos, presentados como entidades autónomas, se vinculan por entrelazamientos (los personajes de un relato, entran en relación con los de otros relatos, y algunos de ellos, como Tomatis y Marcos Rosenberg, funcionan como un nexo que pone en contacto los círculos aparentemente independientes de cada relato); por sincronizaciones (la simultaneidad temporal de distintos acontecimientos que corresponden a las respectivas historias); por contrapuntos (un mismo acontecimiento es narrado desde distintas perspectivas por más de un personaje); y, finalmente, por la tendencia a la concentración temporal, que va desde el primer relato, titulado "Frebrero, marzo, abril, mayo, junio" hasta el último, titulado "Mayo", y que transcurre en realidad en un solo día: el 1° de mayo, día en que Luis Fiore comete el crimen –matar a su mujer– que incide en las vidas de los otros tres narradores. Si la figura que rige esta estructura es la del círculo, figura que se reitera en muchas imágenes del texto, los círculos supuestamente autónomos que constituyen los relatos de cada personaje pueden ser visualizados como círculos espiralados que se superponen y estrechan a medida que avanza la narración, hasta alcanzar, en la última parte, el punto que, a su vez, irradia con ondas expansivas hacia los círculos mayores que lo contienen.

El tema literario se hace presente de muchas maneras en *Cicatrices*: con, por ejemplo las dogmáticas afirmaciones de Tomatis acerca de la novela como único género posible; con la traducción de *El retrato de Dorian Gray* que realiza obsesivamente el obsesivo Ernesto; con las lecturas de Angel y la actividad literaria de Tomatis; con la humorística alusión al objetivismo; con los desopilantes ensayos que escribe Sergio, los "momentos fundamentales del realismo moderno", que parodian ácidamente los complejos análisis de historietas que hicieron furor en la década del sesenta.

Esta presencia de lo literario es eminentemente funcional a los contenidos de la novela, y confiere a la intertextualidad una pluralidad de funciones. Posee una inserción múltiple, cuya operatividad apunta a la problemática de la narración, pero también, a los sentidos psicológicos, simbólicos y sociales que sustentan lo narrado: homosexualidad y Edipo; los conflictos de la adolescencia y la pasión del juego; el dinero, las instituciones, la política y el crimen; sentidos abiertos, como flotantes, que aparecen mediados, pero también potenciados y enriquecidos por los textos literarios aludidos o mencionados en el relato: desde *El retrato de*

Dorian Gray hasta *La celosía*, desde *Tonio Kröger* hasta *El jugador*, desde *El largo adiós* hasta *Luz de agosto.*

La problemática de la novela tiene además en *Cicatrices* una figura clave que se despliega en el deslumbrante pasaje de la descripción del juego de punto y banca, donde las instancias de la temporalidad narrativa –figuradas en el presente, el pasado y el futuro de cada jugada– son perturbadas por la contingencia y el azar. El mecanismo del juego puede ser leído como una cifra del funcionamiento de la narración, y, simultáneamente, como una interrogación sobre el funcionamiento del mundo, sobre el conflicto entre caos y orden, sobre la posibilidad del conocimiento y la irrisión de la experiencia humana: la metaforización sobre la literatura, una vez más alcanza otras dimensiones y excede a la literatura misma.

El relato amenazado

También en *El limonero real* el círculo resulta una figura constructiva que organiza el relato en varios niveles de la realización textual. La novela narra un día completo en la vida de Wenceslao, un habitante de la zona costera cercana a Santa Fe, desde que se despierta al amanecer de un día hasta que vuelve a despertarse al amanecer del día siguiente. Durante ese día, el último del año, Wenceslao visita a sus parientes que viven en una isla cercana a la suya, almuerza con ellos, va dos veces a un almacén de campo donde bebe unas copas, mata y carnea un cordero para la cena, duerme una siesta y tiene una pesadilla, se baña en el río, asa el cordero, lo come (y se atraganta con él al primer bocado) en la cena familiar de fin de año, baila con su sobrina Teresita, regresa a su casa, se acuesta y se duerme junto a su mujer, que se ha negado a salir para el festejo, alegando que aún está de luto por el hijo que murió hace siete años; finalmente, se vuelve a despertar en un amanecer lluvioso. El intento de contar en una síntesis argumental el enjambre de hechos, sensaciones, escenas, recuerdos, que pueblan el relato se vuelve tan dificultoso como, en la novela, la empresa de narrarlos: verdadero trabajo de Sísifo que, pese a los recomienzos, no alcanza nunca a recubrir con el tejido verbal los inagotables, casi infinitos, avatares del acontecer. De ahí que la narración acuda, como para conjurar esa dificultad, a un trabajo textual que pone en primer plano la repetición y la circularidad.

El limonero real se abre con una frase que tiene en el texto un estatuto especial: "amanece/ y ya está con los ojos abiertos". Tipográficamente, está separada del primer párrafo narrativo y escrita con letras mayúsculas. En el espacio de la página su disposición también es diferente: un corte, como un dístico, por oposición a las líneas completas de las frases en prosa que constituyen el cuerpo principal del relato. La frase tiene además una estructura rítmica regular, articulada por la repetición de un módulo métrico. Es, desde varios puntos de vista, una anomalía. Pero si por un lado se diferencia, por el otro coexiste en la página con el relato propiamente dicho: una flexión textual de la poética de Saer, la de construir narraciones que no sean "novelas" y, en el mismo movimiento, borrar las fronteras entre poesía y narración.

Esta frase que tiene un ritmo propio, cumple en *El limonero real* una función predominante: ella ritma, a su vez, ella pauta, las partes o tramos en que se divide el relato; lo abre, lo puntúa, y finalmente lo cierra. Está escrita nueve veces, y cada vez que se repite introduce en el texto recapitulaciones cada vez más extensas que recogen, con variantes y reiteraciones, lo ya narrado en los tramos anteriores. Divide el relato en ocho partes claramente discernibles. Cuando se escribe por última vez (la novena) el relato termina y no se inicia otro tramo. Pero podría virtualmente recomenzar, arrastrado por la inercia de la repetición, virtualidad indicada por la ausencia de punto final. Así, al comenzar y terminar con la misma frase, el relato parece dibujar, como una serpiente que se muerde la cola, una figura circular, que aquella virtualidad torna dudosa, pues lo que se narra entre la primera y la última frase es el transcurso de un día, y el primer "amanece" y el último "amanece" tienen, por lo tanto, distintos referentes. Son dos amaneceres distintos: entre ellos, el tiempo ha transcurrido. Y este transcurso del tiempo referencial del relato inscribe en el texto otro círculo: el ciclo del día, registrado en los movimientos del sol y de la luna, en las mutaciones de la luz y en los desplazamientos de las sombras. Ese día, el último del año, hace referencia a otro círculo temporal, el del ciclo anual, medida del tiempo y de su retorno, subrayado por el carácter ritual de la celebración.

Dentro de cada tramo el relato no avanza en forma directa y lineal, sino de modo trabajoso y fragmentario, atravesado por saltos hacia atrás (recuerdos, raccontos) y hacia delante (anticipaciones, conjeturas). Esta ruptura de la linealidad del orden temporal se corresponde con los recursos a la repetición, condensación

y nuevas expansiones con que se construye el discurso narrativo, y que, tramados con la detallada descripción de las percepciones sensoriales (los efectos de la luz y de la sombra, los colores, las formas, los sabores, las texturas, los sonidos y olores), terminan por disolver la sucesión temporal en el aura de un círculo estático, mágico, donde reverbera la duración de un eterno presente. De ahí la posibilidad de proponer al limonero real, el árbol que ocupa el centro del patio de Wenceslao y que da título al libro, como la condensación metafórica y el punto de convergencia máximo no sólo de las dimensiones simbólicas que sostienen horizontalmente el relato, en tanto es figura del árbol de la vida y del árbol genealógico, sino también de una circularidad que se desliza en el nivel de la escritura; así, la narración, que en sucesivos retornos se vuelve a su frase inicial y repasa sus elementos –las aciones, pero también las figuras discursivas–, que postula como un sistema que absorve y que hace coexistir en el espacio textual los tiempos –el pasado, el presente y el futuro– de lo narrado, contradiciendo el orden "natural" (naturalizado) de la sucesión temporal del relato tradicional, de manera homóloga a como coexisten en el árbol los sucesivos estadios del ciclo natural. "El limonero real –leemos– está siempre lleno de azahares abiertos y blancos, de botones rojizos y apretados, de limones maduros y amarillos y de otros que todavía no han madurado o que apenas si han comenzado a formarse." Y como en toda figura circular, siempre hay búsqueda de un centro del mundo, y en el interior de ese centro del mundo, y el limonero ocupa a su vez un lugar central, en la historia que cuenta la novela hay otro centro: ese centro es, como Bloom en *Ulises*, Wenceslao. Y la mención no es casual, pues como ya ha señalado la crítica, no son pocos los hilos que entrelazan a *El limonero real* con la novela de Joyce.

Estas construcciones complejas y trabajadas minuciosas como mecanismos de relojería, constituyen uno de los modos de conjurar la amenaza que, desde el interior de sus propias condiciones de enunciación acecha al relato: la de su propia disolución. Una amenaza que, en grado extremo, aparece representada en el cuarto tramo de *El limonero real*, en la secuencia que sigue a la zambullida de Wenceslao en el río, después de que ha carneado el cordero. En ese baño que lava la sangre del sacrificio, el recuerdo de los delirios de una insolación introduce el motivo de pérdida de la conciencia que conduce a la pérdida del sentido del lenguaje, y con ello a la disolución de lo real. Todo se convierte en mancha

y borrado ("De a ratos todo se me borra"; "ahora hay una mancha blanca…"; "ahora está todo negro…") y el lenguaje llega a hacerse onomatopeya, esa forma primitiva que lo conecta con sus orígenes más arcaicos ("y los remos zac zddzz zac adzzz"… "Y las dos mariposas blancas que vuelan alrededor, chocando de vez en cuando contra el vidrio: zdzzz zac zdzzz zac) y a perder sus rasgos distintivos ("Nono nonado"… "nanién nenuno nenacón"). En la escritura, la tipografia señala este proceso con un borrado total, y una enorme mancha, un rectángulo negro cercado por zetas y aes (primera y últimas letras del alfabeto) mima, en la página, el agujero negro por donde se precipitan conciencia y recuerdos, lenguaje y narración. En el borde inferior del rectángulo, como desflecadas, se reagrupan seudopalabras, conjuntos fónicos casi impronunciables que empiezan a reconstruir las líneas: el lenguaje, la escritura, y con ello la legibilidad.

¿Cómo volver desde la mancha negra que lo ha devorado todo, a la narración? Como en el juego de punto y banca, para contar hay que volver a empezar de cero: después de ese corte, el relato deberá recomenzar desde sus mismos orígenes, apelando a las formas del relato oral y elaborando una verdadera cosmogonía criolla, donde las islas se convierten en la figura que sintetiza todo el universo. Surgen la tierra y las especies animales y vegetales; la división del trabajo y la explotación; el impulso hacia el viaje y el retorno al hogar. Finalmente, "el mundo" queda de nuevo constituido: la isla de Wenceslao y la de Rogelio, la familia, el trabajo y los juegos, el almacén de Berini y el huerto con el limonero real. Para lograr la reconstrucción del mundo (génesis de lo narrable y de la posibilidad de narrar) la narración se vuelve hacia una mezcla paródica de las formas "originales", esto es, ligadas a los orígenes del relato, como si sólo allí, en ese sustrato básico, pudiera volver a encontrar "una tradición que la sustente": apoyatura irónica en textos prestigiosos y arquetípicos para la tradición literaria occidental, como el Génesis, la Odisea y las Mil y una noches.

En este génesis criollo el sujeto de enunciado se transforma, y la enunciación es asumida por una primera persona que exhibe, como para reforzar la mezcla de universalidad y localismo, las marcas de su parentesco con la literatura nacional en la elección de un registro de filiación borgeana: estilización de la lengua popular, oralidad, apelación al interlocutor, y el sospechoso "A mí se me hace…" con que empieza muchas de sus frases el narrador, cita escondida del "A mí se me hace cuento que empe-

zó Buenos Aires" que pertenece, justamente, a la *Fundación mítica de Buenos Aires.*

La transformación del sujeto constituye un punto de viraje interno en el relato: la regularidad de la construcción de avances y recapitulaciones pautadas por la frase inicial se altera, y al terminar el cuarto tramo ya está de algún modo todo narrado, hasta el final de la fiesta, el regreso de Wenceslao y el nuevo amanecer. En los cuatro tramos siguientes el texto expande, repite y varía lo que se ha narrado apretadamente al final del tramo cuarto. En el tramo sexto, la historia de Wenceslao es contada nuevamente, apelando a otra forma básica, la del relato maravilloso, en una paródica versión escolar y moralizante. Esta será la última transformación de la voz narrativa, que da paso a las dos extensas recapitulaciones de los tramos finales. Al volver a narrar, las acciones principales se descomponen en acciones mímicas, en una exasperante proliferación de variaciones y detalles, con lo cual se apunta a la posibilidad (teórica) de un relato infinito, o infinitamente catalizable. ¿Podríamos leer allí, parafraseando a Barthes, la propuesta de un triunfo del relato, la maravilla de un relato cuya única interrupción posible fuera la muerte? ¿O se trata, por el contrario, de marcar los límites, de señalar la dificultad del relato para dar cuenta de la virtualidad inagotable del acontecer? El relato, parece decir el texto, es siempre insuficiente. Las repeticiones y variaciones de *El limonero real* ponen en juego y llevan hasta el límite la posibilidad de la narración, a través de una hipertrofia que la desarticula. Hay aquí una poética inseparable de una ideología literaria: son la percepción, el recuerdo y la memoria los que hacen posible una cierta organización del mundo; los que hacen posible, en definitiva, la narración. Y es por eso que el relato está siempre amenazado de disolución: la precariedad del mundo, la precariedad de eso que llamamos lo real, es correlativa de la precariedad de la conciencia, cuya aniquilación disuelve al mundo (en el sueño, en los desmayos, en los delirios) y acecha, por lo tanto, a la narración. La dificultad de la escritura se revierte, a su vez, en la dificultad de la lectura: la repetición, ese escándalo de la prosa, es también un atentado a la legibilidad.

En *El limonero real* coexisten y se oponen las figuras circulares, los tramos lineales, los avances y retrocesos, las formas parodiadas de la narración tradicional. El espacio textual se convierte así en un campo de batalla o, si se prefiere una metáfora menos bélica, en un escenario donde se juega el drama de la cons-

trucción del relato, de la posibilidad de narrar y de los límites de la representación en la escritura. Se trata, desde una poética que trabaja a partir de la desconfianza y aun de la hostilidad a la representación de instalar una cierta negatividad. Batalla o drama, transcurre entre el deseo de la forma y la resistencia del material: un lenguaje o una escritura que, a pesar de su belleza, parece no poder decir "más nada", tornarse cada vez más ilegible o más ininteligible. Como en los dibujos de los dorsos del yacaré y de la serpiente de la isla, en el texto se oponen "una escritura en la que estuviese expresada la finalidad del tiempo y la materia de que está hecho" y un trabajo "en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es imposible entender, se ha superpuesto al plácido mensaje original, impidiendo su lectura".

Pero entonces, en este hacer presente la dificultad del relato y la posibilidad de la narración, en este mostrar un narrar que se problematiza a sí mismo, negándose a toda naturalización, ¿nos hallamos nuevamente instalados en la pregunta por la narración, entendida como una génesis técnica y un conjunto de problemas constructivos? Sí y no, pues la pregunta por la narración, obsesiva en *El limonero real* (y exacerbada en *La mayor* y en *Nadie nada nunca*) es, como toda la pregunta sobre literatura, inescindible de la técnica, pero es también inescindible de la pregunta por el sentido, aunque esa pregunta sea, a su vez, inagotable y no alcance jamás ninguna respuesta estable. Por sobre las repeticiones que parecen anular el sentido –como cuando se repite una palabra hasta vaciarla de su significado– los sentidos reverberan, fragmentarios, elusivos, y se filtran en la red discursiva de la narración; no residen, como podría plantear una lectura ingenua, en la historia ni en el referente que el relato designa, sino en esa amalgama inestable de sensaciones y sentimientos, de experiencias del duelo y de la muerte, de alusiones arquetípicas que saturan los relatos intercalados, y en las dimensiones simbólicas de las estructuras de parentesco y del mito de Edipo que sostienen la narración.

Es posible, por lo tanto, hablar de técnicas. Pero si la narración siempre supone –como cree Adorno– la experiencia del hombre por el hombre, tanto en el novelista como en el lector, lo que no resulta posible es limitarse a ellas, y, menos aun, aspirar a "sustituir con una reconstrucción intelectual las impresiones realmente producidas por las novelas".

Bastaría entender un objeto

Porque ver, señora, no consiste en contemplar, inerte,
el paso incansable de la apariencia, sino en asir,
de esa apariencia, un sentido.
J. J. Saer, *Carta a la vidente*

La descripción es un procedimiento constructivo predominante en la narrativa de Saer. En sus textos, la narración se apoya obsesivamente en la notación de los objetos, de sus colores, sus formas, sus cambios, sus desplazamientos. Narración y descripción se mezclan de modo tan inextricable que resulta imposible delimitar sus fronteras.

Leemos en *El limonero real*: "Tanteando, con los ojos cerrados, Wenceslao se dirige hacia la pared del rancho y saca una toalla que cuelga de un clavo entre un espejito redondo con un marco rojo de plástico y una repisa de madera repleta de potes, frascos y peines. Wenceslao se seca la cara...". Bien: Wenceslao se seca la cara con la toalla. ¿Y qué hacen allí ese espejito con marco de plástico roto, y el clavo y la repisa? Una primera lectura podría ver en la presencia de esos objetos la función referencial típica del relato realista, que busca asegurar la categoría de lo real, anclando el discurso en el mundo representado y garantizando significaciones (psicológicas, sociológicas) exteriores al discurso mismo. Pero cuando esto ocurre siempre, cuando la reiteración y la expansión de la descripción devoran, por así decirlo, al relato; cuando a lo que es funcional en el relato, a lo que lo hace avanzar diagenéticamente, se le interpone permanentemente un discurso reiterativo que descompone microscópicamente los gestos y los movimientos; cuando los textos se saturan de "detalles insignificantes" en una especie de paroxismo descriptivo que vuelve una y otra vez sobre un objeto, sobre un gesto, sobre un recorrido, cabe preguntarse por la significación de esa insistencia. Pues no se trata sólo del marco de plástico rojo del espejito; están, en *El limonero real*, esas capas de grasa que se coagulan y recubren los platos, esos vasos llenos a medias o vacíos con las marcas que el vino deja en ellos; la disposición de los comensales alrededor de la mesa; los movimientos de la masticación y de la deglución. Y esa pollera ajustada que se llena de pliegues cuando se mueve una pierna. Y las mutaciones de la luz y de la sombra. Una proliferación abrumadora que constituye un verdadero escándalo desde el punto de vista de la economía narrativa, y que, potenciada por los efectos

de la repetición, ofrece a la lectura un relato ralentado en que la descripción "dura", como "duran" la visión o la percepción –y por lo tanto la lectura– de los objetos se traslada a la materia verbal, ofrecida en una textura empastada que llama a detenerse y que se torna irreductible, por su peso, por su intensidad, a la función referencial: pues resulta el signo de la voluntad de estructuración de una forma en que la escritura exacerba la función poética para interrogar los alcances gnoseológicos de la narración: el ver, la representación, la relación entre el objeto y el sujeto.

Las acciones y los objetos se describen una y otra vez hasta en sus más mínimos detalles y variantes, pero su sentido permanece incierto, como ausente. Y en esta aparente ausencia de sentido, la descripción obsesiva –además de provocar el efecto de detención– significa, paradójicamente, la destrucción de la confianza en la notación realista, en la descripción que carga de significados precisos a los objetos. Es este aspecto el que ha llevado a críticos y lectores a señalar con insistencia al parentesco de la narrativa de Saer con la novela objetivista, ya sea denunciando lisa y llanamente (con un sesgo semipolicial) una influencia poco recomendable, o aun deplorando la perniciosa sumisión a un modelo extranjero, dos maneras de no leerlo o de leerlo mal, arrinconándolo en una melancólica condición epigonal. Por cierto que esto podría llevarnos a discutir una vez más el dudoso concepto de influencia, que las nociones de sistema, intertextualidad y selección han contribuido a desmontar, al menos en su trivial acepción de incorporación pacífica. Y, en un segundo movimiento, podría llevarnos también a reconocer que lo que se llama novela objetivista (o *nouveau roman* o escuela de la mirada) involucra proyectos y textos tan dispares como los de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, de Michel Butor y Marguerite Duras –para nombrar a los más difundidos–, que sólo la comodidad inducida por una operación de mercado puede homogeneizar bajo una etiqueta que es más comercial que literaria. Vistos ahora, a treinta años de irrupción, resulta tan apasionante leerlos en tanto función de una de las últimas estribaciones del realismo, como seguir la historia de sus lecturas, que una cita muy breve sobre *La celosía* ayuda a sintetizar: "El mundo sólido de los objetos –escribía Maurice Nadeau– parece ser el resultado de una visión (o de una alucinación)". Más que en la polisemia del término "visión", es en el paréntesis donde se insinúa la posibilidad de la doble lectura o, como en el Barthes de *Ensayos críticos*, de las lecturas sucesivas: desde su primer deslum-

bramiento por ese "estar-ahí" de los objetos de Robbe-Grillet, que destruiría al mismo tiempo las normas de la descripción clásica y los mitos de la profundidad y del poder poético (y con esto último nos topamos, a nuestra vez, con un mito de la *nouvelle critique*), hasta la reconversión de ese universo espacial y objetal, que sólo sería una pura resistencia óptica, en una representación tan subjetiva como pueden serlo el sueño o la alucinación.

Pero lo cierto es que por encima de diferencias internas y divergencias interpretativas, el objetivismo es, para la narrativa de los años 50-60, un elemento activo en el horizonte de lecturas; formaba parte de esa red discursiva en el interior de la cual se escriben los nuevos textos, y ofrecía, en la apelación a la mirada y a cierta visualidad cinematográfica, en el registro de la percepción en el énfasis descriptivo y en el recurso a la repetición, un núcleo de procedimientos que funcionaron productivamente en la narrativa de Saer, aunque su proyecto sea diferente, y quizá más complicado.

Pues en los textos de Saer no se trata sólo de someter el objeto a una visión capaz de permitir una descripción desde la exterioridad de una mirada neutra, sino de involucrar en esa visión al sujeto, como sujeto de la visión y como sujeto de la narración al mismo tiempo, de modo que el lenguaje, funcionando como mediación entre el sujeto y el objeto, penetre en los objetos (en lugar de detenerse en su superficie) y los acose hasta la desintegración para tratar de arrancarles su sentido. El problema gnoseológico deviene problema literario, y en esa empresa siempre acometida y siempre imposible, el lenguaje narrativo resulta tan involucrado que se coloca al borde de su propia desintegración. Un texto como *La mayor* trabaja sobre el límite. El narrador en primera persona repasa una y otra vez los objetos y el espacio que lo rodean, sin encontrar en ellos ni centro, ni dirección, ni sentido. A medida que avanza la noche, la visión se torna más incierta, y los objetos precisos –la luna, un escritorio, un sillón, un cuadro– se van fundiendo en un magma indiferenciado. La visión del *Campo de trigo de los cuervos* dobla ese proceso; bien mirado, ya no hay en el cuadro ni campo, ni trigo, ni cuervos, y todo deviene mancha, trazo y fragmento, explosión y dispersión dobladas a su vez por una sintaxis narrativa violentada por pausas, hipérbatos, y frases verbales durativas. Cuando se alcanza la oscuridad total, surge la posibilidad de acceder a otra visión promovida por el recuerdo, que se revela tan incierta como la visión de la experiencia presente: y allí

es explícita la cita y la refutación de la "memoria involuntaria" de Proust, capaz de restituir un mundo.

No es inútil, a esta altura, citar a Saer. "Para mí –ha dicho– las influencias son esos escritores que se incrustan en uno y a través de los cuales se empieza a ver el mundo." Los objetivistas, sí; pero también Borges, y Faulkner, y Pavese. Un trabajo que pone en su base una larga y diversa tradición literaria y que hace de las técnicas y estilos un repertorio de instrumentos no para mimetizarse con ellos, sino para elaborar a partir de ellos incorporándolos, otro método de representación, el propio e inconfundible "arte de narrar".

El lugar de Saer

Para terminar con este recorrido fragmentario y parcial de una obra en marcha, algo más sobre las "influencias" y sus efectos. Borges y el objetivismo francés son, en la narrativa de Saer, dos de las más significativas. Aunque no son las únicas, pueden ser tomadas como condensación paradigmática de una de las operaciones que contribuyen a definir la posición de una obra y el sistema literario: esto es, su propio sistema de elecciones, tanto técnicas como temáticas. En este caso, Borges: la mezcla de tradición y vanguardia, el criollista cosmopolita, propagandista y ejecutor de una poética antirrealista y antipsicológica que exalta al artificio y el relato donde "profetizan los pormenores". Y la novela objetivista francesa: descomposición detenida de los gestos y del ver, énfasis en la no naturalización del relato, trabajo experimental con las categorías narrativas: personajes, espacio, tiempo. Borges en los primeros años de la década del sesenta, el objetivismo en pleno auge de la exaltación de la invención subjetiva que significó *Rayuela* y de las corrientes telúrico-maravillosas *for export* que alimentaban a la narrativa hispanoamericana más exitosa por esos años: dos elecciones atípicas, a contrapelo de las tendencias dominantes y de las expectativas del nuevo público lector. Si Borges, a partir de un conjunto de transformaciones que cristalizaron a mediados de la década del sesenta pasó a ocupar un lugar rector en el sistema literario, no ocurrió lo mismo con el objetivismo, que suscitó gran atención crítica pero provocó rechazos bastante notorios, y sólo fue incorporado por algunos autores dispersos que, aunque contemporáneos del *boom*, permanecieron al margen de sus resultados más espectaculares de difusión.

Ambas elecciones, además, están marcadas por los signos del vanguardismo y la revolución técnica con respecto a dos centros diferentes: el nacional (Borges, pero no Cortázar) y el europeo. La combinación diseña una relación también atípica entre tres términos, vanguardismo, cosmopolitismo y nacionalismo, que siempre se hallan en tensión cuando se trata de la literatura argentina (y también de la latinoamericana). Pues si en una simplificación que no carece de fundamentos empíricos el cosmopolitismo ha tendido siempre a ser identificado con la actitud vanguardista, renovadora, mientras que al nacionalismo literario se le ha asignado el poco lúcido papel de anquilosarse en los temas regionales y en las poéticas conservadoras, los cruces entre ambas vertientes no han sido infrecuentes, y en tal sentido Borges constituye uno de los puntos más altos y originales de la mezcla. En el interior de esas líneas de conflicto puede pensarse la flexión original que introduce la narrativa de Saer, al trabajar sobre un material que, a diferencia de las soñadas orillas y los carnavalescos compadritos porteños de Borges, se halla ligado, por un lado, a la experiencia (la "experiencia irracional" de que habla Barco en *Algo se aproxima*) y por el otro a una zona geográfica relativamente atrasada, semirrural, sin que ello implique ni recuperaciones de mitos arcaicos ni la adscripción a modelos congelados, sino, por el contrario, la apelación directa a procedimientos y temas emparentados con las formas más vivas y prestigiosas de la gran literatura europea y norteamericana contemporánea. En ese lugar, Saer tiene muy poca compañía: el primer Di Benedetto, quizás algún texto de Daniel Moyano o de Tizón. Y si esta hipótesis es válida, en ella podría hallarse un principio explicativo tanto para la lenta recepción de su obra como para las dificultades que ha planteado su clasificación a críticos tan rigurosos como Adolfo Prieto y Ángel Rama.

Borges como mediación, pero no Buenos Aires. Santa Fe y Europa, o, en la biografía, Colastiné y París. Estamos hablando de nuevo del lugar, pero ahora desde otra perspectiva. El alejamiento de la parte central, *Me llamo Pichón Garay*. Allí, un relato como *A medio borrar* traza y prefigura los recorridos de la nostalgia futura y de la relación entre la zona y la experiencia europea, que se tematizan de muy diversos modos en las dos últimas novelas: *Nadie nada nunca* y *El entenado. Me llamo Pichón Garay* muestra el traslado a Europa como un componente decisivo para la materia literaria, que en su movimiento deja al escritor, nue-

vamente, en los *Márgenes*: desde los márgenes de otro espacio literario los fragmentarios textos primeros de la antología, irónicos y distanciados, son los textos de la distancia. De entre ellos, *Las instrucciones familiares del letrado Koei*, en el que no están ausentes ni Borges ni las reflexiones sobre la patria y el exilio voluntario, parece señalar, metafóricamente, el siempre difícil, atípico, lugar de Saer.

Buenos Aires, diciembre de 1984.

A leitura distraída*

*Bernardo Carvalho***

Há qualquer coisa de incontornável na geografia argentina. Para Borges, ao contrário do Norte da América Latina, o Sul é esse lugar sem tradição histórica forte, sem grandes civilizações, onde todas as tradições podem se emaranhar na formação de uma infinidade de histórias. O vazio dos pampas, para Borges, funciona como uma força centrífuga. Um terreno que, por ser vazio, permite tudo, é aberto, lança a imaginação para fora, por todos os lados, liberando-a da trágica e desesperada obsessão latino-americana de encontrar identidades nacionais a qualquer preço. A História se transforma em histórias através da paisagem.

Em Juan José Saer, ao contrário, a força dos pampas é centrípeta. Isso não significa que esse escritor, filho de imigrantes sírios, nascido no armazém do pai, no meio dos pampas, em Santa Fé, às margens do rio Paraná, em 28 de junho de 1937, esteja preso aos limites da busca das raízes e tradições nacionais e regionais. Em Saer, a força se inverte para dentro, mas os pampas continuam sendo um território vazio, muito mais físico e geográfico do que histórico. Os pampas de Saer, em vez de espalharem a imaginação para todos os lados, puxam-na para dentro do vazio, num rodamoinho para dentro do charco, do lodo, da terra. Uma terra que também não pode ser a base das raízes, o lastro das identidades e das tradições nacionais, porque é um terreno movediço.

***** Publicado originalmente como posfácio a *Ninguém nada nunca* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 223-231), em tradução de Bernardo Carvalho.

** Nascido no Rio de Janeiro (1960) e radicado em São Paulo, é autor de diversos livros, entre os quais *Aberração* (1993), *Teatro* (1998), *Nove noites* (2002), *O sol se põe em São Paulo* (2007) e *O filho da mãe* (2009). Foi editor do suplemento *Folhetim* e correspondente em Nova York e Paris da *Folha de S. Paulo*, jornal para o qual colabora regularmente.

Em Saer, os pampas são como um limbo onde o calor e a gravidade dobram e subjugam os corpos e os jogam para dentro da natureza. O clichê da tradição narrativa que diz que narrar é passar dos planos gerais aos detalhes intimistas se perde. A partir do momento em que tudo é físico, a descrição do plano geral já é o detalhe intimista. O movimento centrípeto puxa tudo para dentro da paisagem e da geografia movediça, vazia, onde a correnteza do rio e a gota de suor escorrendo pelo corpo são descritas no mesmo nível, na mesma hierarquia narrativa, uma narrativa física, que ressalta a unidade de todas as coisas, uma espécie de cosmos, de totalidade representada pela paisagem.

Ler um romance de Saer é sofrer os efeitos dessa mesma força centrípeta, com as frases puxando leitor para dentro do livro, dissolvendo-o nas páginas assim como o texto dissolve seus personagens na totalidade do mundo físico, na natureza. Essa força centrípeta vai provocar, especialmente em *Ninguém nada nunca*, um corte profundo em relação à tradição da leitura como formação de um sujeito político – em autores contemporâneos como Alain Robbe-Grillet, por exemplo, a quem à primeira vista Saer poderia ser comparado equivocadamente. Ler um livro de Saer é se tornar parte de um mundo movediço, deixar a identidade se dissolver nessa descrição microscópica (e nem por isso menos humorada) de um mundo absolutamente físico, onde todas as coisas se identificam entre si.

O leitor apressado pode de fato ver no escritor argentino, que mora na França desde 1968, quando se auto-exilou, algum tipo de filiação ao *nouveau roman*, mas o romance político de Saer – e, no caso, *Ninguém nada nunca* é exemplar – é definitivamente outro. Sua política é outra, e não apenas pela estranheza do enredo: uma série de inexplicáveis assassinatos de cavalos sob a atmosfera opressiva da ditadura militar. Assim como pode ser extremamente limitado tentar extrair daí apenas uma metáfora que, em sua simplificação e obviedade, diga respeito exclusivamente ao regime de terror imposto pelos militares na Argentina, também reduzir esse autor a certas escolas já compreendidas e analisadas à exaustão é ignorar o que há nele de mais original e específico. Comparado a projetos anteriores de uma literatura política, mesmo os mais sofisticados, como o de Robbe-Grillet, Saer parece um extraterrestre.

Em 1958, num ensaio chamado "Natureza, humanismo, tragédia", tentando escapar ao que via de frágil no humanismo dos existencialistas (na literatura de Sartre, sobretudo), Robbe-Grillet

procurava uma nova descrição que pudesse desencadear também uma outra subjetividade. Sua crítica, associando o humanismo existencialista às metáforas do romance tradicional, psicológico, era a seguinte: "Sob o pretexto de que o homem só pode ter do mundo um conhecimento subjetivo, o humanismo decide escolher o homem como justificativa de tudo. [...] Que perderia o vilarejo a estar apenas 'situado' no fundo do vale? O termo 'encolhido' não nos dá nenhuma informação complementar. Em compensação, ele transporta o leitor (na cola do autor) para a suposta alma do vilarejo; se aceito o termo 'encolhido', não tenho mais nada de espectador; passo a ser eu mesmo o vilarejo, pela duração de uma frase, e o fundo do vale funciona como uma cavidade em que eu anseio a desaparecer".

Tratava-se de ir contra um mecanismo criado para e pela leitura no sentido de identificar sujeito e objeto, homem e natureza (uma natureza humana, adjetivada de sentimentos e qualidades humanas), e foi nesse movimento que esse autor do *nouveau roman* procurou defender a necessidade de uma nova descrição. Foi contra a subjetividade que produz essa leitura, essa redenção passiva entre homem e natureza, sujeito e objeto pela "sublimação de uma diferença", que essa nova descrição tentou demarcar os limites entre as coisas, negar todo antropomorfismo, para fazer surgir o real em sua opacidade pouco cômoda, que pedia a ação, ao contrário de uma resignação trágica.

"Descrever as coisas, de fato, é se colocar deliberadamente de fora, diante delas. Não se trata mais de se apropriar delas ou de projetar algo sobre elas. Dadas, de saída, como não sendo o homem, elas permanecem constantemente fora do alcance e não terminam nem compreendidas dentro de uma aliança natural, nem resgatadas por um sofrimento. Limitar-se à descrição é evidentemente recusar todos os outros modos de aproximação do objeto: a simpatia como irrealista, a tragédia como alienante, a compreensão como dependendo do domínio exclusivo da ciência", escrevia Robbe-Grillet.

A descrição de Saer está muito próxima da proposta do *nouveau roman* quando recusa uma concepção humanista da natureza, o antropomorfismo dos existencialistas, mas ao mesmo tempo se afasta radicalmente dela ao também se recusar (e este é um de seus princípios mais originais) a fazer qualquer distinção entre sujeito e objeto. A descrição em *Ninguém nada nunca* não terá mais como objetivo e efeito espalhar o homem por toda a parte

(antropomorfismo), nem mostrar as distâncias entre sujeito e objeto (*nouveau roman*), mas justamente confundi-los, tratando tudo, indiscriminadamente (inclusive o homem, e suas impressões), como elementos de um mundo físico.

Se existe um enredo em *Ninguém nada nunca*, ele se resume à tensão da espera, de um acontecimento sempre iminente e efetivo apenas *a posteriori*. Na região dos pampas, às margens do rio Paraná num tórrido verão, desencadeia-se uma série de assassinatos cujas vítimas são exclusivamente cavalos (embora os homens também tenham nomes e apelidos de animais: Gato, Pombo e, até mesmo, o delegado Cavalo). Apenas a tensa expectativa que acomete os habitantes da região, no zelo pela sobrevivência de seus animais, e a imagem dos atos já irremediavelmente consumados – uma verdadeira carnificina – emergem do real visível. Os atos em si permanecem velados, incognoscíveis, apesar de todas as artimanhas e os aparatos para impedi-los.

Nessa misteriosa atmosfera que embaralha o tempo, de passado e futuro confundidos, em que o presente – "tão vasto quanto é longa a totalidade do tempo" – está esvaziado de ação e se resume a expectativas, atmosfera em que corrobora o peso do autoritarismo do regime militar, são descritas, minuciosa, quase "cientificamente", cenas do cotidiano de um casal num sítio onde pasta um baio indolente, assim como a rotina de um salva-vidas que observa os banhistas na praia do rio em frente ao sítio. Essas descrições transformam absolutamente tudo – dos atos às sensações dos personagens – em matéria, força e movimento. O mundo descrito por Saer é, antes de mais nada, um mundo físico, em seus interstícios, em seu movimento microscópico e permanente, que se confunde, se identifica com o aspecto sensorial dos personagens, corpos que interagem com a paisagem, com os corpos da natureza, animados ou inanimados, integrados.

Próximo de uma total identificação com a natureza, o homem de Saer não poderá servir de exemplo ao modelo criticado pelo *nouveau roman*, de uma resignação trágica, pois representa uma perda de limites entre sujeito e objeto onde não é mais a natureza que se humaniza, mas o próprio homem que perde a sua humanidade para se tornar um objeto abandonado, como os cavalos, dentro de um sistema de acontecimentos cuja iminência será para sempre a característica mais marcante.

Ninguém nada nunca é trágico, mas não no sentido que critica Robbe-Grillet. As ações do homem de fato entram todas dentro

de um sistema de funcionamento do mundo que lhe escapa, um funcionamento físico, mecânico, já escrito, mas ao mesmo tempo existe uma espécie de adequação do homem a essa natureza, ele faz parte dela, está integrado, ainda que sob forte tensão, por mais violenta e inóspita que ela seja. O principal é que parece não haver sentimento, somente sensações. O sensorial transforma a narrativa e a natureza numa coisa só. Não se trata mais do ponto de vista trágico que Robbe-Grillet criticava nos existencialistas, pois o tom é monocórdio, não há sentimentalismo, sofrimento, expiação ou catarse; há somente uma tensão permanente, homogênea, na aparente indolência e inatividade (ou na atividade microscópica e incessante) de todas as coisas.

Na leitura de Saer, narrativa e natureza se confundem. Há três tipos de representação da leitura dentro do próprio livro: o salva-vidas que lê um gibi na praia, os personagens que lêem o jornal, em que se noticiam os acontecimentos a que estão submetidos sem no entanto presenciá-los, e o protagonista que lê *A filosofia na alcova*, de Sade, enviado por seu irmão, que mora na França. Todas essas leituras vão produzir, não só nos leitores-personagens mas também no leitor do livro, um estado ambíguo entre fantasia e realidade, sono e vigília, interior e exterior, embaralhando as cartas e acabando com as certezas, por menores e mais arduamente conquistadas que fossem. Nessas leituras, o "texto" e o mundo passam a ser um só, o que passa pela cabeça do leitor e o que ele vê ou tem diante de si se entrelaçam.

O trecho do salva-vidas lendo o gibi é exemplar. No centro do romance há uma longa passagem em que, pela primeira vez, a narrativa se torna linear e contínua para explicar o enredo, a sucessão de crimes, a reação da população e as anedotas em torno de tudo. O trecho é seguido, um pouco mais adiante, por um longo parágrafo em que se narram, em forma de recordação, as sensações do salva-vidas quando jovem, tentando bater o recorde de permanência na água. Tanto o primeiro trecho como o outro parágrafo são desencadeados (e intercalados), não se sabe bem por quê, pela leitura que o personagem faz de um gibi à margem do rio. É uma leitura que não socializa, não insere o sujeito na sociedade; ela sensorializa, joga-o literalmente dentro da natureza, em suas recordações, para dentro da água viscosa e turva do rio.

O primeiro trecho se inicia, como tantos outros parágrafos do livro, com a frase: "Não há, no princípio, nada". O salva-vidas está sentado diante do rio liso, quase sem movimento. No isolamento e

inatividade da paisagem tudo se transforma em luz e reflexo, tudo é visível e físico, até a luz: "a luz solar, como uma enorme combustão amarela, atravessada por filamentos brancos, flui, rebate, reverbera". Tudo é físico, o salva-vidas, sua percepção e até a sua leitura. Sentado na areia e cercado pelo mais completo silêncio e abandono, ele lê o gibi: "Quando endireita a cabeça, seu olhar, em vez de pregar em algum objeto preciso, mais parece diluir-se, esvair-se no espaço vazio da praia". Passando da leitura ao mundo, dos quadrinhos à natureza, ele vai estabelecer uma relação idêntica com ambos. Não é, porém, o mundo que se mostra como algo a ser lido, mas a leitura que passa a ser, também, elemento físico do mundo. Ela não se diferencia. Não é a natureza que se subjetiviza, mas a leitura que se torna também, no meio da paisagem, objeto da natureza.

O olhar do leitor-salva-vidas obedece a um mesmo mecanismo ao passar das cores da paisagem às cores da revista e viceversa: "Esse gesto, mecânico, sonambúlico, se repete de vez em quando, dura uns poucos segundos e, uma vez realizado, a cabeça se inclina outra vez e o olhar continua percorrendo os quadrinhos justapostos e recheados de imagens coloridas". Toda a descrição aponta para uma compreensão do mundo como um sistema em que estão em jogo matéria, luz, força e movimento. Da parte do homem e de sua leitura, tudo só pode surgir como efeito sensorial. Não só a revista é um elemento desse mundo concreto, como sua percepção se dá também de forma concreta, sensível: "Agora no grande espaço aberto não há mais nada. O salva-vidas está esticando a mão, sem acompanhar com o olhar o seu gesto, até o gibi aberto ao seu lado, no chão. A mão apalpa duas ou três vezes, aproximando-se do gibi, o solo arenoso, mas o olhar continua fixo no grande espaço aberto e vazio" ou "O barulho das folhas e o crepitar do papel se somam, por vezes, aos rangidos intermitentes da copa acinzentada e estorricada" (o salva-vidas lê debaixo de uma árvore).

É dentro desse mecanismo "sonambúlico" de percepção das coisas, de cultura e natureza indiferenciadas, que de repente e sem razão surge o longo parágrafo que conta toda a história do livro na voz de um outro personagem, o enredo que apenas a apreensão de detalhes e frações do mundo físico não nos deixava até então vislumbrar na íntegra. É como se a leitura, identificando sujeito e objeto, identificando o leitor com as coisas à sua volta, tornasse tudo subitamente compreensível, claro.

Esse longo parágrafo é pontuado novamente pela leitura do salva-vidas antes que se inicie um outro trecho contínuo em que são narradas, como rememoração, quinze anos antes, as sensações do leitor-personagem exausto após setenta e seis horas dentro d'água. E essa recordação eminentemente sensorial é, mais uma vez, desencadeada pela leitura, uma leitura distraída, esse olhar que oscila entre o gibi e a paisagem, que é ao mesmo tempo sensação, contemplação, compreensão objetiva e sensível do mundo, perda dos limites entre sujeito e objeto e, finalmente, inserção, identificação do homem à natureza.

Dentro d'água, por exemplo, já no limite do cansaço, o salva-vidas havia experimentado algo muito estranho: "O certo é que em toda a sua volta a superfície da água se transformou numa série de pontos luminosos, de número indefinido e talvez infinito [...]. Até onde sua vista podia alcançar, ou seja, todo o horizonte visível, a superfície que o cercava, em que já não era possível distinguir a água das margens, parecia ter se pulverizado [...]. Sentia menos terror do que estranheza – e sobretudo repulsa, de maneira que tentava manter-se o mais rijo possível, para evitar todo contato com essa substância última e sem significado em que o mundo tinha se convertido".

Essa última descrição mostra um sujeito que se perde entre os elementos, ainda que resista. O primeiro trecho deixava entrever, pela primeira vez, uma compreensão global dos fatos, dos acontecimentos, do enredo. Mas é só com a segunda descrição, quando homem escorrega de vez para dentro de "uma substância última e sem significado", que essa compreensão das coisas curiosamente se completa. É ao se dissolver que o leitor, de alguma forma, entende finalmente.

Algo semelhante ocorre quando o protagonista termina a leitura de Sade: "Aos poucos, as imagens de sua leitura vão se dissolvendo, e a consciência de estar desperto, sozinho na cozinha iluminada, sentado diante do livro, junto ao copo de vinho branco, na noite de verão, ganha-o, gradualmente, até estar consciente de tudo, tão consciente que se diria que é um pouco mais do que pode suportar, porque se num primeiro momento experimenta, por uns segundos, a sensação de estar entre as coisas, de reconhecê-las uma a uma e de poder apalpá-las, sem mediações, em sua consistência real, alcançar a sua verdadeira matéria, essa sensação desaparece quase que de imediato e é substituída pela impressão penosa de estar abandonado num fragmento qualquer

de um espaço e de um tempo infinitos, sem ter a menor idéia do trajeto que teve de cumprir para chegar ali nem de que maneira deverá se comportar para sair".

Essas passagens estão delimitadas pela representação da leitura. Em *Ninguém nada nunca*, a leitura não forma mais um sujeito (para a ação, como desejava Robbe-Grillet), não é mais um ponto de encontro intersubjetivo (entre o autor e o leitor), mas uma via de identificação entre sujeito e objeto. A leitura não serve mais para tentar uma compreensão sentimental da natureza através de antropomorfismos ou apenas mostrar que a natureza não pode ser compreendida. A leitura é aqui a forma de jogar o homem para dentro da natureza, fazer com que o mundo histórico e social se integre antes de mais nada ao mundo físico e sensorial. Trata-se de uma leitura distraída (entre o texto e o mundo), que identifica narração e mundo físico, distraindo os limites entre subjetividade e objetividade. A recorrência insistente da frase "Não há, no princípio, nada" iniciando os parágrafos ganha então um novo sentido, pois estamos no princípio de um mundo ainda desconhecido, onde tudo é identificação e o sujeito não mais se diferencia do que o cerca. Porque a leitura o distrai de quem ele achava que era. E é essa a maior originalidade dessa política.

CRÍTICA CULTURAL

EDIÇÃO ESPECIAL

DOSSIÊ JUAN JOSÉ SAER

ENSAIOS

La posición estética de Saer

Florencia Abbate[*]

Resumen

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

Palabras clave: *J. J. Saer, autonomía estética, poética, forma, vanguardia, T. Adorno, boom latinoamericano, Nouveau roman, romanticismo alemán.*

Abstract

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

Keywords*: J. J. Saer, aesthetic autonomy, poetic, form, vanguard, T. Adorno, latin-american boom, Nouveau roman, german romanticism.*

***** Universidad de Buenos Aires.

1. El propósito de este trabajo será analizar la posición estética de Saer, considerando específicamente los ensayos escritos entre 1969 y 1980, y teniendo en el horizonte las novelas publicadas durante ese período (*Cicatrices, El limonero real, Nadie nada nunca*). En sus ensayos "La literatura y los nuevos lenguajes" (1969) y "Narrathon" (1973), Saer establece una diferencia entre su concepción de la vanguardia y la idea de lo "nuevo" tal como él la percibía en la "nueva narrativa latinoamericana" de ese entonces: "Muchos escritores modernos de Latinoamérica –y del mundo entero– cantan artefactos eléctricos con la misma destreza poética del industrial que los fabrica y en el mismo lenguaje del aviso publicitario que trata de venderlos" (1969; 1997). Tres autores son objeto de sus críticas: Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa. A Cabrera Infante le critica la iniciativa de aplicar al periodismo ciertos procedimientos formales innovadores: "El tedio gana rápidamente al lector, porque la voluntad de vanguardismo no puede imponer formas nuevas a materiales que no lo exigen" (ibid.). A Puig le critica el desfasaje entre la elección de temas "modernos*" y* la sensibilidad que trasunta el tratamiento del material: *"La traición de Rita Hayworth* es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónica porque el tema de la modernidad está tratado desde afuera, con una sensibilidad costumbrista" (ibid.). Pero es Vargas Llosa quien recibe sus más agudas críticas, dirigidas a la novela *La ciudad y los perros*:

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

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

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

Saer apuesta por un tipo de vanguardia que practique el "hermetismo programático", en contra de una narrativa que pueda volverse tan masiva como para formar parte de la cultura de masas (algo que había ocurrido con novelas como *Rayuela* y *Cien años de Soledad*). La impugnación saeriana a la idea de que "el modelo" de vanguardia pudiesen ser las novelas más vendidas de la "nueva narrativa latinoamericana", parece en principio un intento de establecer los mayores reparos con todo aquel valor literario que se vea fuertemente legitimado por el mercado[1]; es decir, de marcar una tajante distinción entre el discurso del mercado y aquello que resulta un valor desde el punto de vista literario. (En *Cicatrices* –todavía en plenos del "Boom latinoamericano"–, el joven Saer se permitía la ironía de que uno de sus personajes escribiera un ensayo titulado "El realismo mágico de Lee Falk", y dijera que estaba persuadido de haber encontrado en el mundo de Falk "las pautas estéticas de la novela latinoamericana moderna").

Y así como quiere diferenciarse de aquellas estéticas que han sido consagradas por las ventas, también se afana por señalar que descree de cualquier narrativa que se ponga al servicio de las necesidades sociales y políticas[2]. Ante aquellas persistentes posiciones de izquierda – que propugnaban el "compromiso" y criticaban el arte "concebido como un lujo cultural por los neutrales" –, responde asimismo desde una perspectiva adorniana: lo que es social acerca del arte no es un aspecto político específico, sino su dinámica inmanente de oposición a la sociedad. Como es sabido, Adorno le dedica al compromiso una parte del último capítulo de *Teoría Estética*; allí sostiene que éste nunca debe ser un instrumento de evaluación, porque así se regresaría al mismo control dominante contra el cual se pretende luchar. En este sentido, el elogio a Macedonio Fernández no es nada casual, dado que su figura resulta emblemática de la ausencia de "utilidad" intrínseca al modelo de vanguardia que Saer defiende. De acuerdo a Adorno, toda obra de arte que sea estéticamente pura, estructurada según sus leyes inmanentes, realiza una crítica muda a la sociedad capitalista, basada en el principio de intercambio, ya que el "libre" espacio que generan el placer y el rigor en la experimentación resulta de la emancipación del arte respecto de sus contextos de uso. A fines de los años 60, Saer recupera la inflexión adorniana del concepto de "autonomía del arte", haciendo valer su vieja eficacia como escudo ante la racionalidad instrumental de la izquierda y al mismo tiempo contra la industria cultural.

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

2. Dada su perspectiva formalista, no sorprende que en aquellos años Saer haya encontrado una idea de vanguardia más afín a la suya en los autores de la "nueva novela francesa" de fines de los años 50[3]. Cabe recordar que las reflexiones teórico-literarias de Nathalie Sarraute, Michel Butor y Alain Robbe-Grillet, entre otros, están todavía marcadas — al igual que la obra de Adorno — por la pérdida de referencias que sacudió a la cultura occidental después de la Segunda Guerra Mundial, así como por el pesimismo y el cuestionamiento del pensamiento europeo hacia todo lo que representaba la cultura burguesa (en el plano de la literatura, el objeto intensamente cuestionado fue la novela como género distintivo de la burguesía decimonónica). Por otra parte, la principal afinidad entre los autores del llamado *Nouveau roman* —nucleados en torno al editor Jérôme Lindon y a las Éditions de Minuit—

era precisamente la noción de la literatura como búsqueda formal, que implicaba un alejamiento de la idea sartreana del "compromiso". En palabras de Robbe-Grillet:

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

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

La investigación y la práctica de la literatura se inclinan entonces hacia algo que no es nada afín a la posición que Saer sostenía entonces, reticente a aceptar la clausura del lenguaje sobre sí mismo que se deriva de la concepción saussureana del signo, de su carácter arbitrario y convencional. Por esos años, Sartre decía: "Robbe-Grillet, el estructuralismo, la lingüística, Lacan, *Tel Quel*, son movilizados uno tras otro para demostrar la imposibilidad de una reflexión histórica. Para mí, la literatura tiene una función de realismo. Y, además, una función crítica" (Sazbón, 2004). Saer diría tal vez, adornianamente, que el arte pierde su esteticidad si se lo separa del mundo; como se afirma en *Teoría estética:* "El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo" (1969; 1980).

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

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

Otra importante diferencia concierne al estatuto de lo representado, que en las novelas de Saer asume una dimensión material mientras que, por ejemplo, en casi todas las de Robbe-Grillet responde a una lógica especular del lenguaje. En las novelas de éste último resulta imposible establecer si los hechos que se narran han tenido efectivamente lugar. En *Cicatrices*, para el lector no cabe de que uno de los narradores ha cometido un crimen y luego se ha suicidado; del mismo modo que en *Nadie nada nunca* la matanza de caballos se asume como un hecho fáctico. El lector de *La celosía*, en cambio, no podría afirmar con certeza que lo que se relata es algo que acontece y no una mera fantasía del

narrador. En la misma línea, *El año pasado en Marienbad,* cuestiona la materialidad misma de los hechos. Nadie sabrá si existió un año pasado; incluso cabría preguntarse: ¿Existió Marienbad? Robbe-Grillet afirma: "El fenómeno importante es siempre la falta de materia en el corazón mismo de la realidad" (*Cahiers du cinéma* 123, 1961). Una afirmación que contrasta con la poética de Saer, la cual se postula más bien como un intento inútil de dar cuenta de un mundo material; en todo caso, poniendo en primer plano la precariedad de la conciencia que percibe esas presencias materiales. En su ensayo "La canción material", Saer plantea que el objeto principal de su búsqueda formal es justamente lo material y sostiene: "Lo real es la forma que ha asumido al transformarse la organización significante de lo material, el modo de volverlo real, de formular, más bien, cierta proposición acerca de cómo podría ser" (1973; 1997).

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

Los ensayos de Saer se apoyan en la noción de autonomía estética y en su tradición, que la ha constituido como uno de los valores capitales en los cuales se basó la innovación artística del

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

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

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

Nunca parece haber perdido de vista que son los filósofos y poetas románticos quienes fundan el arte moderno con su teoría del arte como teoría de la forma. Son ellos quienes no concibieron la forma –a la manera de la Ilustración– como una regla de belleza del arte ni como algo que tuviera que apuntar al efecto placentero o displacentero de la obra, sino como "expresión objetiva de la reflexión". Dado que sería la propia potencia formativa de la reflexión la que define la forma de la obra —y en tanto ésta no constituye un medio para la exposición de un contenido—, el arte

no requiere ninguna justificación fuera de sí mismo. Como ha sostenido Walter Benjamin, el formalismo surge con las reflexiones de los románticos de Jena, primera vanguardia de la modernidad: "Flaubert –afirma Benjamin allí–, su credo en la forma, se deriva del romanticismo alemán" (1974; 1988).

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

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

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

Bibliografía:

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

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

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

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

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

Robbe-Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

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

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

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

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

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

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

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

Rama, Angel (ed). *Más allá del Boom: Literatura y Mercado*. Buenos Aires: Folios, 1983.

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

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

---

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

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

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

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

Figurarse a la mujer

Dardo Scavino[*]

Resumen

Este artículo aborda el problema del estatuto de la mujer en la literatura de Saer a partir del último poema de *El arte de narrar*: "Dama, el día". El artículo trata de demostrar que la figura de la mujer –fantasma del hombre– resulta inseparable, en la escritura de Saer, del estatuto del objeto y del mundo.
Palabras clave*: Mujer, poesía cortés, fantasma, objeto, mundo.*

Abstract

This article studies the representation of the woman in "Dama, el día", the last poem of *El arte de narrar* by Juan José Saer. The essay shows that the portrayal of the woman as a man's fantasy is inseparable in his writings of the statute of the object and the world.
Keywords*: Woman, troubadour's poems, fantasy, object, world.*

Formando di disìo nuova persona
Guido Cavalcanti

Quien se interrogue acerca de la figura de la mujer en la literatura de Saer no podrá pasar por alto el último poema de la segunda –y definitiva– edición de *El arte de narrar*:

Dama, el día
declina, dama, Beatrice,
Helena o Mesalina, el día
que debía durar
lo que el tiempo entero

* Universidad de Versailles.

declina, y todavía
nalgas, pecho, mirada, pensamiento,
no desanudan, abandonados, su misterio.
Dama, que en cada octubre
reaparece, fresca otra vez,
abierta y reticente, animal
nupcial
que el pico rojo esculpe
a su imagen, presencia
anónima o hervor grueso del todo
forrado en pena y terciopelo.

Dama, que el torbellino
inadvertido y lento
pone en la punta en flor
para atrapar
la abeja soñolienta
y semiciega, que cumple
con su rito, y cae después,
reseca, en el río oscuro.

Dama –fiesta más bien
de lo arcaico que perpetúa,
en octubres periódicos,
lo pasajero– dama, el día
declina, el portador
del huevo vacila, y no quiere
ceder el paso, ansioso
de permanencia.

Dama, por quien pelean
materia y deseo, al violeta
lo devora el azul y al azul,
sin bullicio, el negro; dama,
cae, rígido, el moscardón
que confundía
mundo y deseo, y ahora
no es más que polvo del camino.

Papiol (Tiempo), lleve
estas líneas a alguna
parte, de parte
de uno
que vino
y
clic
se fue.

(Saer, 2000a, p. 155-6)

Este poema es un *canso* como aquellos que escribiera hace ocho siglos un trovador de Périgord, Bertran de Born. Él solía rematarlos con *envíos* en los cuales le encomendaba a su fiel juglar, Papiol, la tarea de conducir sus versos a otras tierras: *"Vai, Papiol, ades tost e correns, / A Transinhac..."* El escritor santafesino, como se ve, prefiere confiarle esta misión al Tiempo. A lo largo del poema, curiosamente, éste no aparece asociado con el inexorable envejecimiento de la dama, como debería ocurrir con el tópico del *carpe diem* horaciano sugerido por el título, sino con la irreversible declinación del amante: él es quien va a marcharse con un "clic"; él es "el moscardón" que "cae, rígido"; él es la "abeja soñolienta / y semiciega, que cumple / con su rito, y cae después, / reseca, en el río oscuro". La flor, es cierto, sigue siendo la metáfora de la mujer, pero ésta "reaparece, fresca otra vez" con cada "octubre", como si la primavera no pasara para ella sino que regresara cada vez que el "pico rojo", recobrando sus entusiasmos juveniles, la "esculpe / a su imagen".

Pigmalión

El mito de Pigmalión –el escultor, o *fictor*, enamorado de su estatua– ya era una referencia habitual en la tradición cortés y, como sucede con *Le roman de la rose*, solía venir acompañado por otro personaje ovidiano, Narciso, a quien la literatura medieval vinculaba menos con el amor de sí, o la *filautia*, que con la pasión por una imagen o un simulacro vano (Agamben, 1981, p. 114). La pelea entre la "materia y el deseo", tal como la presenta Saer en la quinta estrofa de su *canso*, puede leerse como una metáfora más de la abnegada labor del "pico rojo" capaz de darle forma a ese "magma material" amorfo que con tanta frecuencia el escritor evoca en sus novelas. Si la dama no "declina" sino que florece con cada nueva primavera, se debe a que es un fantasma del hombre. La mujer es una *figura* en el sentido etimológico de este vocablo derivado de *fingere*, esto es: la obra de un *fictor*. La paradoja con la que juega aquí Saer –paradoja que se encontraba ya en los poetas provenzales– consiste en que la causa del deseo es un objeto creado por el deseo mismo. La flor que "atrapa" a la abeja ha sido alucinada por el propio animal. "La pretensión ilustra la hermosura", aseguraba Francisco de Quevedo (1996, p. 342). Y a esta paradoja iba a referirse Sor Juana Inés de la Cruz algunos años más tarde cuando concluyera su célebre soneto "Detente, sombra de mi bien esquivo" con esta prodigiosa inversión:

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
    que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía. (Sor Juana, 1992, p. 113)

Fetiche

A pesar de que la monja ponía a un hombre en el lugar generalmente ocupado por la dama del amor cortés y el petrarquismo, su poema sigue obedeciendo a la misma economía libidinal masculina, fálica y, en resumidas cuentas, autoerótica que Saer va a poner de relieve con la metáfora escultórica del "pico rojo". El amante se encuentra entonces "atrapado" –cautivado, subyugado o prendado– por una dama que labró su misma fantasía. Como en la crítica de la religión llevada a cabo por Ludwig Feuerbach –o en la crítica del fetichismo de la mercancía de la primera parte del *Capital* de Marx–, el hombre se somete a una divinidad que él mismo talló (y a este mismo fetichismo hacía alusión Sor Juana en el segundo verso de aquel soneto, cuando escogiendo el equivalente español del sustantivo portugués *feitiço*, celebraba a la "imagen del *hechizo* que más quiero"). El fetichismo no significa otra cosa: ninguna de las cualidades positivas del objeto permite explicar su valor ni la consecuente adoración de sus vasallos. Todo ocurre como si la fascinación que la mercancía ejerce sobre el consumidor tuviera su origen en una "cualidad mística" o, como se lo llama la tradición cortés, en un escurridizo "no sé qué":

    Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,
se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte. (Sor Juana, 1992, p. 113)

A este *nescio quid* que hechiza a los amantes alude precisamente Saer cuando recuerda que el día "declina, y todavía / nalgas, pecho, mirada, pensamiento, / no desanudan, abandonados, su misterio" (habría que verificar aquí una probable errata: acaso Saer no haya escrito "desanudan" sino, como lo sugieren tanto la métrica como el tema, "desnudan"). El misterioso plus-de-valor no se encuentra en ninguna de las cualidades del objeto sino en la constitución de esas cualidades en objeto de deseo. O si se pre-

fiere una expresión empleada en otros tiempos por Saer, podemos "fijar la vista en algo" (Saer, 1982, p. 21) no porque sea verde o azul, redondo o cuadrado, terso o rugoso, no porque tenga alguna cualidad visible que lo vuelva atractivo; podemos "fijar la vista en algo" a condición de que lo constituyamos, previamente, como "algo". La presunta "cualidad mística" inasible es la objetividad misma del objeto: su forma-objeto (de manera similar el valor de la mercancía no se encontraba, para Marx, en sus cualidades sensibles sino en su forma-mercancía).

Cuando las feministas denunciaban hace algunas décadas a la mujer-objeto de las publicidades, se olvidaban que la propia objetividad moderna, producto de una imaginación constituyente, obedecía a una economía libidinal masculina. La mujer no es un objeto entre otros sino la objetividad misma, la forma-objeto, el objeto, por decirlo así, cualquiera. La crítica de la mujer-objeto no puede deslindarse de una crítica del objeto-mujer (con la dificultad de que el pensamiento crítico moderno resulta inseparable de una metafísica de la constitución subjetiva del objeto como sucede todavía con el actual constructivismo). Ya no se trata solamente de denunciar el hecho de que a la mujer le toque ocupar la plaza de la materia pasiva en relación con la forma activa en el hyle-morfismo metafísico. Se trata de mostrar que el propio hylemorfismo tiene el estatuto de una fantasía sexual.

Mundus

Esto explica por qué Saer puede sostener en la quinta estrofa que aquel moscardón destinado a caer, rígido, "confundía / mundo y deseo". Eso que él llama "mundo" no es más que el fantasma que su deseo hace ondular sobre la "mancha Rorschach" (Saer, 1980, p. 10) de la disgregación sensible (recordemos de paso que tanto *mundus* como *cosmos* hacían alusión, en latín y griego, a los implementos de belleza femenina). La *vanitas* o el *memento mori* barrocos no significaban, al fin y al cabo, otra cosa: no es la disgregación futura lo que los hombres olvidan sino la pulverulencia presente, la atomización infinita de la materia sobre la cual proyectan las sombras vanas de objetos presuntamente firmes y constantes. Si los pintores del Barroco, de hecho, abandonaron el *disegno* renacentista y lo sustituyeron por los contornos difusos y el claroscuro, se debe a que, para ellos, el objeto no se encontraba en la tela

sino en la mirada del espectador. Si éste logra "fijar la vista en algo", se debe a que su mirada se halla fascinada por la imagen que él mismo proyecta sobre las manchas grumosas y abigarradas de una superficie plana. Esa *vanitas* que en los pintores del período aparecía representada bajo la forma de una pequeña calavera en algún rincón del cuadro, puede considerarse como una precursora de la crítica moderna: esa presencia o esa aparición que supuestamente existirían independientemente de la subjetividad no son sino producciones de su imaginación o su fantasía. Suprimamos estas sombras y vamos a toparnos con la horrorosa disgregación de la materia: "No cosas, sino grumos, nudos fugaces que se deshacen, o van deshaciéndose a medida que se entrelazan..." (Saer, 1980, p. 75). Erradiquemos el fantasma de la dama y va a emerger, pavorosa, la calavera hueca (a esto parecía referirse todavía Rilke cuando aseguraba que la belleza era un velo de la muerte).

Desde el momento en que mujer y mundo tienen para Saer un estatuto fantasmático, encontramos en su obra un paralelo permanente entre ambos. A este mundo-mujer hace alusión un relato de *Lugar*, "En línea", en donde aparece uno de los personajes evocados por el poema "Dama, el día": Helena de Troya. Tomatis retoma en este cuento la historia del soldado viejo y el soldado joven que Washington Noriega había narrado en el manuscrito hallado por Soldi en *La Pesquisa*. La leyenda cuenta que la Helena que Paris se llevó a Troya no era "más que un simulacro, un espejismo que un rey hechicero, horrorizado por el secuestro de la reina, fraguó en Egipto para engañar al seductor y preservar la castidad de Helena" (Saer, 2000b, p. 37). El soldado joven conoce sin embargo un método infalible para saber

> si una apariencia de este mundo, animal, vegetal o mineral, era verdaderamente un cuerpo compuesto de materia densa o un mero simulacro, y ese medio consistía en exponer el cuerpo en cuestión a la primera luz del alba, en cierto lugar preciso del espacio, para que un determinado rayo solar, al dar contra él, revelase su verdadera naturaleza. (Saer, 2000b, p. 37)

El fragmento del manuscrito de Washington cuenta a continuación cómo ambos soldados se acercan por la mañana a las murallas de la ciudad para llevar a cabo la experiencia. Cuando el primer rayo del alba ilumina a Helena, su silueta "se tornasola, se vuelve transparente y desaparece" (Saer, 2000b, p. 41). Sólo que lo mismo ocurre con la ciudad de Troya, el campamento griego, el soldado joven y el soldado viejo: en fin, con el mundo entero. No

es sin embargo casual que esta experiencia de desvanecimiento de la mujer y del mundo se haga desde la perspectiva del soldado viejo: como sucede con el *envío* de "Dama, el día", Saer intenta contar aquí el "clic" de la muerte.

Pero no hubo que esperar hasta este cuento para que Saer abordase la cuestión. En un poema de *El arte de narrar*, "A los pecados capitales", el argentino escribía:

> Por nuestra fantasía, nos liberan
> de la materia pura, pero caemos en la red
> de la esperanza. Pecados, vicios, y hasta
> las débiles virtudes, nos separan
> del cuerpo único del caos,
> nos arrancan
> de la madera y de los mares.
> Guardianes en el umbral de la nada. (Saer, 2000, p. 94)

Si le sacamos a nuestra percepción de la realidad nuestros deseos y nuestras fantasías –nuestra subjetividad, como se dice–, ya no obtenemos la famosa realidad objetiva sino la disolución –la desobjetivación– de la realidad. En una palabra: la nada. Ésta es de algún modo la experiencia del bañero –del nadador– hacia el final de *Nadie nada nunca*:

> Y, de golpe, en ese amanecer de octubre, su universo conocido perdía coherencia, pulverizándose, transformándose en un torbellino de corpúsculos sin forma, y tal vez sin fondo, donde ya no era tan fácil buscar un punto en el cual hacer pie, como uno podía hacerlo cuando estaba en el agua. (Saer, 1980, p. 117)

Recordemos que el propio Tomatis conoce también aquella "caída" en el "agua negra barrosa" del fondo, esa experiencia que él bautiza con el jocoso título de "dispensa definitiva de la papesa Juana":

> […] a partir de cierto momento, no solo ya no hubo más discusiones ni posesión, sino ni siquiera deseo, no únicamente deseo de ella, sino deseo en general, esa alerta de todo el ser, inesperada y misteriosa que, aunque sin que nos demos cuenta nos mantiene enhiestos y palpitantes del nacimiento a la muerte, a veces prolifera tanto en nosotros que ocupa, además de los pliegues más secretos de nuestra carne, nuestra memoria, nuestra imaginación y nuestros pensamientos. Ningún deseo: nada [...] El famoso aditamento desapareció de un día para otro entre mis piernas y desapareció está puesto literalmente, porque aún para orinar debía buscarlo un buen rato con dedos distraídos entre los pliegues de piel arrugada y fría que colgaban bajo los testículos [...] Una vez retirado el deseo fue instalándose, cada día menos lenta, la disgregación. (Saer, 1993, p. 170)

Y como le sucede al soldado viejo, esta disgregación no afecta solamente al mundo sino también al "yo", "o lo que quedaba de 'yo'". Algo semejante le ocurre a Mauricio, el vecino y *alter ego* de Tomatis, profesor de Estática en la facultad de ingeniería, que ya no podía salir a la calle por temor a que la realidad se derrumbase.

Cuando ese deseo regrese, cuando octubre, o la primavera, vuelvan, cuando Tomatis se convierta de nuevo "en el instrumento pasivo de la manía repetitiva del todo", que lo mande a explorar, "con la punta escarlata, caliente y ciega", "la noche orgánica que, con la misma independencia respecto a la voluntad de su portadora, late, se humedece y se abre para recibirme", la consumación del acto sexual no va a sacar a cada una de las partes de su "privacidad absoluta", como si se tratase de

> dos universos diferentes, irreductibles uno al otro y mutuamente incomprensibles, englobando cada uno por su lado la totalidad de lo que existe, y que apenas si se tocan por ese punto de carne húmeda y tibia, como por el punto que tienen en común dos circunferencias tangentes. (Saer, 1993, p. 241)

El problema, desde luego, es que este "moscardón" que no cesa de confundir "mundo y deseo" ni de esculpir con su "pico rojo" a su *partenaire*, no puede justificar esta paridad entre goce masculino y femenino (justificación que suprimiría, precisamente, la diferencia sexual).

Saer lleva la metáfora de esta escultura a su paroxismo en su novela *La Pesquisa*. Los indescifrables rituales eróticos del asesino de ancianas, el orden y la disposición que le impone a las diferentes partes de sus cuerpos, el "trabajo" sobre la carne, le recuerdan a Pichón Garay la tarea de un "artista" (Saer, 1994, p. 101). Y en esto consistía también el delirio de Bianco en *La Ocasión*: conseguir que la materia bruta –"azar químico y disgregación" (Saer, 1988, p. 207)– se plegara con docilidad a sus elucubraciones. No es en este aspecto casual que una mujer, Gina, vuelva a ocupar el lugar de ese cuerpo que el hombre se propone someter a sus proyectos mentales:

> Plegando a Gina a su dominación, es toda la materia la que debe ponerse a sus pies, obedecerle, y lo que otros llamarían orgullo o soberbia, Bianco lo considera lucidez, vigilancia, vigilia del espíritu frente a los desórdenes perecederos y arcaicos de la carne espesa, abandonada a sí misma. (Saer, 1988, p. 132)

Y tal vez ésta sea la razón por la cual Saer había intitulado ya *envío* al epílogo de la historia de este Pigmalión frustrado.

Conclusión

Desde la antigüedad los filósofos saben que existe una diferencia crucial entre mirar y ver y que en ésta se encontraba involucrado el deseo: miramos algo y vemos, por decirlo así, *sus* cualidades. Los antiguos suponían que esa misteriosa "x" que miramos, y que no vemos, esa "x" invisible o inasible, ese "no sé qué", era la substancia: aquello que subyace a las cualidades visibles. Y esa substancia sin la cual esas cualidades no serían las cualidades *de* algo, esa substancia que, como decimos todavía hoy, *reúne* ciertas cualidades, era, en última instancia, lo sagrado, a saber: Dios. Sin esta substancia que reúne a las cualidades, sólo percibiríamos la disgregación infinita de la materia sensible.

Cuando los trovadores pusieron a la Dama en el lugar de Dios, introdujeron una ruptura crucial: aquello que se encuentra supuestamente detrás de las cualidades visibles, que las reúne y permite que miremos una cosa, sigue siendo una "x" misteriosa pero, además, imaginaria. A esto pareciera referirse Saer cuando en uno de los últimos poemas de *El arte de narrar* –añadido una vez más en la segunda edición– sostiene que el lugar de lo sagrado, ése que los pastores buscan para adorar al nuevo dios, es un "establo vacío" (Saer, 2000a, p. 152). A este vacío seguimos llenándolo con algún fantasma, sin duda. El arte en general, y la poesía en particular, no dejan de hacer otra cosa.

En la literatura de Saer, la dama es el nombre de uno de los fantasmas que ocupa el lugar de lo sagrado, ese vacío que explica la diferencia entre ver y mirar sin la cual no habría objetos. La dama, repitámoslo, nos da la clave para comprender, en el dispositivo moderno, la forma-objeto. Y en este aspecto Saer nos está dando a ver el horizonte de pensamiento en el cual se encuentra inmerso. Más que denunciar sus prejuicios personales relativos a la mujer, habría que leer en sus versos la revelación de ese dispositivo en el cual estamos todos implicados y que por eso podemos llamar, con menos dramatismo, una época. Yo diría que esta época se inicia con la divinización de la mujer y, como consecuencia, con esa curiosa controversia acerca de su existencia que se prolonga hasta hoy.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Stanze*. Paris: Rivages, 1981.

Quevedo y Villegas, Francisco de. *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta, 1996.

Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI, 1980.

----. *La mayor*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

----. *La Ocasión*. Buenos Aires: Alianza, 1988.

----. *Lo Imborrable*. Buenos Aires: Alianza, 1993.

----. *La Pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

----. *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000a.

----. *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000b.

Sor Juana Inés de la Cruz. *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra, 1992.

El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar*

Jorge Monteleone[*]

Resumen

Juan José Saer publicó un único libro de poemas de nombre paradójico: *El arte de narrar*. Este trabajo analiza las razones estéticas que sustentan ese título en varios aspectos: la fusión de géneros literarios, habitual en la obra de Saer; el tema de la narración como un modo de otorgar sentido a lo real en la forma estética –el canto de lo material–, la sustitución del yo poético por el retrato del escritor y la persistencia de la voz lírica.

Palabras clave*: Poesía, arte de narrar, yo poético.*

Abstract

Juan José Saer has wrote one single book of poetry which title is paradoxical: *El arte de narrar* (The art of narration). This work analyzes the aesthetics reasons for the election of that title: the usual mixing of literary genres in Saer's works; the narration theme to bring meaning to reality by the literary form –the "material canto"–, the substitution of poetic self by a writer's image and the persistence of the lyrical voice.

Keywords*: Poetry, art of narration, poetic self.*

Narrar

Uno de los enigmas irónicos que de inmediato abre el único libro de poemas de Juan José Saer es, precisamente, éste: "¿por qué, siendo un libro de *poemas*, se llama *El arte de narrar*?" Calificar el enigma de irónico podría ser banal. La ironía, que juega con la negación de la literalidad en este caso, es menos plausible que

***** Universidad de Buenos Aires – CONICET.

insuficiente, porque se agota en un juego ingenioso. La segunda posibilidad que abre es más cercana al universo de Saer, y se emparienta con la confusión de los géneros en la literatura –en especial esa tradición de la literatura argentina que siempre revindicó: una serie de obras singulares, atípicas, que no entran en ningún género preciso, como el *Facundo* de Sarmiento, las aguafuertes porteñas de Arlt, los poemas narrativos de Juan L. Ortiz, los relatos de Antonio Di Benedetto o los ensayos de Borges–. Esa predilección es evidente en sus narraciones y poemas, por ello es atractivo conjeturar acerca de la elección de ese inusual, en apariencia contradictorio título para un volumen de poesía: *El arte de narrar*.[1]

Saer declaró a menudo que su obra trataba de borrar las fronteras entre narración y poesía, combinando el rigor formal de la narración moderna con la percepción poética del mundo. Por mucho tiempo aspiró a escribir "una novela en verso" –deseo que autoparodió en su cuento "Recepción en Baker Street", de *Lugar*, donde Carlos Tomatis resume su proyecto de escribir en verso una nueva novela policial y narra el plausible argumento de un crimen resuelto en su vejez por Sherlock Holmes (Saer, 2000, p. 127-159)–. El lector habitual de sus textos admite con fruición la acentuada poeticidad de las narraciones, manifiesta en personajes que sostienen una mirada organizadora de un *topos*, es decir, un lugar conformado por un objeto o un conjunto de objetos que constituyen a la vez lo real y su deslizamiento hacia lo imaginario, por elusivo y borroso que sea. "La noción de objeto está en el centro de todo relato de ficción", escribió (Saer, 1999, p. 17). Ese sujeto suele alcanzar, por un breve instante, una atención desmesurada que no sólo parece sacarlo de una habitual distracción y sumergirlo por un breve lapso en la "permanencia de lo que fluye" o "el devenir", sino también obtiene en la ficción –es decir en el ámbito de lo imaginario– su sentido verdadero:

> En lo continuo, en lo homogéneo, a pesar de la multiplicidad aparente, sigue estando todavía la punta de claridad mortecina –"yo"–, la fragilidad impensable que sin embargo dura y dura, en una especie de somnolencia turbia y monótona de la que a veces, sin ninguna razón, de un modo súbito, se despierta, para percibir, durante una fracción de segundo, la persistencia de lo que fluye (…). (Saer, 1993, p. 148)

Ese particular estado psíquico suele cifrarse en un objeto, cuya descripción se demora y no produce un efecto de realismo sino un minucioso extrañamiento, donde la materia se manifiesta en su

pura presencia, como una intemperada totalidad. Se trata de esos instantes epifánicos de las narraciones de Saer, donde el tiempo parece coagularse en una súbita iluminación de lo real o, mejor dicho, en un pliegue del tiempo, un instante donde se precipita la mortalidad como una redención en la forma. Esto, que parece tan abstracto, es muy claro en las narraciones cuando se relata, literal y minuciosamente, esa experiencia de la objetividad del mundo en un hecho nimio, una cosa aislada, un suceso común. Ese efecto de poeticidad de la narración suele situar el objeto en el centro de lo ficticio y volverlo, en cierto sentido, ilimitado e intenso. Es habitual que esos objetos o las acciones que los involucran sean tan inolvidables como los personajes de la narración. A veces esa fusión con los objetos se centra en el simple acto de comerlos: el cordero asado de *El limonero real* (1974) o el salamín morosamente consumido de *Nadie nada nunca* (1980) –escena que Raúl Beceyro no puede omitir en su versión cinematográfica de la novela y que fascinaba a los poetas argentinos de los noventa en busca de un nuevo modo de mirar los objetos en el poema–.[2] O bien las mariposas que hipnóticamente se suspenden en el centro vacío del espacio abierto en ese mismo texto o se filtran en una superficie invisible del aire en la novela póstuma, *La grande* (2005).

En esa novela una mujer, Gabriela, cose un botón. El relato de ese acto mínimo se extiende a lo largo de tres o cuatro páginas y a medida que la escrupulosa descripción se revela en sus ínfimas peripecias y sus "catástrofes diminutas", se la magnifica hasta ocupar todo el espacio (Saer, 2005, p. 206-211). La maestría con la cual Saer relata los intentos de enhebrar el hilo, sus frustrados movimientos iniciales hasta que por fin el hilo atraviesa el ojo del hilo, provoca el mismo placer, a la vez físico y mental, que siente la protagonista antes de coser el botón a la suave tela de una blusa. Es probable que la percepción de ese objeto y el relato del hecho tengan la misma duración en el mundo real que en las páginas del texto, de tal modo que la ficción crea un doble y paradójico extrañamiento. Por un lado, esa morosa detención de la peripecia, donde el texto se adensa, permite percibir lo que podríamos llamar la materialidad significante de la ficción, liberada de toda ilusión mimética, para constituirse como absoluto artificio de lenguaje. Por otro lado, permite desnaturalizar la ignorante costumbre del vivir en su veleidosa distracción, olvidada de sí al paso del tiempo, para sentir en todo su despliegue el devenir, como si el tiempo mismo también se materiali-

zara. Surge así ese instante epifánico donde el objeto posee una presencia absoluta, es decir, cuando literalmente *aparece*. Y en esto reside la poeticidad del relato de Saer, a partir de la narración del objeto con la intensidad de percepción atenta, del mismo modo en que un poema indaga la representación de un instante consagrado en la experiencia de las cosas. El sitio donde esos objetos alcanzan su completa manifestación es en la forma literaria. Este retorno a la objetividad del mundo opone las cosas imaginadas a una conciencia oscurecida. A esto Saer lo llama, con una sencillez principista, *narrar*: "La narración –escribió– es un modo de relación del hombre con el mundo. Toda novela es narración, pero no toda narración es novela" (Saer, 1986, p. 19).

Por ello *El arte de narrar* es un título que quiere parecer irónico, cuando en verdad trata de un tema esencial: el motivo de los poemas de Saer es ese complejo arte extraordinario y antiguo que consiste en narrar, narrar el tiempo, narrar las cosas, narrar interminable, ilimitadamente, el puro acontecer del mundo exterior, que va de la extrañeza a la plenitud.

Ritmo

Los poemas más característicos del libro, por su número y su originalidad, son aquellos donde se cruzan poesía y narración: podrían leerse como breves relatos, aunque tienen la dimensión rítmica del verso no sólo por su disposición en la página, sino también por la peculiar sintaxis de Saer. Con la excepción de un soneto en el segundo poema de la serie "Quevedo" ("Relox de sol"), en los versos de *El arte de narrar* está por completo ausente la prosodia, siquiera parcial, de la métrica española, o cualquier otro recurso rítmico cuyo patrón sea iterativo –ni rimas, ni aliteraciones, ni homofonías, ni juegos significantes–. El ritmo del verso de Saer guarda estrecha relación con esa sintaxis que también puede hallarse en pasajes de su prosa: por ejemplo en ese modo de situar al final de la frase el objeto directo o la acción principal, creando una expectativa a través de incisos, de subordinaciones, de complementos, donde lo afirmativo se carga de dubitación. Como si el despliegue de lo real fuera creado por ese hábito de la somnolencia que busca con rodeos una frase, cuya directa expresión se le escapa, pero cuya fuerza expresiva reside en su escansión peculiar:

> Y porque, también, pasado el estruendo, en el silencio que,
> por obra de alguna revisión pudiese, gélido, imperar,
> esa voz finita y sin fin siga sola cintilando hacia el cielo,
> de modo tal que ayude, en la noche eventual,
> a romper, o a desplegarse más bien,
> firme, y hasta una nueva noche, el amanecer. (1988. p. 21)

Pero la mención de la somnolencia no es decorativa y responde a una de las claves por las cuales poesía y narración forman igualmente para Saer manifestaciones de un "arte de narrar" como suprema facultad de una *poiesis* de lo imaginario. En un texto que bien podría tomarse como un manifiesto, "Narrathon", Saer sostiene que narrar no es sólo una operación de la inteligencia, sino *del cuerpo entero* y que "el medio natural de la narración es la *somnolencia*" (Saer, 1997, p. 155). Este carácter está lejos de significar una disminución de las facultades intelectivas y creadoras. Se trata del abandono de las convenciones y retóricas de sentidos prefijados que la razón suele poner en juego, para hallar en la escritura lo imprevisto –aquello que no está gobernado por la *doxa*– e imponer un orden de sentido nuevo y particular. Aunque posea a primera vista un parentesco con el programa surrealista –"hay cierto arrojo de la mente que únicamente el sueño, en su abandono, puede aportar", escribe (1997, p. 156)–, no se trata de un irracionalismo, sino de un método. En él, gobernado por esta semivigilia, hay una serie de tabúes que el escritor debería evitar para no dar pasos en falso y caer en facilidades retóricas o en lo inauténtico: "Esa fuerza tensa, acerada, de rechazo, ha de ser, preferentemente, continua, para que quede, entre el acto de narrar y la historia, una franja aunque, lo repito, metafórica, de nada" (1997, p. 156).

Pero acaso lo más relevante sea que la narración es un acto físico o, mejor dicho, un acto que involucra en el narrar esa dimensión que está más allá del discurso y corresponde a lo rítmico, cuyo fundamento último es corporal –como oblicuamente lo reconoce Saer al citar a Henry James en inglés, hablando del *extraño e irregular ritmo de la vida*:

> El medio natural de la narración 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 James llamó *the strange irregular rhythm of life*. […] La somnolencia, lejos de atentar contra la ilación, o contra el orden, impone, más bien, un orden propio, una ilación de la que cambia, únicamente, en relación con la ilación lógica, la dimensión en la que se constituye. (1997, p. 155-156)

Con una poderosa intuición, Saer ha liberado el ritmo de los avatares de la métrica y los ha situado en su exacto lugar: en su cruce entre el sentido y el sujeto. Por ello, la busca de la somnolencia en el narrar es de hecho la particular búsqueda de un ritmo que, como aseguró Meschonnic, "es el sentido de lo imprevisible" (2007, p. 94). De allí entonces que el arte de narrar consista en dar respuesta a una apelación o un llamado de lo real hacia donde la escritura misma se dirige, una disposición heurística cuyo resultado es aleatorio respecto del sentido. O bien lidia con un sin sentido en la mudez de lo concreto para dotarlo de una significación vacilante, es decir, no anclada en la fijeza de una verdad universal. Y aquí es el punto en el cual el arte de narrar se torna una *poiesis* de lo imaginario. Mientras un lugar común indica que narrar es contar una historia, para Saer, la narración es *hacer cantar lo material*. Al hablar de lo material no indica la materia sino "cualquier objeto o presencia del mundo, físico o no, desembarazado de signo" (Saer, 1997, p. 175). Este canto del mundo no es una atestiguación de lo dado, sino una invención que, en la medida en que es imaginaria, no elimina el mundo, sino que establece con éste una relación recíproca. Narrar "no consiste en copiar lo real" sino en brindarle una "coherencia nueva" en la determinación de la forma literaria. Así entonces se constata la objetividad del mundo, mediante un canto de lo material, que consiste en la creación de sentido de un acto de narrar como un acto esencialmente poético. Por eso mismo, la división genérica entre narrar y poetizar para Saer carecería por completo de relevancia.

Retratos del yo

El libro está dividido en tres secciones, pero aquellos poemas más característicos donde se reúnen poesía y narración forman parte en su mayoría de la primera, que da el nombre al libro. Para ello Saer suele utilizar figuras de escritores que se introducen mediante un relato. En un apartado del texto "Razones" [reproducido en este dossier], escrito a instancias de María Teresa Gramuglio para la compilación *Juan José Saer por Juan José Saer,* mencionaba su preferencia por utilizar "personajes escritores", o próximos a la actividad literaria. La explicaba por tres motivos: porque brinda apoyo empírico a un sistema de representación realista; porque incluye personajes que expresan la visión íntima del autor y, de ese modo, el observador puede ser incluido en lo observado; y,

en fin, porque ante la crisis de la representación interesan menos las historias que los medios utilizados para hacerlo (Saer, 1986, p.21). Muchas veces el uso de la primera persona corresponde al enunciado de uno de estos personajes. Hay, además de estas figuras "biográficas", otras que son explícitamente ficcionales, aunque comparten el mismo estatuto: por ejemplo el Dr. Watson, Don Giovanni, Robinson Crusoe, Juan Moreira o Pichón Garay e Higinio Gómez –personajes de narraciones de Saer–. Al evocar estas figuras, Saer ejercita una cierta disolución del nombre del autor y una pareja reducción de lo contingente, a favor de dos o tres hechos que simbolizan rasgos de la figura representada. En cierto modo, en el cuento "Recepción en Baker Street", Tomatis imagina la presentación de los "personajes míticos" –como Sherlock Holmes– en su novela en verso, y asegura que no hay que presentarlos mediante detalles psicológicos de su personalidad verdadera, sino en "un orden protocolar de rasgos cristalizados que permitan reconocerlo de inmediato" (Saer, 2000, p. 140). Algo de esa técnica se reconoce en los retratos literarios de los poemas. Es indudable que debe contarse con la complicidad, selectiva, de un lector que pueda interpretar los guiños para que esas figuras se comprendan en toda su dimensión. En algunos casos el nombre se explicita: Petrus Borel, Dylan Thomas, Quevedo, Dante, Sartre o Rubén (Darío); en otros pueden identificarse poemas que, sin mencionar sus nombres, tratan sobre Dostoievsky, Faulkner, Joyce, Sacher-Masoch, Mozart, De Quincey, Aldo Oliva, Shakespeare o Pessoa. Su construcción, no obstante, puede ser rastreada en fuentes diversas y relativamente accesibles, que el autor manejó, pero que casi nunca son explícitas. "El discípulo de Crates" se refiere a los filósofos cínicos, en particular a Metrocles y las alusiones, además del texto canónico de Diógenes Laercio, corresponden al cuento "Crates, cínico" de Marcel Schwob en *Vidas imaginarias*. El título "Oxford, Mississippi, (Blotner, II, 1401)" alude a la ciudad de Faulkner y a una cita de la monumental biografía canónica sobre el escritor de Joseph Blotner. "Bottom's dream" es el sueño de Bottom, en *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. "Ann" es aquella Ann de la Oxford Street, la prostituta que Thomas de Quincey buscaba en Londres, como refiere *Confesiones de un opiómano inglés*. "Recuerdos del doctor Watson" alude a la primera novela de Sherlock Holmes, *Estudio en escarlata*. Curiosamente, la frase de Holmes "Esta tarde en el Concert Hall oiremos cantar a Norman Neruda" es un error de Saer, ya que, en

la novela de Conan Doyle, Norman Neruda no es un hombre, sino una mujer llamada Wilma Norman-Neruda, y no era cantante, sino una célebre violinista de la época que Holmes, aficionado al violín, admiraba.

En todos estos casos el nombre del autor se omite, tal como ocurre en *He weeps over Jim*. Es uno de los textos en primera persona donde un personaje no toma el lugar del yo, sino que el sujeto que "llora por Jim" manifiesta su elegía y su deuda con el escritor irlandés. El poema está pleno de claves, en parte tomadas de otra biografía canónica: *James Joyce* de Richard Ellman, publicado en 1959 y revisado en 1982. El conocimiento de estos presupuestos nada agrega a la eficacia lírica del poema, pero lo perfecciona. La mención de "Carlos, el cordero" alude a Charles Lamb. En unos pocos versos se acumulan luego referencias algo herméticas que corresponden a precisos momentos de la vida de Joyce. Es decir, vemos la reunión de unos pocos rasgos cristalizados para dar cuenta de una personalidad –como se proponía Tomatis– cuando el yo enumera recuerdos, "momentos", que pertenecen al autor venerado:

> Una humildad por lo menos me has enseñado,
> la de buscar algo eterno fuera de mí: el momento
> en que atravesabas los puentes de Trieste en compañía de Svevo,
> los momentos en que tu mano, ardua, escribía *What are*
> *Dublin and Galway compares with our memories*,
> o alguna otra permanencia concerniente a tu persona,
> las florcitas indestructibles de Quinet sobreviviendo al hundimiento de los imperios
> El momento de la fotografía de C. P. Curran
> (*I was wondering would be lend me five shillings…*)
> con las macetas y una de las dos hojas del ventanal abierta atrás […]
> (Saer, 1988, p. 36-37)

Estos recuerdos aluden a hechos muy precisos de la vida de Joyce que se evocan. Por ejemplo, el momento en el que se encuentra con Italo Svevo en Trieste. Por entonces, el 12 de julio de 1912, le escribe a Nora Barnacle y le reprocha que en sus cartas no mencione ninguno de los lugares de Dublín en los que se encontraron y que guardan "tantos recuerdos de nosotros". La carta finaliza con la cita del poema de Saer: "¿qué son Dublín y Galway comparados con nuestros recuerdos?". Las "florcitas indestructibles de Quinet" aluden a una frase del botánico que menciona las flores que siguen naciendo, mientras a su alrededor las ciudades cambiaron sus nombres y sus amos, se hundieron y derrumbaron

y desaparecieron en la nada. Esa alusión aparecería sobreentendida en una frase del *Finnegans Wake* (II, 3). La fotografía tomada por su amigo C. P. Curran en 1904 es muy conocida y presenta a Joyce como un arrogante joven irlandés que mira desafiante a la cámara, con las manos en los bolsillos, una gorra blanca y las piernas abiertas frente a un invernadero –"con las macetas y una de las dos hojas del ventanal abierta atrás"–. Cuenta Curran que al preguntarle a Joyce en qué estaba pensando al fotografiarlo, el escritor respondió la frase citada por Saer en inglés: "me preguntaba si me prestarías cinco chelines…"

La función de esa preferencia general de la literatura de Saer, corresponde en su poesía a la sustitución del sujeto lírico por el retrato de estas figuras, y en consecuencia al alcance de cierta impersonalidad por interpósita persona, la máscara de los escritores, sin renunciar no obstante a una inflexión subjetiva. Esta elección obedece a un rasgo más general, que anotó Julio Premat: para Saer, la imagen de escritor –tanto la propia como la ajena– se caracteriza paradójicamente por "un rechazo explícito de definir imagen alguna", que se apoyaría en una inclinación drástica que no sólo elude prolijamente cualquier atisbo autobiográfico, sino también, en sus ensayos sobre otros escritores, reproduce "el mismo vacío de identidad, de personalidad e inclusive de voluntad" (Premat, 2002, p. 282, 293). Saer ha declarado que "el escritor no es nada, nadie" y si para el resto de los hombres esa ausencia de contenido es llenada con imágenes sociales, "para el escritor todo el asunto consiste en preservarla" de ellas (Saer 1997, p. 19). Cabe agregar que habría dos modelos de este carácter. El primero corresponde a una antigua idea borgeana, que desde culto a la nadería de la personalidad en los años veinte, arribó a su conocido retrato de Shakespeare en la prosa "*Everything and nothing*" de *El hacedor* (Borges, 1960), según la cual el autor es un vacío poblado exclusivamente por sus personajes y a su vez el modelo de la divinidad, que es "muchos" en el universo de sus criaturas y "nadie" en sí mismo. La prosa de Borges comienza de un modo afín a la declaración de Saer: "Nadie hubo en él". El otro modelo es Juan L. Ortiz, un hombre que deliberadamente escamoteó su biografía. "Soy un hombre sin biografía en el sentido en que generalmente ésta se considera", escribió. Sus "Notas autobiográficas" ocupan apenas una página y media de sus *Obra completa* (Ortiz, 1996). Ese vacío de identidad es el antecedente ostensible para la concepción de Saer: en

Juanele la biografía no existe porque se transformó en mito poético (Monteleone, 2004). El retrato ocupa ese lugar en la poesía de Saer. Levanta una imagen del personaje escritor, que a su vez sustituye el yo lírico, cuando la condición fundante de ese retrato es un previo vacío: el escritor como "nada, nadie".

Poéticas

Hay tres poemas del libro que se llaman "El arte de narrar" y obrarían como "artes poéticas". El primer poema con ese título es el segundo del libro y sin duda su posición es estratégica. El volumen se inicia con el poema "De *L'art romantique*", para aludir a la colección de ensayos de Charles Baudelaire publicado en 1869 donde convencionalmente se incluye la serie "*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*". El retrato V corresponde a Petrus Borel, conocido como el lobo o el licántropo. Los surrealistas lo salvarían del olvido, pero en el texto de Baudelaire se trata de una figura algo oscura y tributaria del fracaso: "siempre tuve simpatía por este infeliz escritor, cuyo genio malogrado, pleno de ambición y de torpeza, sólo supo producir fracasos minuciosos, borrascosos relámpagos, figuras con algo de bizarro, […] sólo tuvo el encanto de la voluntad ¡y eso ya es bastante!" (Baudelaire, 1980, p. 524). Por ello en su poema Saer escribe: "Aprendamos, / en esta hora, de Petrus Borel, / […] / aunque se haya, por fin, oscuro, hundido en el cielo, / y ninguna estrella lleve su nombre" (p. 7). Recupera, desde Baudelaire, la voluntad y la pasión, "el amor por la palabra, la lealtad suicida a los lobos", aun a costa de la desaparición. Borel es la primera figura que encarna al poeta y su carácter disminuido es el que elige Saer para vindicar la *poiesis* desde el fracaso.

En la página siguiente aparece entonces el primer poema de la serie de tres que lleva el nombre "El arte de narrar", que comienza: "Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo" (p. 8). En el poema se habla del modo en el cual la conciencia –que es una conciencia literaria y no sólo alude al escritor, sino también al lector– se abre en el paso del recuerdo, es decir, al momento en que el recuerdo es proferido como lenguaje: el ojo recorre en la hoja blanca la "red negra" de los signos. El recuerdo aparece como un rumor que resuena, palpita en el oído y luego hiere el corazón. Ese momento en el cual el recuerdo de algún modo se materializa es

uno de los artificios del devenir, uno de los sostenes de la duración, sobre los que tanto escribió Saer y que obra aquí como la posibilidad de rescatar un instante y fundar en él una cierta redención del tiempo, esa "lluvia verde que se abre imposible hacia un árbol glorioso". Pero el poema que sigue parece un comentario o una nota al pie de éste: "Recuerdos del doctor Watson". Y en él se abre otro recurso: el paso de los recuerdos a la escritura. El hecho incontestable de que estos recuerdos pueden ser recuerdos falsos. Aquellos recuerdos "parasitarios" que aparecen en *Glosa*: recuerdos de experiencias ajenas que no por eso pierden cohesión y sentido. Un conjunto de imágenes vinculadas a recuerdos inexistentes que sin embargo tienen fuerza ficcional, como los recuerdos de un personaje, que pueden tener más "realidad" que los reales y dejar huellas profundas en la memoria. Y en ese caso los "hombres del porvernir, plagados de irrealidad" jamás tendrán ese "collar de sólidos minutos" que Watson ya poseía en el reino inalterable de la ficción (p. 9).

El paso del recuerdo a la escritura no siempre corresponde a un recuerdo existente. Esto responde a un fenómeno global que Piglia observó: en el centro de la narrativa contemporánea, desde Borges a Philip K. Dick asistimos a la destrucción del recuerdo personal, no hay memoria propia ni recuerdo verdadero y, en consecuencia, se diluyen la identidad personal y el pasado reconocible. Narrativamente, afirma Piglia, "podríamos hablar de la muerte de Proust" (Piglia, 1999, p. 63). Esa irrisión de la memoria involuntaria como fuente del relato aparece explícitamente en Saer desde "La mayor" y "A medio borrar" (Saer, 1976), como lo advirtió la crítica.[3] Por esa razón, como antes vimos, Saer sustituye el yo lírico por el retrato biográfico, que a la vez se astilla en fragmentos y revela un vacío de origen.

En el segundo poema "El arte de narrar" se habla entonces de los libros que almacenan "recuerdos falsos para memorias verdaderas". Ante la falsedad del recuerdo que pasa a la voz, ésta se encarna en signos que construyen otro objeto, imaginario, más persistente que el real: la "rosa de lo narrado". En ella confluyen, entonces, los objetos y el acto de narrar:

> flor de niebla, olvido hecho de recuerdos retrógrados,
> rosa real de lo narrado
> que a la rosa gentil de los jardines del tiempo
> disemina
> y devora.
> (Saer, 1998, p. 75)

Aquí reaparece la rosa de Milton, según Borges, que es pensada como una "cosa más agregada al mundo". El libro del poema de Saer, concebido como una explosión que enceguece y horada los ojos del escritor y del lector, se transforma en una rosa concentrada de luz, una rosa que persistirá siendo ajena y más duradera que la desdicha que pudo engendrarla.

El tercer poema "El arte de narrar" dice:

> Cada uno crea
> de las astillas que recibe
> la lengua a su manera
> con las reglas de su pasión
> –y de eso, ni Emanuel Kant estaba exento.
> (Saer, 1988, p. 83)

Aquí aparece uno de los motivos centrales de la literatura de Saer y es el vínculo entre la experiencia vivida y la posibilidad de su relato en el lenguaje –lo cual es otro modo de narrar el devenir. Y aquello que obra como el código transfigurador y transubstanciador, es la pasión –incluyendo la irremediable ironía sobre Kant, que procuró construir una moral racional que no se basara en la naturaleza humana–. La pasión impone sus reglas y con ellas, de algún modo, lo que estaba destinado a esterilizarse, obtiene un simulacro de vida. Reaparece aquí la justificación del fracaso de Petrus Borel, su voluntad literaria sostenida exclusivamente en la pasión. También en el poema "Aldo", cuya evidente figura es el poeta rosarino Aldo Oliva, se lee que "al hablar todo lo que le queda de pasión se concentra" (p. 15) y aun su *élan* poético es algo más que la pasión misma: lo manifiesto de esa apelación, de esas señales, de ese llamamiento que se hace desde un lugar incierto para que el acto de narrar se configure.

En estos tres poemas, ya sea mediante el paso del recuerdo (falso) a la voz, de la voz al signo en la escritura, y de ésta a la existencia, en un retorno del lenguaje a la vida sostenido por la pasión, *El arte de narrar* plantea el problema de la existencia de un yo cuando de hecho el sujeto real se ausenta y en su vacío sólo resta esa única voz fantasmal o, para decirlo con el retrato del escritor, "una nada". ¿Qué queda al fin del yo en su canción de lo material? ¿Qué yo o que huella del yo persiste en ese acto del narrar?

Esa cuestión parece respondida en uno de los poemas más largos del libro, "Diálogo bajo un carro", donde conversan José

Hernández y su hermano Rafael, que remonta a un libro en el que Saer ve el paradigma de la confusión genérica entre poesía y narración, el *Martín Fierro* (Saer, 1988, p. 28, 32). En su ensayo "*Martín Fierro*: problemas de género", aquello que Saer exalta del poema de Hernández es su atipicidad genérica y habla de un modo lírico-narrativo del poema. "Lo que Borges llama 'el accidente del verso' es la disidencia fundamental, irreductible, del *Martín Fierro*, con cualquier novela del siglo XIX", escribe (Saer, 1997, p. 64). El verso es para Saer el elemento rítmico organizador y generador donde verso, relato y canto se reúnen. Pero ese elemento rítmico, no ocurre sólo en la estructura versal, sino también en la enunciación, en *la representación imaginaria de una voz*. Por un lado, debido a su carácter acentuadamente lírico –y ahora diríamos, monológico– donde, detrás de la voz del gaucho extrovertido se disimula su autor. Por otro lado, por el carácter dramático –es decir, teatral– de los monólogos. Es decir, Saer acuerda con la idea de Martínez Estrada sobre *Martín Fierro*: no es un poema épico (como afirmaba Lugones) ni una preforma de la novela (como sostenía Borges), sino un poema lírico. Y el aspecto lírico remite a la articulación de una voz en el poema, una voz equidistante entre lo personal y lo impersonal, entre la capacidad de nombrar y la nada.

En el poema "Diálogo bajo un carro", después del asado, los dos hermanos hablan tendidos en la hierba. Imaginemos esas dos voces que van apagándose en el relente del sol, mientras mueren las brasas. Los años pasan para ellos y la violencia del país los vuelve convictos de sus propios sueños. De pronto, José Hernández distingue otra voz, la voz de los árboles, que hablan un lenguaje apenas audible y que no tiene traducción. O la voz del verano, que habla para sí misma. Rafael, en cambio, no las oye, o apenas oye el murmullo del siglo ensordecedor, la historia que rechina rumorosa. Esas voces –le dice Rafael a su hermano José Hernández– *te salvarán*. "Se salvará la voz / no el que la escucha", le responde. Y aunque algo se edifique de este horror vivido –le explica– el precio será tan alto que los sueños mismos serán condenados. Esta parábola poética alude a una voz que desaparece en el yo mortal y a otra, ficcional, que persiste, desdoblada en el aire del mundo y en el lenguaje de la literatura. A partir del último libro de Saer, se comprende que toda literatura es póstuma.[4] Todo escritor debe escribir como si fuese una nada o, como quería Kafka, como si fuese un muerto.

Bibliografía

Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Edición de Michel Jamet. Paris: Laffont, 1980.

Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.

Casas, Fabián. "El enfrentamiento a algo superior", *Página / 12*. Buenos Aires: 13 de junio de 2007.

Dalmaroni, Daniel y Merbilhaá, Margarita. "'Un azar convertido en don'. Juan José Saer y el relato de la percepción", en Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11: Drucaroff, Elsa (Directora del volumen). *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000, p. 321, 343.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol / Izquierdo Editores, 2007.

Monteleone, Jorge. "Juan L. Ortiz: el hombre sin biografía". Lucera, 7. Rosario: Centro Cultural Parque de España, primavera 2004, p. 74, 79.

----. "Lo póstumo: Juan José Saer y La grande". *Ínsula*. Revista de letras y ciencias humanas, 711 (número dedicado a las letras argentinas), Madrid: marzo 2006, p.14, 17

Ortiz, Juan L. *Obra Completa*. Edición de Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1996.

Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999.

Premat, Julio. *La dicha de Saturno*. *Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

Saer, Juan José. *El limonero real*. Barcelona: Planeta, 1974.

----. *La mayor*. Barcelona: Planeta, 1976.

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

----. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

----. *El arte de narrar*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1988.

----. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza, 1993.

----. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

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

----. *Lugar.* Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

----. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

1 La primera edición de *El arte de narrar (1960/75)* data de 1977 y fue publicada en la editorial Fundarte de Venezuela. En "Razones", que data de 1984, Saer anunciaba algunos proyectos, como la redacción de *Glosa*, que aparecería al año siguiente y afirmaba: "También sigo escribiendo poesía y estoy preparando una segunda edición de *El arte de narrar*, con cuarenta nuevos poemas" (Saer, 1986, p. 21). Esa segunda edición fue publicada en Santa Fe por la Universidad Nacio-

nal del Litoral en 1988, cuando en el Centro de Publicaciones se desempeñaban Hugo Gola, Edgardo Russo y Luis Novara. El nuevo volumen se compone ahora de tres secciones: la primera, "El arte de narrar 1960-1975" corresponde al libro de 1977. Los nuevos poemas restantes (cuarenta y cuatro) se reparten en las dos secciones siguientes: "Por escrito (1960-1972)" y "Noticias secretas (1976-1982)". En este ensayo nos referimos siempre al texto de la segunda edición, ampliada, de *El arte de narrar*, aunque tiene especial interés el conjunto de poemas que pertenecen a la primera, recopilados en la sección homónima.

2 Uno de los miembros de esa generación de poetas, Fabián Casas, evocó: "En mis años mozos, mis amigos con los que hacía una revista de poesía comentaban admirados una y otra vez cómo un hombre cortaba un salamín en el comienzo de una novela de Juan José Saer que se llamaba *Nadie nada nunca*. Perdón, me corrijo: lo que contaban era cómo un escritor había escrito de manera intensa y precisa hasta la exasperación a un hombre cortando un salamín" (Casas, 2007).

3 "En este sentido, la poética de Juan José Saer viene a discutir el proyecto de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, fundado en la posibilidad de narrar a partir de la memoria que sobreviene azarosa pero efectivamente" (Dalmaroni y Merbilhaá, 2000, p. 331).

4 La novela *La grande* es, a la vez, una novela inconclusa y una novela póstuma. Este contenido paradójico permite explorar el último texto de Saer en un vínculo cierto con la existencia: en él hay una constante reflexión y una apuesta estética sobre el sentido del devenir, que obliga a ser leído en este contexto particular como un significado suplementario –y, tratándose de Saer, nunca sentimental sino irónico– a la idea de la muerte del autor. Lo póstumo sería así la condición temporal de aquello que se presenta como acontecer de la finitud en el seno de la literatura. Estudiamos este aspecto en: Monteleone, 2006.

Saer, nota y sinfonía

Julio Premat[*]

Resumen

En este artículo se trata de interrogar el proceso de escritura de los relatos del argentino Juan José Saer, y en particular el de su última novela, *La grande*, publicada póstumamente en el 2005, a partir de la relación entre el fragmento y el conjunto, metaforizados con elementos musicales (la nota, la sinfonía). Se analiza sucesivamente la relación entre la anotación prerredaccional y el flujo discursivo de las versiones finales (gracias a un análisis de algunos documentos genéticos), la relación que establece *La grande* con obras anteriores de Saer y finalmente la manera en que este libro postrero "cierra" la obra del escritor a partir de una plenitud fragmentada y de una recuperación contradictoria de cierta tradición novelesca. La hipótesis central sería que la tensión entre la parte y el todo es uno de los núcleos generativos de la producción de ese escritor, pero también un modo de construcción del conjunto de la obra y una manera de situarse en el panorama literario actual.

Palabras clave*: Saer, La grande, crítica genética, música y literatura, repertorio, teoría de la novela.*

Abstract

This article examines the writing process of the stories of Juan José Saer, from the relationship between the fragment and the whole. We will specifically study his last novel, *La grande*, published posthumously in 2005. The relationship between draft notes and the discursive flow of final versions, the relationship that *La grande* creates with previous works of Saer and lastly, the manner in which this final book "closes" the author's work will all be analyzed successively.

Keywords*: Saer, La grande, criticism, music and literature, repertories, novel theory.*

* Université Paris 8.

Nota y flujo

Nunca sabremos cómo escribía Juan José Saer. A pesar de un trabajo meticuloso que llevamos a cabo sobre el material genético de *Glosa* y de *El entenado*[1] y a pesar de la colaboración discreta, algo pudorosa y bonachona pero siempre benevolente del propio escritor, lo esencial que querríamos saber se nos escapa. Sólo cabe construir hipótesis y relatos, a la vez pertinentes y documentados, pero también ficticios, sobre el proceso. Nunca sabremos cómo escribía Juan José Saer: en esa frase y en los comentarios subsiguientes parafraseo el ensayo « El concepto de ficción », que comienza afirmando « Nunca sabremos cómo fue James Joyce » (Saer, 1997, p. 9) y suponiendo que el género biográfico, al no poder transmitir lo esencial de la vida y la actividad de un hombre en tanto que escritor (lo que realmente querríamos saber), no es más, en lo que atañe a la comprensión del proceso de creación, que un género de ficción (o sea, un discurso ni cierto ni falso). Escribir sobre la escritura de Saer no es, entonces, un gesto de transmisión de una verdad documentada sino el esbozo de una construcción hipotética que permite, empero, pensar desde otro lugar la producción del santafesino.

A la hora de justificar la elección de la zona como espacio delimitado y recurrente para sus ficciones, Saer citaba a menudo a Faulkner, el que habría entendido que en el tamaño de una estampilla podía hacer entrar todo lo que él quería, el mundo entero. La afirmación se refiere a la invención de un territorio como manera de, gracias a un particularismo extremado, situarse en lo universal. La parte, la estampilla, que puede ser un todo: ese principio también rige la construcción del *corpus* saeriano y la relación que los textos establecen entre sí: una anécdota, un personaje lateral, un relato breve, van dando lugar, a lo largo de los años, a novelas sofisticadas. La sistemática amplificación prueba, con un efecto retrospectivo, que los mínimos elementos que componen un conjunto narrativo son potencialmente expandibles, contienen una insólita complejidad: en *En la zona* (primer libro de cuentos, de 1960) estarían todas las novelas de Saer. Cada libro es así el repertorio virtual de lo que se escribirá más tarde. Por lo tanto, volviendo al proceso de creación y extrapolando, sería concebible postular que en cada gesto de escritura, en cada documento preparatorio, en cada marginalia o en cada esquema prerredaccional de sus novelas, puede observarse todo el proyecto, toda la estética, el conjunto de la obra.

Muchos elementos distintos tolerarían un análisis en la orientación indicada. Me limito a uno, la relación entre notas breves y dispersas con la redacción lineal de la versión casi definitiva de los textos. Sabemos que el trabajo preparatorio de cada libro era un proceso que duraba a veces años y que esa preparación se llevaba a cabo ante todo mentalmente. Lo que queda de esos tanteos alrededor de un proyecto son hojas sueltas con anotaciones dispares. En esas hojas no figuran ideas generales ni resúmenes, ni visiones panorámicas, y ni siquiera borradores consecuentes, sino frases cortas de origen muy diverso: notas de lectura, traducciones, informaciones digamos enciclopédicas, muy escuetas ideas argumentales, y ante todo expresiones, frases, chistes, juegos de palabras, etc. Son, si se quiere, instantáneas discursivas, mínimos espacios de escritura. O sea, que el primer paso del trabajo preparatorio está constituido, textualmente al menos, por una serie de fragmentos, núcleos, brevísimos segmentos o partes minúsculas de un todo todavía inexistente. La nota rápida, efectuada en papeles diversos y sin ninguna organización material, contiene un hallazgo, algo que « surge», algo del orden de la inspiración y que dará lugar, posteriormente, a transformaciones que permitirán su inserción en el conjunto.

A veces leemos borradores de frases que se encontrarán luego, cobrando todo su sentido, en el texto definitivo. Otras veces son citas que, desplazadas de su contexto de origen e insertadas en las anotaciones saerianas, se integran armoniosamente en el estilo del escritor santafesino. Pero la mayor parte de las veces, la anotación parece ser un ejercicio de estilo, una gama musical hasta encontrar el tono requerido, hasta encontrar el « la » (o el « la mayor »). Tomando ejemplos de *Glosa*: el tono en el tipo de imágenes (« La piel como espejo del mundo »), de reflexiones (« La culpa es siempre anterior al crimen »), en bromas o agudezas:

> UN PECOSO = como si le hubieran tirado mierda en la cara y se hubiese atajado con un colador.
> -Está bebido -dice Cuello. -No. Está en pedo -dice Tomatis.
> ESCUELA + SECUELA + FRANELA + FRANCACHELA = NOVELA.

Se trata, explícitamente, de practicar el propio estilo o manera, e inclusive de repasar un idiolecto coloquial argentino, como en la larga lista que figuraba en el revés de un sobre blanco y de la cual transcribo sólo el inicio:

La pucha
La madona
¡Qué esperanza!
Ser de la vida. Hacer la vida
Tomatis a Leto, en la puerta del diario: te encuentro hasta en la sopa.
Una zanahoria.
Que te vaya bien
Hasta prontito
¿A ver?
Perder la chaveta
Me importa una mierda. No me importa una mierda.
Abribocas
Lo pasado pisado.
Menos bulto más claridad
Contar el cuento. No contó el cuento
Hacer bombo. Hacer mucho bombo.

En este último ejemplo, la dimensión digamos musical es evidente (son « acordes » de un hablar argentino), así como su función: en la lista de expresiones surge una frase de Tomatis que figurará en la novela (« Te veo hasta en la sopa ») (Saer, 1995, p. 126). Esto ejemplifica las afirmaciones introductorias: retomando el repertorio de un habla coloquial argentina, haciéndolo sonar, se llega a la escritura personal.

Paralelamente, antes del comienzo efectivo de la redacción, otros dos gestos son a su vez asociables a la idea de lo mínimo como espacio productivo. Uno es el hallazgo del título, que da lugar a tanteos, búsquedas bibliográficas y largas reflexiones (en una palabra, en un juego de palabras, estaría la novela entera). Así, *Glosa* se llamó primero *Hacia*. Y la escritura definitiva está precedida por el texto de las diferentes acepciones del término, copiadas del diccionario de la Real Academia; de nuevo: en esa definición polisémica, en ese repertorio de sentidos del término-título está, ya, toda la novela. El otro gesto, es la escritura múltiple, cuidada y repetida de los incripts: la primera frase, las primeras frases, son el objeto de un cuidadísimo trabajo, como lo son, en parte, los escripts (escritos mucho antes de terminar la redacción del texto). Según Saer, encontrar el inicio era la etapa central para poder escribir y, durante la escritura, tenía que saber siempre cómo terminaba el relato (cómo terminaba no quiere decir, repito, una peripecia o un desenlace en el sentido tradicional, sino un fragmento de discurso: con qué palabras, exactamente, terminaba). El escritor lo ilustraba con una analogía pampeana: escribir era como esas carreras cuatreras, en las que hay falsas partidas,

antes de que se ponga en movimiento la verdadera carrera, lo que está verdaderamente en juego. En todo caso, dar con el tono justo de un fragmento presupone el surgimiento del conjunto.

Después la escritura aparece como un flujo ininterrumpido, sin borradores, sin arrepentimientos, sin transformaciones importantes. Una palabra después de la otra, una frase después de la otra, con un ritmo lento (cuatro años para escribir *Glosa*) pero inalterable. A pesar de la complejidad de planos temporales, intrigas y personajes de *Glosa*, la novela está escrita así, como si fuese una totalidad preexistente al momento de la creación, como si el escritor siguiese el dictado de una paciente escritura mental, trabajosamente preparada por la nota, por el fragmento. Las partes terminan conteniendo y produciendo el todo.

En ese sentido, algunos testimonios permiten reconstruir una escena, quizás legendaria, la de Saer escribiendo, sentado frente a los prolijos cuadernos que usaba, con varios bolígrafos de colores distintos y anotaciones en minúsculos papeles alrededor de la página en blanco, como un marco fragmentado que permite la trabajosa pero mágica coagulación del flujo, aparentemente lineal, de su relato. De la nota al flujo, del rompecabezas lacónico a la página escrita, del repertorio a la literatura, de la frase breve a ese espacio fugaz de coherencia, esa breve epifanía, ese instante inteligible y armónico ante un mundo inestable, ininteligible, despedazado.

Nota y tango

De lo que precede se puede deducir, entonces, una analogía entre procesos de escritura y modos de constitución del *corpus* saeriano. Por un lado y como dijimos antes, el mínimo fragmento que da lugar a una expansión y a una forma paradójica de plenitud. Por el otro el recurrente modelo musical (tono, ampliación, variación) que podría aplicarse al proceso, modelo musical que, vía el formalismo latente y la nostalgia por la forma poética, es operativo en toda la obra. Expansión y música: esta constatación lleva a *La grande* (Saer, 2005) novela cuyo título remite, entre otras cosas, a una sinfonía (la sinfonía número nueve de Schubert, subtitulada « La grande »). Una novela que se inscribe en una amplitud narrativa y en un *tempo* inéditamente lentos (o sea en la extensión y dimensión de lo sinfónico), novela que utiliza, desprejuiciadamente, mecanismos narrativos bastante tradiciona-

les y que prolonga múltiples hilos argumentales diseminados en la obra anterior, introduciendo de paso otras tramas que, de haberse prolongado, podrían haber dado lugar a un sinnúmero de nuevas variaciones en la obra. Es decir que la novela retoma todo un repertorio de lugares, personajes, discursos y peripecias (convierte a todo lo escrito en borrador preparatorio), pero también podría haber funcionado como otro borrador, como un nuevo repertorio. Sin embargo, y antes de continuar me parece importante acotar que el título también incluye, por supuesto, una distancia burlona (la referencia a la lotería, a un « sacarse la grande »), ironía que impone cierta prudencia a la hora de juzgar el aparente clasicismo del texto o su ambición panorámica. Dicho esto, cierto es que la novela plantea una totalidad, o una eventual totalidad, de cara a los relatos ya escritos –al resto de la obra de Saer– vistos como una serie de fragmentos o partes que, retrospectivamente, parecen haber ido preparando, a lo largo de los años, este sonoro *allegro* final.

En esta perspectiva, lo primero que debemos subrayar es la revisión o reconstrucción del *corpus* que *La grande* lleva a cabo. Mucho podría escribirse al respecto. Elijo dos operaciones, que me parecen las más evidentes. Primero, algo que tiene que ver con el nombre de la novela y que no deja de ser problemático. *La grande*, desde el título, se instaura como la otra cara del otro libro de Saer que tiene un título musical, el nombre de una nota, *La mayor* (1976) (Saer, 2001, p. 123-212): la novela aparentemente total, la más clásica, el conjunto panorámico, dialoga así con el conjunto más fragmentado o entrecortado de la producción, el más extremista o experimental. El gesto, es importante señalarlo, le atribuye a la radicalidad negativa de la escritura un lugar privilegiado en la definición de un proyecto que, unos treinta años después, culminará entonces con esta novela « tradicional ».

La mayor contiene dos relatos consecuentes que, más que cuentos cerrados son episodios dislocados pero significativos de una historia no narrada (« La mayor », « A medio borrar »), y que a la larga irán definiéndose como textos fundamentales en la obra, tanto temática, argumental como estéticamente. La depresión de Tomatis, la partida de Pichón, la relación de Washington con los jóvenes intelectuales de la ciudad, el secuestro del Gato, sugeridos aquí, volverán, una y otra vez, ampliados y transformados, en los textos posteriores. El libro contiene también una miscelánea de textos brevísimos, genéricamente híbridos (no

siempre narrativos y no del todo ensayísticos) que figuran bajo el subtítulo de « Argumentos ».

« La mayor », el texto que le da el título al conjunto, se caracteriza por su radicalidad; es una experiencia límite en donde se ofrece una versión legendaria de la escritura en la óptica saeriana: la negatividad frontal, el escepticismo absoluto, la imposibilidad de prolongar o repetir los gestos de la literatura heredada (en este caso, Proust), la exposición aguda de una relación crítica con el lenguaje, pero también la puesta en escena del paso de la nada, el borrado, el pesimismo a un esbozo de recuerdo, de relato, de representación. Cortar con el pasado, afirmar una lucidez negativa, ganar por lo tanto una autonomía, una independencia y, tan heroica como modestamente, empezar de nuevo la tarea de nombrar el mundo. En « La mayor » se expande un modelo musical explícito, presente en el título, en los juegos de repeticiones y variaciones sonoras del texto y también en un documento preparatorio que pude consultar, en el que Saer enumera una serie de temas –en el sentido musical– que irán apareciendo en su relato: la escritura parece ser entonces el « tocar » o « ejecutar » determinado número de motivos preestablecidos. Si la forma y el esquema son etapas esenciales para la escritura en Saer, aquí la partitura sería el modelo de una formalización.

La proyección hacia la obra futura es todavía más evidente en « A medio borrar », si se lo juzga a partir de los relatos posteriores. Allí se narra una partida de la zona que sitúa a la escritura del lado de la pérdida (el destierro), la anulación de la identidad (Pichón busca en vano a su otra mitad, a su hermano gemelo, el Gato) y del cataclismo (la inundación que destruye la ciudad). Pocos años después, *El entenado* retomará, esta vez en una esfera mítica, estas dos fábulas personales: la escritura como paso de la nada radical y arcaica a la palabra balbuceada, y la escritura como fruto de un proceso de partida, pérdida y reaprendizaje. Y más allá de esta proyección en la historia, « La mayor » y « A medio borrar » serán esos fragmentos que llevan dentro, sin saberlo todavía, buena parte de las novelas por escribirse (*Nadie nada nunca*, *Glosa*, *La ocasión*, *Lo imborrable*, *La pesquisa* y, por supuesto, *La grande*).

Los « Argumentos », por fin, cuyo título tolera dos lecturas distintas. Por un lado, en tanto que proyecto, o resumen de proyectos (y por lo tanto, similares a las anotaciones que preceden la escritura de las novelas): se trataría de argumentos, en el sentido a la vez de tramas y de temas, capaces de dar lugar a textos más

extensos. Una serie de posibilidades, una serie de promesas de libros todavía por escribirse, atisbos de una obra en ciernes. No son cuentos, por lo tanto, sino fragmentos de conjuntos inexistentes, huellas anticipadas de un universo narrativo quimérico (y algunos de ellos terminarán siendo efectivamente elementos de textos que se escribirán luego). Pero también, el título tendría un valor de afirmación polémica de una singularidad; estos textos que anuncian y preparan lo que se va a escribir serían argumentos en una discusión que busca defender la propia obra o probar su pertinencia. En la oposición al pasado literario y a 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. Por lo tanto, la alusión a una nota musical en el título del libro tendría un valor programático: es la nota determinante de todo lo que podrá tocarse o componerse luego, o sea que es un elemento breve y fugaz, que pretende ser el mínimo común denominador y el material con el cual se alzarán las grandes construcciones. Como en las notas preparatorias de la escritura arriba comentadas, se trata de dar con el tono, de dar el tono.

La mayor parece entonces fijar un repertorio de lo que será la obra de Saer, es decir una obra hecha de fragmentos ampliados, de situaciones, tonos y problemáticas irresueltas. Como si fuese posible fijar todos los temas, todas las tramas, todos los personajes, en un catálogo que luego, se va a expandir en novelas, *La mayor* sería un libro de fragmentos que incluye, al igual que una serie de estampillas, al mundo entero (o que incluye, al menos, al mundo narrativo de Saer). *La mayor* puede leerse así: el más saeriano de sus libros, el más cercano de los mecanismos de producción –por esa, digamos, supervivencia de la nota, de lo efímero–, pero también el más extraño y, sin duda, el más programático, el más estrechamente relacionado con una reflexión metaliteraria y con los postulados de un proyecto.[2] *La mayor*, *La grande*: la nota aislada que marca una tonalidad general (el la mayor) y el panorama que retoma, desarrolla y expone, como lo haría una sinfonía. El instrumento que ensaya un sonido inicial determinante (la nota) y el conjunto que, a partir de ese tono ya dado, puede tocar una compleja red de melodías (la sinfonía). La nota (lo anotado) y lo narrado (la novela). Nota y sinfonía: la articulación entre estos dos polos sirve de metáfora para ilustrar las afirmaciones precedentes sobre la fase genética.

Mucho más brevemente, una segunda operación de relectura de la obra anterior que *La grande* lleva a cabo. Vimos que la relación con *La mayor* crea un efecto de reflexión del proyecto (una imagen) y sobre el proyecto (una afirmación de características), que incluye una fisura o un punto ciego en la aparente totalidad o clasicismo de esa novela póstuma. Pero más concretamente, es más que significativo que *La grande* funcione como una ampliación de dos textos breves, situados en las dos extremidades de la obra, un cuento de 1960 (« Tango del viudo ») y otro del 2000 (« Recepción en Baker street »[3]), en donde aparecen por primera vez sus dos protagonistas, Gutiérrez y Nula. Otra vez: el flujo y lo breve, la parte y el todo, más la impresión retrospectiva de que todo lo que Saer escribe estaba previsto desde el origen de los tiempos –desde las páginas inaugurales de la obra–. El primer ejemplo es, creo, el más interesante. En ese cuento con un título musical, poético y, digamos, vanguardista (un tango nerudiano de *Residencia en la tierra*), un escritor, Gutiérrez, decide renunciar a una mujer, renunciar a la ciudad (el texto narra los preparativos y la partida, y por lo tanto sería una primera versión de « A medio borrar »), y junto con esta doble pérdida, también decide renunciar a su obra literaria o en todo caso a la estética que predominaba en ella, quemando sistemáticamente sus manuscritos. Esta autodestrucción no implica un abandono de la literatura, sino un borrado de lo anterior (« No es que hubiera dispuesto abandonar la literatura; al contrario. Quería, en lo que a su ejercicio personal se refería, deslindar sus impurezas, terminar con aquellos borradores que ahora no servían para nada, olvidar la técnica »). En una página en blanco, se trata de poder empezar algo nuevo (« No ha quedado nada »). Gracias a este gesto, Gutiérrez piensa, en el ómnibus que lo aleja de la ciudad que, por fin, ha conquistado, « su independencia » (Saer, 2001, p. 493-498).

En *La grande*, después, con toda una obra hecha, Saer parece desandar esta trayectoria, retomando un fragmento del inicio de su producción (« Tango del viudo ») y propulsándolo al lugar de texto fundador: destrucción de borradores juveniles, ruptura con un amor imposible y con la herencia literaria, partida de la ciudad, escritura a partir de la pérdida pero también de una autonomía, una singularidad y una soledad absolutas: así nace un autor en la versión saeriana. Destierro y aislamiento que darán lugar, una y otra vez, a regresos o a viajes a la ciudad: el regreso de Pichón, el

viaje del entenado, el de Bianco en *La ocasión*, el del doctor Real en *Las nubes*, hasta el del propio Gutiérrez, que, en *La grande*, también regresa. A partir de ese texto de 1960, a la zona se vuelve o, al menos, desde lejos y con un repertorio propio, a la zona se la puede ahora escribir.

Cabrilleos narrativos

Esta perspectiva de intertextualidad interna, a la vez con el fragmento y con la radicalidad experimental, no es anodina a la hora de referirse a la relación de *La grande* con modelos novelescos y con la idea en sí de una totalidad. Pienso que la extensión, el uso de recursos narrativos tradicionales y, en alguna medida, el clasicismo de *La grande*, plantean problemas de recepción que la emoción suscitada por sus circunstancias de escritura y publicación quizás hayan disimulado.[4] La impresión de clasicismo de *La grande* se explica, en parte, porque la novela no se crispa, como otros textos de Saer, alrededor de la representación o de la posibilidad de dar cuenta de acontecimientos del pasado gracias al relato literario, sino que retoma formas tradicionales de la novela, y ante todo el valor de la intriga.[5] Así, en ella se expande lo que el propio Saer calificaba como una característica esencial del género decimonónico: el « acontecimiento ». Consecuentemente, el despojo total, la nada del sentimiento y del acontecimiento, son condiciones necesarias, escribía en 1973, para encontrar « el camino de una invención positiva »[6]. Sin embargo, *La grande* abunda en intrigas que, debe reconocerse, no desembocan en desenlaces, sino que se focalizan en detalles, narraciones laterales, prolepsis fulgurantes (impresiones de un viaje en bus entre Rosario y la ciudad, cosida de un botón, perspectiva de la vejez de Nula y su mujer, recuerdo de una primera relación amorosa, etc.), prolepsis que aunque tienen una textura a menudo narrativa, funcionan como las habituales epifanías que pululan en las obras anteriores de Saer: en vez de éxtasis ante un momento en que la percepción da una imagen armoniosa del universo, éxtasis ante el arranque y funcionamiento efímero de una anécdota. El acontecer, para utilizar una palabra típicamente saeriana, cabrillea, fugaz, en la corriente a veces monocorde de la trama.

Por lo tanto, la idea de una totalidad debe ser matizada: es un simulacro de totalidad. Porque en sus grandes líneas, *La gran-*

de expone mucho más de lo que resuelve, acumula a veces informaciones que tejen argumentos complejos (por ejemplo alrededor del triángulo amoroso Nula-Lucía-Riera), pero que no avanzan de manera que justifique esa acumulación. A veces, inclusive, se frustran directamente las expectativas creadas. Es lo que sucede con el « Domingo », escena central, anunciada a lo largo de la novela, en la que se reúnen todos los personajes importantes y en la que, a decir verdad, pasa poco y nada. Cierto es que la novela quedó trunca pero, según se sabe, la última parte, el « Lunes », funcionaba como una suerte de epílogo. Por lo tanto, no es descabellado postular que no faltarían grandes revelaciones ni acontecimientos; y, sea como fuere, el texto publicado contiene sólo eso: lo que « pasa » en *La grande* es lo que « pasa » en ese almuerzo de domingo (o lo que no pasa en ese asado postrero que repite tantas otras comidas colectivas de la obra). Esta constatación remitiría a una de las ideas del proyecto del libro, que data del principio de los años 80: la de jugar transgresivamente con ese elemento esencial de la novela decimonónica, a saber la intriga (según declaraciones del escritor, la novela del « falso vanguardista » debía intitularse, por lo tanto, *El intrigante*, y ser la prolongación de *Glosa*, lugar que ocupará, finalmente, *Lo imborrable*).

Lo que antecede es seguramente cierto y seguramente Saer habría dicho cosas así en las entrevistas y declaraciones que acompañaban la publicación de cada uno de sus libros: no se trata, sin más, de un retorno aproblemático a la novela tradicional y a sus remanidos recursos, sino una manera personal de utilizar otros aspectos del género, y ante todo, el acontecer, tan denostado por el propio Saer. Y también, un experimentar con la extensión –o, mejor, con el ritmo narrativo y la duración–. Pero cualquier lector siente, intuitivamente, que algo más sucede en *La grande*, que hay algo diferente y de gran intensidad. Esa diferencia tiene que ver con una epifanía, también, pero en otro sentido: una epifanía de narrador, una libertad, un placer del detalle, del suceder, del recordar, del evocar, una entrañable posición ante el mundo y la palabra. Hay una plácida felicidad del relato en *La grande*, una serenidad en la evocación de las pasiones humanas, en particular de la sexualidad, muy presente en el texto. Esta felicidad de narrador no es ajena al momento de la escritura: aunque el proyecto inicial fuese de los 80, es el Saer del 2000, con toda una obra detrás y un verdadero reconocimiento público, el que escribe. Un escritor que se arriesga, por supuesto, lanzán-

dose en un libro diferente y de tal envergadura, pero también un escritor que se arriesga porque tiene, ya, menos que probar. Los primeros ensayos de Saer, los de fines de los 60 y los 70, tienden hacia la defensa de una misma posición o situación: la autonomía del escritor, su absoluta singularidad, la independencia, que pasa por un despojamiento radical, por una posición de descreimiento, marginalidad y soledad. En el momento de la escritura de *La grande*, treinta años después, las cosas han cambiado: la marginalidad ha terminado por volverse un modo de posición central, y en todo caso ya no hay, en el horizonte de creación de la obra, esas figuras y preceptos que, desde fuera, intentaban intervenir en una escritura que quería ser diferente. Al respecto, se podrían aplicar las afirmaciones de Saer sobre el Borges que, en 1960, publica *El hacedor*: « La negligencia casi triunfal del epílogo, en *El hacedor*, revela la serenidad de quien ha reencontrado, aun a través de una compilación displicente, la convicción de poseer una voz predestinada » (Saer, 1997, p. 192).

Quizás esto explique que al proyecto del falso vanguardista y de la experimentación con la intriga de los años 80, se le hayan agregado otros, que tienen una fuerte connotación a la vez de autobiografía cifrada (como puede leerse en el personaje de Nula, que lleva el apellido de la madre de Saer y que tiene algunos recuerdos que son los del niño Juan José) y de irónico autorretrato (el de Gutiérrez, habitante de la zona que retorna, treinta años después, deseando recuperar la inmutabilidad de las cosas y la persistencia de lo pasado). La intriga, así, el acontecer, son mecanismos decepcionantes por un lado, pero por el otro, algo narran, una historia deseada, la de la propia vida (es decir, narran una historia que se anhela poder narrar). No es casual, en ese sentido, que las afirmaciones críticas de Saer sobre la imposibilidad de llevar a cabo un relato « cierto » o « realista » se focalicen, sistemáticamente, en una desconfianza por el género biográfico: si algo no se puede narrar, conocer o mostrar es una vida, una vida de escritor, la propia vida: nunca sabremos cómo fue James Joyce, nunca sabremos cómo fue Juan José Saer. Entre las líneas de una profusión de intrigas y de una omnipresencia del acontecer, podemos sin embargo identificar en *La grande*, no un relato autobiográfico, claro está, sino un deseo, una ilusión, una nostalgia por ese tipo de relato. O, si se quiere, una modalidad de narración que, lateralmente, se acerca más o traza con mayor visibilidad, un tipo de autobiografía que incluye

el escepticismo (porque recuérdese, leemos en « Narrathon » que « no puede saberse, del acontecer, nada ») (Saer, 1997, p. 150). Así funciona *La grande*: sus acontecimientos, proliferantes, no desembocan en verdades ni desenlaces, pero la dinámica del acontecer, desplegada, sugiere modos implícitos y entrecortados de narrar lo más íntimo, lo más arduo, lo que siempre se quiso saber.

En esa perspectiva, quizás sea útil recordar que *La grande* es, también, la novela más santafesina, en el sentido de la precisión topográfica, la evocación sensible, la fuerza de la representación. Volver a la ciudad, otra vez, pero para quedarse, como lo hace Gutiérrez y, de nuevo, intentar decir ese espacio que, como Saer lo afirma al comienzo de *El río sin orillas*, es « mi lugar: en él, muerte y delicia me eran inevitablemente propias » (Saer, 1991, p. 17). Treinta y pico de años después de su mudanza a París, sistemáticamente, como nunca antes, Saer recorre el mapa de la ciudad, traza calles e itinerarios, identifica constantes (el club de pescadores) y novedades (el hipermercado), fija olores, colores, impresiones, retoma recuerdos, se acerca y se impregna de esa ciudad, en donde lo existente y lo soñado, lo empírico y lo imaginario, se superponen ya, después de tanto tiempo, inextricablemente. Y hay que notar también el contexto de producción. *La grande* se sitúa inmediatamente después de *Lugar* (2000), es decir después de cuentos que sugieren una ampliación vertiginosa del concepto de lugar: habiendo construido ya un espacio literario fuerte y reconocible, su propio territorio, ahora, en esos cuentos, el mundo entero entra en él, en la estampilla. En ese libro, el lugar puede ser cualquier lugar; El Cairo, Chernobil, Cadaqués o Viena, son todos fragmentos de un universo propio, confundido con el mundo entero. Pero como una prolongación sorprendente de la afirmación de una universalidad del lugar y de su carácter, digamos, virtual, después de *Lugar*, en *La grande* Saer vuelve entonces, con una inédita meticulosidad referencial y evocativa, a la ciudad de Santa Fe. Plenamente propietario de ese mundo, lo despliega y hace funcionar con evidente placer, como si la universalización del libro precedente liberara su capacidad de nombrar el espacio de siempre, el espacio propio, esa infinita y enigmática estampilla.

* * *

Concluyamos. Aunque, punto de partida, el fragmento parece contradictorio con la amplitud del conjunto en su versión final, retrospectivamente la parte mínima (la nota, el texto breve, la alusión) parece contener –era el caso de *La mayor*– lo que va a escribirse luego: en una frase, en un elemento nimio, está toda la obra (porque está allí, *in nuce*, el gesto de escritura posterior). El proceso transforma lo anterior en borrador y en repertorio de una obra futura. Al mismo tiempo, el resultado, el conjunto ya construido, no ofrece una plenitud cerrada sino que es, a su vez, un conjunto inconsistente, fisurado, hecho de fragmentos disponibles para nuevas ampliaciones. *La grande* aparece como desenlace de la dinámica entre la parte y el todo, junto con ese regreso a Santa Fe, a la propia biografía, a la novela decimonónica, y a la reemergencia de una nostalgia por la totalidad, por la plenitud narrativa, por la inteligibilidad de la propia vida y del mundo, por un espacio de origen pleno y armonioso. También en « Narrathon », leemos una cita de Sartre: « La totalidad no puede ser más que imaginaria », de lo que Saer deduce que, por lo tanto, la « ilusión de dominar, sobrehumanamente, la totalidad, (es) la más infundada de las certidumbres ». Escribir sería abrir « grietas en la falsa totalidad »: a partir de estos preceptos se construye la obra (Saer, 1991, p. 149 y p. 157). Pero también podemos decir que se construye formulando una utopía descreída o esbozando un horizonte en el que se querría creer: la existencia o la hipótesis de una totalidad. *La grande* trabaja con esa totalidad, a la vez postulada e imposible, desplegada y frustrada, presente y ausente (como están, presentes y ausentes, la autobiografía y la ciudad de Santa Fe). Se narran las fallas de una plenitud, pero también esa plenitud perdida, esa plenitud imaginada.

El final de la obra, *La grande*, resultado de cuarenta años de notas, partes o fragmentos, se nos presenta como un todo, como otro todo que refleja a su manera la obra escrita. Un todo inestable y fisurado. Refiriéndonos de nuevo a Borges: la estampilla es entonces el Aleph saeriano, en donde podría estar todo, es decir el lugar desde el cual observar simultáneamente al mundo entero (es lo que sugerían los cuentos de *Lugar*), pero, según lo recuerda a su manera *La grande*, aun en esa perspectiva mágica sobre una totalidad, falta algo, el ser amado, falta lo deseado, falta, para siempre, Beatriz Viterbo, de quien no queda más que una « reliquia atroz »[7]. Por lo tanto, el todo no es sino una

parte: de las breves imágenes de *La mayor* a los panorámicos lienzos de *La grande*, de la nota a la sinfonía, el funcionamiento es el mismo: *La grande* sigue siendo, en tanto que todo, una estampilla, una parte. La gran novela (intriga múltiple, punto de vista omnisciente, coherencia cronológica y causal, personajes estables y espacios homogéneos) se sitúa en contrapunto con lo más fragmentado, *La mayor*, y se interrumpe en el borde de esa totalidad, en el momento de esbozar una representación plena de esa ciudad y de ese hombre que escribe. Y no sólo porque la novela se termina con la primera frase de un epílogo, porque tiene un final trunco que abre y comienza, pero también porque se detiene allí, porque se detiene así.

Ese todo inacabado, ese todo-parte, ilógico, informe, discontinuo, incompleto se parece a Santa Fe, por supuesto, pero también se parece a este lugar, a cualquier lugar, a todo lugar, se parece –quién lo hubiese dicho– a ese gran lugar, ilógico, informe, discontinuo, incompleto, que llamamos mundo.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Madrid: Alianza, 1977.

Saer, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza, 1991.

----. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

----. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

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

----. *Cuentos Completos* (1957-2000). Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

----. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

----. *Glosa, El entenado*. Coordinador: Julio Premat. Madrid: Archivos, 2010.

---

1 Me refiero al análisis del dossier genético de dos novelas de Saer llevado a cabo junto con Diego Vecchio y Graciela Villanueva para la edición Archivos (Saer, 2010). Los diferentes ejemplos citados figuran en el dossier genético allí publicado.

2 Ante todo porque se sitúa en una encrucijada esencial para la definición y la expansión del proyecto literario. Si bien Saer había publicado varios libros de cuentos que, al igual que sus dos primeras novelas, parecen proponer un repertorio de personajes y situaciones, estableciendo un tono de escritura para la obra por venir, es *Cicatrices*, una novela escrita en 1967, la que parece fijar definitivamente a la obra del lado de la novela (diez títulos editados entre 1969 y 2005). Los textos de *La mayor* fueron escritos entre 1969 y 1975.

3 Publicados respectivamente en *En la zona* (1960) y *Lugar* (2000), e incluidos ambos en los *Cuentos completos* (Saer, 2001).

4 El manuscrito, limpio, prolijo y corregido de *La grande* se interrumpe en la última parte de la novela, una especie de breve epílogo intitulado « Lunes ». La novela está dividida en siete días, de « Martes » a « Lunes » y la acción principal terminaba al final del « Domingo ». Lo que quedó, entonces, pasado en limpio en una computadora, prolijo y aparentemente listo para su publicación, son los seis primeros días, luego el título « Lunes », un subtítulo, « Río abajo », y la primera frase de ese epílogo: « Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino. » Saer trabajó en la sexta parte de la novela, el « Domingo », durante su enfermedad.

5 Desde ya, podemos leer el clasicismo relativo de *La grande* siguiendo afirmaciones de Saer sobre *El hacedor* de Borges. Allí escribía, en 1971, que el clasicismo es un horizonte cambiante, sin formas estables y reutilizables, y que la experimentación no es en sí garantía de creación o de modernidad: « 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. [ ] 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 » (Saer, 1997, p. 191). El desenlace de una larga trayectoria de experimentación y de negación del género novelesco, que constituye paradójicamente *La grande*, puede ser leído a partir de estas tempranas afirmaciones. O sea, leer la novela, no como una novela experimental – lo que sería exagerado, claro está –, pero sí como una novela que intenta modificar la « idea misma de lo clásico ».

6 Leído en « Narrathon », ensayo en el que se proponía hacer surgir sus escritos de una intemperie radical y un escepticismo total (« todo es, necesariamente, no falso, sino erróneo ») (Saer, 1991, p. 147 y p. 150). La intriga, escribía en otro texto ensayístico (« Intriga y comercio »), es el fundamento de la narración comercial ya que es previsible, codificada y por lo tanto destruye la especificidad del escritor y el trabajo de descubrir lo que no se conoce gracias al relato (Saer, 1999, p. 173-174).

7 Según leemos en el cuento de Borges, « El Aleph » (Borges, 1977, p. 171).

El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer

Miguel Dalmaroni[*]

Resumen

Los modos de la escritura de Saer persiguen efectos como los que el escritor identifica en la pintura que prefirió, entre Van Gogh y Pollock, entre Estrada y Espino. Conceptualizamos esos modos mediante la figura de un trabajo que busca pasar del plano al "empaste", al "grumo", a la *pictorización en relieve*; y analizamos sus relaciones con el *método* narrativo de Saer.

Palabras clave*: Saer, Glosa, literatura y pintura, forma espacial, narrativa argentina.*

Abstract

The ways of Saer's writing pursue effects like those the writer identifies in the painting that he preferred, between Van Gogh and Pollock, Estrada and Espino. We conceptualize these ways by means of the figure of a work that seeks to move from the plane to the "impasting", to the "clot", to the *pictorialization in relief*; and we analyze its relations with Saer's narrative *method*.

Keywords*: Saer, Glosa, literature and painting, spatial form, Argentinian narrative.*

* UNLP – CONICET, Argentina.

> No pinto. Trabajo en arcilla y a veces en cobre y una vez en un pedazo de piedra con cincel y maza. Sienta. […] Esto es lo que hago: algo que se puede tocar, levantar, algo que pese en la mano, que se pueda mirar de atrás, que desplace aire y desplace agua.
>
> Faulkner, *Las palmeras salvajes*
> (en traducción de Borges, 2006, p. 39)

> […] consiste en revivir lo vivido con la fuerza de una visión, en un proceso instantáneo […] Más que con el realismo de la fotografía, creo que el procedimiento se emparienta con el de ciertos pintores que emplean capas sucesivas de pintura de diferente densidad para obtener una superficie rugosa, como si le tuviesen miedo a la extrema delgadez de la superficie plana.
>
> Saer, "Razones" (1986, p. 18).

1. En su deconstrucción de "la tercera *Crítica*" kantiana, Derrida sostiene la *artisticidad* y, más aún, la corporeidad de ciertas escrituras. El texto de Kant se puede leer como "una obra de arte, un cuadro", "una especie de arquitectura", anota Derrida, que nos libra de empezar por los cimientos hasta llegar al techo: "Se debería poder comenzar por todas partes y seguir cualquier orden". La proposición tiene su ejemplar de procedencia en lo que Derrida denomina "el objeto de arte espacial, comúnmente llamado plástico", que "no prescribe necesariamente un orden de lectura. Puedo desplazarme delante de él, comenzar por lo alto o por lo bajo, a veces dar vueltas en torno de él". Un objeto que, como le dice Carlota a Wilbourne en *Las palmeras salvajes,* "se puede tocar, levantar, algo que pese en la mano, que se pueda mirar de atrás, que desplace aire". Ahora bien ¿cuál es la articulación que permite a Derrida pasar de la plástica a la escritura y al libro? También los "objetos de arte temporales (discursivos o no)" son arte espacial, cuando "cierta fragmentación, una puesta en escena espacial precisamente (una partición efectiva o virtual), permite comenzar en varios lugares, hacer variar el sentido o la velocidad" (Derrida, 2001, pp. 61-63).

El argumento de Derrida remite a las varias poéticas y tradiciones críticas que han explorado caracterizaciones plásticas de la literatura. "Spatial Form in Modern Literature" de Joseph Frank abrió, como se sabe, una discusión en torno de la tesis según la cual novelistas alejados de la narración tradicional, aspiraban a producir un efecto de espacialidad semejante al de las artes visuales. Al retomar más tarde el problema, W.J.T. Mitchell desestimó

la oposición espacial/temporal, hizo notar que las formas literarias siempre son espaciales, y propuso en cambio la distinción entre forma "lineal" y forma "tectónica" (Frank, 1945; Mitchell, 1980).[1] Sugerir que "literatura espacial" es una tautología, mientras se reserva para un tipo de narrativa la calificación de "lineal" permitiría, a su vez, retomar ese texto de Benjamin donde figura su célebre apotegma acerca de lo que el arte hace: "Cepillar la realidad a contrapelo". El tema de ese ensayo es el arte novelístico de Julian Green, quien –recuerda Benjamin– ha sido pintor y escribe como tal. Lo que, a propósito de Green, Benjamin quiere destacar es, sobre todo, el espesor antidiscursivo de lo que merece, en literatura, el nombre de arte. En la noción de antidiscurso, que tiene su explícita versión saeriana en el ensayo "La narración-objeto",[2] la literatura es una *energía* o una *fuerza* que interviene la materia ajena de los discursos: *corta el curso*, suspende esa espacialidad lineal de la narratividad y de la lengua misma que damos por natural, y manifiesta a la vez algo que no tenía lugar en los regímenes disponibles de sensorialidad ni de decibilidad. "Nunca ha estado la novela tan lejos del naturalismo como en esta obra […]. *El arte es duro*. No quiere desarrollar 'una cosa de otra'", anota Benjamin. Por eso, la noción clave de la lectura benjaminiana de Green, lo mismo que en sus ensayos sobre Proust, es la de "presentización". La novelística de Green de ningún modo "describe", ni en ella nada "vive"; por el contrario, allí un "ojo" mira y presentiza "apariciones" que no han surgido de "vivencia" alguna sino de "una visión". Lo presentizado, obviamente, resulta antidiscursivo porque es, en extremo, ajeno al discurrir. Está eso y sólo eso que, en una mera compostura de presente, se da en "visión". Se diría *un sensorial* neto, que resulta no de una visualidad planística sino de "penetrar –anota Benjamin– hasta el fondo de las cosas" (Benjamin, 1990, pp. 112-114). El arte de la novela *tectónica* se aleja de la rutina maquinal del "tapicero" que transcurre en la superficie del lenguaje, contradice el curso y propicia los recorridos multidireccionales de lo espeso; lo espeso –conviene advertirlo– como una im-posibilidad, es decir como un visible, un audible, un tangible del que no disponíamos en los posibles de sensorialidad. Para decirlo con ese Sartre que, fascinado por Van Gogh, suena tan saeriano: se trata de la "figuración engañosa" capaz de "encarnar" un "mundo inmenso" en "el empaste", en la "pasta espesa" del *Campo de trigo con cuervos* (Sartre, 1977, pp. 288-289). Sartre, creo, quiere hacer explícito que la tela de Van Gogh es "engañosa"

respecto de la ilusión figurativa, en un sentido próximo al Magritte que anota bajo el dibujo que "Esto no es una pipa" o, más directamente, igual que Saer cuando insiste en que, debido al modo en que Van Gogh *abre* lo que creíamos haber visto o poder ver, allí ya no hay ni campo, ni trigo, ni cuervos.

2. En "Transgresión" (*En la zona*, 1960) Saer colgó una reproducción de *Campo de trigo de los cuervos* en el cuarto de Tomatis. A partir de ese comienzo, las "formaciones" en que su literatura quiere tentar una experiencia se traman con la pintura: tomas de posición, preferencias de gusto o proposiciones teóricas; invención ficcional de pinturas y pintores; símiles descriptivos explícitamente pictóricos. Recordemos algunos momentos de esa conjunción: el epígrafe de Muir en *Cicatrices*, donde se avisa que la novela es "Imaginary picture" y se anticipa, entonces, la importancia que tendrá *The Picture of Dorian Gray* en el relato; el negro pleno de esa especie de mancha suprematista que ocupa el sueño de Layo en *El limonero real*; la preferencia por el marco y por la pared entre cuadro y cuadro en "Pensamientos de un profano en pintura", que es una variante –a su vez– de la tela enteramente blanca que pinta Héctor en "A medio borrar"; Malevich en *La mayor*, el expresionismo abstracto en *Glosa*; la mordaz benevolencia de Tomatis hacia el realismo candoroso de un pintor de academia en *Lo imborrable*; la analogía entre las maneras pictórica y literaria de componer en "Línea contra color"; Jackson Pollock en *El río sin orillas* para ilustrar ese efecto visual singularísimo, previo incluso a la primera lectura, que permite reconocer como suyo y sólo suyo un poema de Juan L. Ortiz y otorgarle, así, "ese estatuto envidiable de objeto único que es la finalidad principal del arte" (Saer, 1991, p. 228, 236).

Entre las preferencias de Saer se contó siempre el arte abstracto, tanto en su variante geométrica –Rothko, Kandinsky, Malevich, Mondrian– como en la afiebrada de los regueros aleatorios de Pollock, las tintas de Henri Michaux, las témperas y *gouaches* de Mark Tobey. Al mismo tiempo, se interesó por Giorgio Morandi, y en Francia frecuentó al español neofigurativo Eduardo Arroyo. Esa perspectiva ecléctica o, mejor *profana*, nos devuelve a los pintores argentinos con quienes Saer se vinculó desde su primera juventud. Fernando Espino (Santa Fe, 1931-1991), autor de la geometría que ilustra la portada de *Palo y hueso* (1965), fue para Saer, desde que lo conoció hacia 1957, un artista ejemplar. Si

es cierto que la abstracción concretista predomina en la obra de Espino, aún en sus etapas más abstractas, geometrizadas y monocromáticas, se destacan momentos y series enteras de intensa expansión de los colores y de emergencia reiterada de una figuratividad tenue e indecidible pero, a la vez, marcada. Por otra parte, la de Espino es una obra que superpone materiales y texturas diferentes, que dibuja y pinta pero también estampa, ahúma, corta, cala, hiende, raya, troquela, perfora, ensambla, rasga. Entre fines de los 50 y su partida a Francia en 1968, Saer parece haber frecuentado también a los jóvenes plásticos antiacademicistas de Rosario y de Santa Fe: los modernistas de su ciudad que se reunían en "El Galpón", el informalismo y los derrames tempestuosos de Celia Schneider (Paraná, 1934), entre otros. Más tarde se interesaría en los relieves constructivistas de su amigo Adolfo Estrada, argentino residente en España (el símil saeriano entre la escritura y la pintura rugosa lograda tras sucesivas capas de pintura parece referido casi literalmente a la técnica de Estrada). Pero a la vez, Saer nunca desdeñó las experiencias de pintores argentinos de generaciones anteriores, como Leónidas Gambartes y Juan Grela, y es muy improbable que no se haya interesado en la figuración formalizada y puesta en fuga de artistas de "la zona" como Ricardo Supisiche. Es posible que una clave para entender esa galería esté en la estrecha amistad que desde mediados de los 60 mantuvo Saer con Juan Pablo Renzi (1940-1992), el conceptualista de Rosario que protagonizó algunos de los momentos más combativos durante la emergencia de las neovanguardias argentinas, algunas de cuyas obras ilustran varias portadas de libros de Saer.

Lo que el autor de *La grande* no podía sino *ver* en las obstinaciones y búsquedas de Espino, de Renzi, de Estrada, era una adiestrada intimidad con el espesor de lo real, que comenzaba en la consideración sin complacencias de la materia y de las posibilidades de apropiación artística que ofrecían no sus *atributos* sino sus texturas, sus contornos, sus densidades, su lugar en el espacio, la resistencia muda de una sensorialidad no hablada ni vista por la civilización en todo aquello que la civilización, para sustraérnoslo, nos entrega hablado y mostrado hasta el hartazgo. "*Trato de penetrar en todo lo que se me presenta*. […] En Rosario, me acuerdo, una vez fui a dar una vuelta con otros pintores […]. Pasamos por un basural y yo *me quedé ahí mirando*. Los otros se aburrían. […] Después, poco a poco, se fueron entusiasmando, y al final se llevaron un montón de cosas" (Espino, 2000, p. 77). La

frase, que es de Espino, recuerda la mirada del Saer que en *Nadie nada nunca* y en *El río sin orillas* convierte en esculturas desechos automotrices abandonados, sofocados a medias por la maleza –un camión ya en desuso ganado por la herrumbre, baterías, cubiertas y tambores de aceite semienterrados.

3. Saer encontraba en algunos recorridos de la pintura contemporánea los logros de una adhesión radical al materialismo filosófico menos complaciente y al negativismo estético más extremo. Así, los modos de su escritura persiguen efectos como los que Saer identifica en la obra de los pintores que mencionábamos. Es posible conceptualizar esos modos mediante la figura de un trabajo que busca pasar del plano al "empaste", al "grumo", a la *pictorización en relieve*. En Saer, la pintura es *arte-objeto*, *mera* corporización presente de un sensible exterior a los regímenes de sensorialidad; toca así –como la poesía– el mayor grado de cumplimiento de la finalidad del arte, lo que la convierte en el horizonte perseguido por la narración; hostiles hacia su doble condición temporal (la sucesividad del discurso y la carga de pasado de las palabras), los relatos de Saer trabajan entre la figuración descompuesta y la materiación no mimética, entre la "engañosa" referencia desfigurada y la abstracción autónoma, como en un vaivén entre el postimpresionismo y el expresionismo abstracto.

Sin pretender agotarlas aquí, es posible iniciar el recorrido que proponen estas conjeturas.

Narrar es para Saer explorar lo real para abrirlo y suspenderlo en la incertidumbre, descomponer incesantemente lo compuesto a través de la multiplicación de miradas similares, repetidas pero nunca idénticas, que exploran el tenor material de lo sensible hasta perturbar los sentidos mediante los que la cultura impone totalidades y articula relaciones. La misma acción o el mismo objeto material (texturas, luces, colores, temperaturas, contornos) son narrados o descriptos una y otra vez, pormenorizados al extremo, en intentos sucesivos por agotarlos: trizado en recuerdos nunca fiables o en *perceptos* desintegrados, lo material "canta" en el relato su tenaz indeterminación (Saer, 1998, p. 173, 176). Saer conecta esa búsqueda con un llamado al ascetismo del narrador, para que "de la selva mineral de lo dado algo, imprevisible, vivo, se actualice" (Saer, 1998, p. 18; 1986a, p. 42). Esa ascesis tenaz, así, tiene una productividad nada *ascética*: la escritura *puebla* y carga una nada que, ya por completo ajena a las alucinaciones de "la realidad" que

creíamos conocer, se querrá no vacía sino espesa. Es por eso que sólo parcialmente, el *método* narrativo saeriano impone la idea de repetición, eficaz por supuesto para describir uno de los efectos del empaste, el negativista (la historia de la poesía conoce bien lo que luego se asociaría al descubrimiento freudiano: el riesgo denegatorio de la iteración, que dramatiza el devenir y la no identidad). Pero en Saer la repetición es al mismo tiempo una de las técnicas de un proceso de aglomeración y producción de relieves. Desarticular, desfigurar todo lo visto y lo dicho, sospechar sin tregua de lo que se repite y *repetirlo* entonces hasta dejarlo enteramente "pulido"– es menos el propósito final del arte que la primera batalla de su búsqueda y su ascética condición *sine qua non*. Seguramente fue entre *El limonero real* (1974) y *Nadie nada nunca* (1980) donde el impulso negativista del método saeriano, alcanzó sus mayores expansiones. En esas dos novelas se extremaba el uso de dos procedimientos concomitantes: la descripción hiperdetallista de lo percibido en presente, como ha señalado Sarlo (1980); a la vez, la espacialización del relato por la reiteración con variaciones del mismo ciclo de sucesos, según el preciso análisis de *El limonero real* que propuso Gramuglio (1986). Si en esos textos el efecto semántico o filosófico es el de la corrosión de toda creencia, a la vez ponen en nuestras manos *objetos* escritos en que *pesa* la rotunda corporeidad *en fondo* del empaste. Imprevista, de entre el detritus pulverizado de lo posible, surge una experiencia material efímera pero indeleble, un momento irreductible –afuera del mundo– en que el desamparo se hace "evidencia cegadora": suspende todas las certidumbres, pero deja ante nosotros "un residuo de oro" (Saer, 1986, p. 18) donde se acrecientan "la rugosidad y el espesor" de un "mundo de materia pura que ha expelido de sí toda leyenda" (Saer, 2001, p. 93). No debería resultar paradójico que esa experiencia "imborrable" acapare, entonces, el único uso genuino del calificativo "dichosa".

Esta poética, además, se autofigura en un recorrido por la pintura contemporánea: su procedimiento negativo inicial está entre Van Gogh y Malevich, su consecuencia productiva entre Espino, Estrada y Pollock. Se trata siempre de "manchas" que primero testifican la "catástrofe" pero luego, cuando terminan por aglomerarse en el libro, dan no tanto mundo como, mejor, "el otro de todo mundo" (Blanchot, 2004, p. 69).

En 1972, Saer terminó de escribir "La mayor". Allí, el método narrativo se concentraba sobre su extremo disolvente: Tomatis

enfrentaba la imposibilidad de articular un mundo cuando pasaba del paródico e inútil intento de repetir la rememoración proustiana, a la desintegración de lo representado que lo amenazaba desde las manchas del cuadro de Van Gogh, donde la figuración se va reduciendo a una postulación de la cultura ahora fatalmente abierta. La pintura daba el principio constructivo de ese experimento contra lo decible, porque la pretensión de representar el puro presente como totalidad sensorial conducía, como si tradujese la discontinuidad de las pinceladas, a la agramaticalidad:

> Ahora estoy estando en la punta de la escalera […]: y ahora estoy estando en el último escalón, estoy estando en el penúltimo escalón, estoy estando en el antepenúltimo escalón ahora. En el ante antepenúltimo ahora. […] Estuve y estoy estando. Estuve, estuve estando estando, estoy estando, estoy estando estando, y estoy ahora estuve estando, estando ahora en la terraza vacía. (Saer, 2001, p. 126, 127)

El gerundio queda abierto así, como un candoroso imposible de la lengua, y el "ahora" se sabe inenarrable. Ni siquiera es seguro que alguno de esos "ahora" pueda ser llamado "recuerdo", y en caso de que lo fuese, los recuerdos son puntos, y los puntos –olores, sabores, destellos, "manchas"– "no se pueden juntar" y terminan, luego, en la pura luminosidad enceguecida o en lo enteramente negro. En *Nadie nada nunca,* un episodio perceptual inexplicable divide en dos la vida de uno de los personajes, el bañero, y compone, claro, un cuadro puntillista: en medio del río, mientras se propone batir el récord de permanencia en el agua, el mundo visible se descompone de pronto ante sus ojos en una infinidad de puntos minúsculos separados por una delgada pero irreductible línea negra. Precisamente debido a esa ascesis deportiva extrema, el bañero ha sido despojado del artificio cultural de la totalización, y ya no puede darse mundo con las *manchas* que le entregan sus sentidos; sólo tiene ante sí fragmentos ínfimos de materia muda, negación de las relaciones que postula el imaginario: se hunde (Saer 1980, p. 114, 119).

En la acumulación repetida de perceptos fatigados por "La mayor" para sacar del "pantano" algo y no meramente puntos, el trigo y los cuervos de Van Gogh orientan un predominio cromático: entre muchos colores, destellan sobre todo el amarillo y el negro. Mientras el narrador se duerme, se le imponen dos manchas de entre sus recuerdos del día: el café negro que, sin verlo, ha imaginado que tomaban los clientes del bar, y una bufanda

amarilla que sí ha visto pero que tiene *ahora* el mismo estatuto infundado que el café. En el final de *Glosa* un símil real del mismo cuadro sale al paso de Ángel Leto: a la orilla del lago sobre el que balconea la ciudad, unos pájaros negros y amarillos se lanzan una y otra vez, aterrados y enloquecidos, hacia una pelota "de plástico amarillo". Mientras la pelota, como un sol de Van Gogh, "concentra o expande radiaciones intensas", Leto "presiente cuánto les hace falta de extravío, de espanto y de confusión a las especies perdidas para erigir […] el santuario […] de […] sus dioses" (Saer, 1986b, p. 282).

4. Conviene leer el título de *Glosa* según esa figura del pintor que obtiene un relieve a fuerza de superponer pinceladas de igual color pero diferente densidad. Saer describió la novela, que también es una parodia de *El Banquete* de Platón, como despliegue del tipo poemático de la glosa, que obliga a repetir lo que se llama su "pie forzado", aquí los cinco versos que aparecen ya como epígrafe. Por supuesto, el dispositivo remite a decisiones constructivas semejantes en libros anteriores (las anáforas narrativas en *El limonero real* y en *Nadie nada nunca*). *Glosa* narra una conversación sobre otra conversación: mientras caminan, Leto y el Matemático glosan lo que se habría dicho en la fiesta del sexagésimo quinto cumpleaños del poeta Washington Noriega, en la que ninguno de los dos estuvo. El Matemático conoce algunos pormenores por el relato –la glosa– que le ha hecho Botón, uno de los invitados, y se dedica entonces a glosarla: la sofística conversación de la fiesta acerca de las relaciones entre error e instinto, libertad y necesidad, habría concluido con una demorada pero decisiva intervención de Washington, de cuyo contenido la glosa del Matemático –"siempre según Botón"– retiene sobre todo el ejemplo anecdótico e irónico propuesto por el venerado poeta: el comportamiento disímil de tres mosquitos que lo asediaran una noche en la soledad de su estudio. Por supuesto, el Matemático se engaña: toda su glosa se sostiene en la creencia de que la conclusión filosófica de Washington –en caso de que hubiese existido– es el pie forzado. En un alto en la caminata se han encontrado con Tomatis, quien les entrega un objeto que anticipa la escena final de los pájaros: precisamente un pie que se sabe glosa, escrito esa mañana: "*En uno que se moría / mi propia muerte no vi / pero en fiebre y geometría / se me fue pasando el día / y ahora me velan a mí*" (p. 11, 131, 132).[3] Allí, en medio de la caminata y no sobre el final, comienzan

a separarse los dos amigos. En la última página –ante el espectáculo de la bandada extraviada en erigir "sus dioses"– el narrador anota que Leto "está empezando a derribar los suyos" (p. 282). Sin embargo, ya sabemos que Ángel está ensordecido por fantasmas que no podrá derribar, los recuerdos del suicidio de su padre: cuando Tomatis lee el poema "Leto no lo ha escuchado" porque esos recuerdos lo distraen por completo, y pide al poeta que lea nuevamente. Tomatis repite –ya por tercera vez en la novela, que la tiene de epígrafe– la estrofa. El Matemático, en cambio, no se pierde palabra, pero además se *repetirá* desde ese día capas y capas del poema hasta volverlo "superficie rugosa". Le ha pedido a Tomatis la hoja con el texto, la ha guardado en su billetera, y poco después comenzará a entrever que es allí, en las "irradiaciones" de esa "materia combustible" y no en lo que escondieran "los mosquitos de Washington" donde está lo que se glosa: el reconocimiento de la nadería del yo (p. 159). Contra todas las evidencias de su racionalismo, el geómetra lo llevará para siempre consigo, en su memoria los versos y en un pliegue de su billetera la hoja de papel donde van mecanografiados: ajada y vuelta ya no "mensaje" sino "objeto" (p. 148), volverá a desplegarla, tocarla, mirarla, por el resto de su vida. Porque tras escuchar el poema por primera vez, el Matemático será asaltado por una percepción insuprimible que ya no lo abandonará: la hoja guardaba una relación secreta con fragmentos del universo, y desprenderse de ella podía "contribuir a exterminar[los]", mientras que conservarla acaso significase "preservarlos de la destrucción" (p. 150, 151). Por la repetición de la glosa, por la densificación "monocorde" del mismo estribillo en capas superpuestas, el arte de Saer –como las letras de Tomatis– descompone las pretensiones de la identidad y a la vez compone ese "fragmento sonoro de esencia paradójica […] que al mismo tiempo pertenece y no pertenece al universo físico" (p. 132): el arte, presencia inesperada cuya "frecuentación nos produce" –ha escrito Saer a propósito de Espino– una cierta "reconciliación con el mundo" porque, como en la glosa, revela que la "condición mortal" nos iguala radicalmente al desatarnos de cualquier otra ilusión de identidad (Saer, 2000, p. 43). En "las últimas siete cuadras" de la caminata, la glosa se repite pero ya no en un texto que se pictoriza ni en un episodio en que lo real enloquece según la tenebrosa visión de un Van Gogh. Lo que sale al encuentro de los caminantes es ahora, desde la vidriera de una galería, una impactante tela informalista. Pertenece a Rita Fonseca –una mezcla de Pollock, Es-

pino y Celia Schneider–, y produce el único momento extático de Leto, quien por un instante queda substraído de la leyenda familiar por esa "aglomeración sensible […] que […] añade, liberadora, a lo existente, delicia y radiaciones" (p. 217). Los "drippings" de Rita, que sí estuvo en la fiesta, tienen por supuesto el espesor que Saer pide para su propio arte:

> el chorreado […] se adensa por momentos en remolinos, en manchas superpuestas varias veces, en gotas de tamaño diferente que, al estrellarse, cayendo de distinta altura, lanzadas con distinta fuerza o constituidas por distintas cantidades de pintura más o menos diluidas, se estampan por lo tanto de manera distinta cada vez […]. Por otra parte, las manchas y los regueros tortuosos continúan hasta los bordes, los cuatro costados clavados al bastidor, de modo tal que como se comprueba que lo que ha quedado detrás del bastidor es la continuación de la superficie visible, puede deducirse con facilidad que esa parte visible no es más que un fragmento […] No son formas sino formaciones, rastros temporariamente fijos de un fluir incesante, ¿no?, aglomeración sensible, podría decirse, en un punto preciso de la sucesión. (p. 216, 217)

Puede verse que esta extensa écfrasis subraya, como cualidad de la pintura, ese relieve donde incontables pasados *se hacen* presentes, empastados y corpóreos, en el ahora *visionario* de la tela. Inmediatamente, Leto escuchará el testimonio del Matemático sobre el método de la pintora –una sesión de *action painting*–. La écfrasis del cuadro y el relato de su génesis técnica iluminan qué relación específica establecen las narraciones de Saer con la pintura. Si comencé subrayando el efecto de presentización que para Saer "emparienta" su literatura con el relieve por superposición de pinceladas, es porque el escritor encuentra allí el modo de conjurar los peligros de la narratividad, cárcel acontecimentalista del pasado, que no pertenece al arte sino al ciego intercambio social –recuerdo, creencia, "leyenda", santuario de los dioses adorados por las especies extraviadas–. Con un argumento claramente benjaminiano, Saer cita la distinción de Kierkegaard entre el "acordarse", mera función pragmática, y el arte de "revivir lo vivido con la fuerza de una visión". El equivalente pictórico no planístico de ese procedimiento se repite también en una serie de objetos –plásticos, literarios o cotidianos– cuyo ápice está en los derrames de Rita Fonseca: todo el pasado está ahí en estado de puro presente matérico. En *Glosa*, cincuenta páginas antes de la écfrasis de la tela de Rita, una circunstancia inesperada permite al Matemático

> desplegar, o despegar más bien, porciones de su vida superpuestas entre sí y apelmazadas, igual que esos carteles que, en las paredes de las ciudades, bajo capas sucesivas de engrudo y papel impreso, forman una especie de costra de las que apenas si pueden hojearse los bordes toscos y atormentados, aunque uno sepa que en cada una de esas láminas recubiertas subsiste, invisible, una imagen. (p. 165)

Pocas líneas después, es "la sucesión […] del acaecer" la que recibe –contra la ficción cultural de su linealidad– el mismo calificativo que el procedimiento del pintor: "rugosa". Pero en la cita, el adjetivo clave es "invisible": el afiche apelmazado, el poema de Tomatis, la tela de Rita no representan, del mundo, nada. En cambio, dejan irradiando ante un nosotros suspendido de sí, el grumo ni visible ni decible de lo real. Es importante subrayar que, en el instante en que el objeto nos captura, ya no hay, en rigor, yo. Sucede con Leto, que al observar el cuadro –nunca ha visto "nada semejante"– "penetra" en la tela y se substrae por completo del mundo exterior. Sucede, en su caso muchas veces, con el Matemático, cuya fidelidad a la hoja ajada del poema de Tomatis le recuerda, en las páginas que siguen al símil del afiche, una pesadilla que glosa la glosa: el hallazgo de una cinta plana de papel, que resulta ser una larga hoja plegada en acordeón con una "mancha" que de cerca es su propio retrato. Siempre variando la expresión, la cinta interminable repite su cara en cada pliegue, y se convierte en su propia piel cuando el Matemático persiste en desplegarla, hasta advertir espantado que el juego termina en la disolución de sí. Se ha dicho que en la era de la ausencia, cuando faltan los dioses, "el arte es la intimidad de ese desamparo" porque vuelve manifiesto, "por la imagen, el error de lo imaginario, y en el límite, la verdad inasible, olvidada, que se disimula detrás de ese error" (Blanchot, 2004, p. 76). Aceptar esa intimidad, rechazar eso que las representaciones han hecho de nosotros, es el paso obligado para que, como en el arte, "algo, imprevisible, vivo, se actualice". La composición que la escritura saeriana va empastando, busca que nos ocurra lo mismo que asalta a veces a tantos personajes por "un capricho de la contingencia": en un momento de la caminata, "el hecho de estar ahí en el presente y no en la ciénaga de la memoria" produce en Leto y en el Matemático, al unísono además, "un temblor de gozo y un sobresalto de liberación", "una reconciliación salvadora", debido a "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 inorgá-

nico, de ondas y corpúsculos". En *Nadie nada nunca,* el Gato Garay entra en un trance similar, un "estado extraño" en que "lo que era yo […] sabe ahora que está aquí, en el presente"; "es como si […] –razona el Gato–, una imagen fosforescente de muchos colores combinados de un modo armonioso, se hubiese reflejado […] en mí" (Saer, 1980, p. 85, 86). Sobre el final de *Lo imborrable*, "una sensación inesperada de armonía" visita, azarosa, a Tomatis (Saer, 1993, p. 235). A Nula se le impone imprevisible "una presencia vívida que lo rodea, como si de pronto se acrecentara la rugosidad y el espesor de la materia", trance brevísimo que lo pone "al abrigo del tiempo, del dolor, de la muerte" (Saer, 2001, p. 93, 94).

5. En *La grande*, tras el banquete final en casa de Gutiérrez, los comensales se dispersan entre la piscina y el jardín. Entonces Diana –la mujer de Nula, también pintora– dibuja en su block un esquema oval de manchas que sugieren "una vaga reminiscencia humana" (una por cada uno de los invitados) aunque son más bien abstractas. Y cuando Tomatis contempla "el cuadro vivo que parecen representar" los presentes, le pone título: "Domingo de verano en el campo. La tarde"*,* variación evidente de *Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* de Georges Seurat, la declaración de principios del puntillismo (Saer, 2005, p. 409, 410, 419). Seurat aspiraba, como se sabe, a conseguir una síntesis cromática que se operaría en la retina del espectador, mientras señalaba el papel de la subjetividad como agente de articulación del mundo. En *La grande*, los ojos del narrador o los de Tomatis cuentan lo pintado e imaginan pintado lo que narran. Las unidades de la imaginación siguen siendo manchas, pero lo son menos de la figuración descompuesta que de la brevísima, azarosa posibilidad de esa aglomeración colorida y feliz del presente.

Bibliografía:

Benjamin, Walter. "Tres iluminaciones sobre Julien Green". *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I.* Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1990, pp. 105-124.

Blanchot, Maurice. "Kafka y la exigencia de la obra". *El espacio literario.* Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 51-76.

Derrida, Jacques. *La verdad en pintura.* Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Espino, Fernando. "La trama bajo las apariencias. Entrevista con Espino". Gola, Hugo; Saer, J. J.; Padeletti, Hugo; Espino, F. *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino.* México: Artes de México, 2000, pp. 71-79.

Faulkner, William. *Las palmeras salvajes.* Trad. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature", *The Sweanee Review* 7/1, 1945, pp. 221-40. Part I; 7/2, 1945, pp. 433-56. Part II; 7/4, 1945, pp. 643-653. Part III.

Gabrieloni, Ana Lía. "Literatura y artes" (2008). Dalmaroni, Miguel (dir.). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica.* Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, pp. 117-139, 2009.

Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". Lafforgue, Jorge (ed.). *Juan José Saer por Juan José Saer.* Buenos Aires: Celtia, 1986, pp. 261-299.

Makaryk, Irena R. (ed.). "Spatial form". *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory.* Toronto: University of Toronto Press, 1993, pp. 629-631.

Mitchell, W. J. T. "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3, Spring, 1980, pp. 539-567.

Saer, Juan José. *En la zona*. Santa Fe: Editorial Castellví, 1960.

----. *El limonero real.* Barcelona: Editorial Planeta, 1974.

----. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI Editores, 1980.

----. "Razones". Lafforgue, Jorge (ed.). *Juan José Saer por Juan José Saer.* Buenos Aires: Celtia, 1986, pp. 9-24.

----. "Atridas y Labdacidas". Lafforgue, Jorge (ed.). *Juan José Saer por Juan José Saer.* Buenos Aires: Celtia, 1986a, pp. 27-42.

---- *Glosa*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1986b.

----. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1991.

----. *Lo imborrable.* Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.

----. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

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

----. "Una deuda en el tiempo". Gola, Hugo; Saer, J. J.; Padeletti, Hugo; Espino, F. *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino.* México: Artes de México, 2000, pp. 27-49.

----. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

----. *Cicatrices*. Buenos Aires: "Biblioteca Argentina *La Nación*", 2001a.

----. *La grande.* Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Sarlo, Beatriz. "Narrar la percepción". *Punto de vista*, No. 10 (noviembre), 1980, pp. 34-37.

Sartre, Jean-Paul. "El pintor sin privilegios". *Literatura y arte. Situations IV.* Trad. María Scuderi. Buenos Aires: Losada, 1977, pp. 281-298.

Stierle, Karlheinz. "Identité du discours et transgression lyrique." *Poétique* 32, 1977, pp. 422-41.

1 Sobre el tema de la "forma espacial" véase Gabrieloni (2008); también "Spatial form" en Makaryk (1993).

2 Hemos tenido en cuenta además la teoría de la lírica como "antidiscurso" propuesta por Stierle (1977).

3 En el apartado 4, todos los números de páginas sin mención de autor y año remiten a *Glosa* (1986b).

A propósito de *Lugar*

Juan Carlos Mondragón[*]

Resumen

Lugar es el último libro de relatos escrito por Juan José Saer. La comunicación, pretende explicar ese regreso puntual a la forma breve y halla explicaciones de tres tipos. La primera es la posibilidad de presentar en el mismo corpus una polifonía de voces y situaciones, un acceso a espacios y tiempos que, en su diversidad, confirman la modernidad. Luego, el cuento es observado en sus posibilidades técnicas, pero también en su vertiente de conocimiento específico, y que el autor denomina antropología especulativa. Por último, se acerca el proyecto *Lugar* a la noción de "fragmento" en la acepción crítica tal como es definida en los trabajos de T. W. Adorno; pérdida del centro, de la unidad, pero necesidad de la traza de un testimonio narrativo ante el caos del siglo XX.

Palabras clave*: Antropología especulativa, fragmento, Lugar, T. W. Adorno, vertiente antropológica.*

Abstract

Lugar is the last book of tales written by Juan José Saer. The communication intends to explain that punctual regress to the brief form and finds explanations related to three types. The first is the possibility to present at the same corpus a polyphony of voices and situations, an access to spaces and times that in its diversity confirms the modernity. Then, the tale is observed in its technical possibilities, but also in its specific knowledge aspect, which the author denotes as speculative anthropology. Finally, the project *Lugar* approaches to the notion of "fragment" in the critical meaning just as it is defined in the works of T. W. Adorno. Loss of the center and unity, but the need of the devise of a narrative witness in view of the chaos installed in the 20th century.

Keywords*: Speculative anthropology, fragment, Lugar, T. W. Adorno, anthropological aspect.*

***** Universidad Lille III. El trabajo se publicó por primera vez en *Actes 10*. Actas del coloquio internacional La obra de Juan José Saer, La Grande Motte, mayo 2002, Centre d'études et de recherches sociocritiques, Montpellier.

Je ne l'ai pas écrit dans le but d'avancer
de nouveaux chefs d'accusation,
mais plutôt pour fournir des documents
à une étude dépassionnée de certains
aspects de l'âme humaine.
Primo Levi

¿Por qué *Lugar*? Hace unos meses, considerando la eventualidad del presente trabajo, me pregunté sobre qué aspecto de la literatura de Juan José Saer preferiría abordar. La duda parecía pertinente, era una secuela del encuentro sostenido con una escritura querida y admirada, traducía la perplejidad que provoca frecuentar una obra mayor.

La producción de Saer es considerable, compleja y seductora, exigente y abierta. Siendo un buen lector de su literatura preferí abandonarme a la espera de la empatía; para ello releí la totalidad de lo editado, aguardando la réplica de un personaje que me diera una pista, la resolución perfecta de una escena, la irrupción reconocible de un tema recurrente. Avanzaba en la lectura de manera aleatoria, hasta que en determinado momento me percaté de que cierta libertad, de la que yo creía disponer, era relativa y una evidencia se impuso: debía escribir sobre *Lugar*.

Una vez aceptada esa premisa y antes de abandonarme a lo que sería mi "corpus" quise hallar las razones que la motivaron. Las había de orden editorial, lo que tiene el libro de novedad, y las había también de orden privado, pero ambas categorías de explicaciones resultaban inadecuadas para devenir argumentos convincentes. En ello estaba cuando el texto, que siempre proporciona la prueba decisiva, me acercó el motivo concluyente. El fragmento al que me refiero lo pueden hallar en la página 83 de *Lugar*:

> 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.

Leyendo *Lugar* ese momento, que establece entre el texto y vivencias íntimas correspondencias imprevistas, ecos de otras lecturas, me llegó en varias oportunidades. Se trataba de una experiencia subjetiva, formaba parte del efecto objetivo de los veintiún

relatos que contiene el libro y podía atribuirse a calidades de la prosa que yo daba por descontadas. Me pareció evidente que ese conjunto de narraciones y no sólo a mi de alguna manera alteraba "el arte detenido y rudimentario de la lectura", en especial de la obra de Saer, revelándome otros intercambios posibles entre la escritura y el mundo. Pero debemos ser prudentes en cuanto a la intensidad de la sorpresa. No se trataba de una modificación radical, sino de alteraciones precisas en la estrategia de escritura, indagaciones temáticas y propuestas de resolución formal que se agregaban a lo ya conocido. Se pueden manejar varias fórmulas para dar cuenta de la situación literaria distinta que nos propone el escritor. Creemos que la dualidad confirmación/riesgo puede ser adecuada; dialéctica sólo posible cuando sucede al interior de un territorio literario reconocible y confirmado, como es el caso. Lo nuevo se instaura a partir de terreno conocido. Sabemos, leyendo *Lugar* por primera vez, de una tranquilidad y esperamos que, en algún momento, el autor nos diga: tranquilos muchachos, que Tomatis está al caer, o el Matemático, o Barco.

Ello instaura la complicidad imprescindible para la nueva aventura, y entonces somos llevados a los campamentos que asedian ilusión de Troya, a Londres sacudida por un crimen horrendo, a una caminata por la mismísima luna. Esa movilidad, fascinante e intensa, esa escritura en expansión, constituye el factor inesperado a que hacíamos referencia. El último libro de Saer es un cuaderno de variaciones narrativas que movilizan el concepto de "lugar", idea central de su estética, fórmula recurrente que aparece en su narrativa, la prosa ensayística y la poesía; transfigura de manera febril la noción de relato instalándola en la memoria colectiva y en los procedimientos íntimos de supervivencia, en su función subjetiva y social. Bajo una apariencia formal que recuerda cuentos, narraciones, relatos y textos, la escritura saeriana se inscribe en una poética del fragmento, estructuras sin canon y halladas en la "intemperie" del siglo XX.

Esas serían las trascendencias de la lectura a que nos referíamos. Si se prefiere: lugar, especie y fragmento. Lo que nos parece relevante es que los tres aspectos señalados funcionan en conjunto, tienen una dependencia mutua: participan de una necesaria complementariedad. Los tres síntomas, o evidencias, o intuiciones responden a la hipótesis de lectura que podemos avanzar. *Lugar* es una puesta en funcionamiento, hasta sus extremas consecuencias, mediante un dispositivo astuto y complejo, de un

juicio que el escritor postulara en un ensayo*:* "podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa". Ello ya sucedía en títulos anteriores del autor, pero el aporte de *Lugar* es la valoración de la definición citada, mediante la fractura de la unidad novelesca y la proliferación de entidades narrativas, y proponiendo un sistema "temático-narrativo-formal" específico. La resultante se alinea con el conjunto de ideas que podemos denominar "las opiniones de Saer relativas a la literatura" y que se corresponden con esta posible "vertiente antropológica" que nos parece preside el proyecto considerado. Pueden citarse, a manera de ejemplo: a) que la literatura puede considerarse una crítica del mundo, en su organización social y en su condición de "objeto de experiencia y conocimiento"; b) que dentro de toda narración hay una teoría narrativa; c) que todo escritor debe fundar su propia estética. Hay más, pero lo interesante es observar esa tensión entre una praxis de la escritura y un pensamiento que la sustenta, tanto en la fricción con otros discursos, como en la problemática del arte de narrar.

La prioridad "vertiente antropológica" no opaca lo narrativo, por el contrario, lo enriquece. Nos permite ubicar el proyecto *Lugar* en una filiación ideológica, al interior de un territorio del pensamiento crítico, en una biblioteca también filosófica.

1. Lo que llamamos "vertiente antropológica", tiene en la obra de Saer un espléndido antecedente en la novela *El entenado*, de 1983; no sólo porque se construye sobre episodios que tensaron al máximo la antropología especulativa señalada, sino también por la sublimación ontológica, religiosa e histórica de la función y el arte de narrar y luego, por añadidura, de la escritura, que puede preservar memorias de poblaciones exterminadas. Así, pues, la cuestión del "otro", la visión del mundo que se brinda un grupo, tribu o imperio, así como el imperativo de narrarlo, es en Saer preocupación de larga data.

Puede decirse otro tanto de la exploración de lo "humano", desde las pulsiones, biológicas, incontrolables, que determinan las conductas del ser antes del contrato histórico y social, hasta la evolución que conduce al excedente definidor del arte, hasta la destrucción ilimitada. En cuanto a los indios de *El entenado*, nada mejor que esas poblaciones desamparadas del otro plan venido de ultramar, para observar el laboratorio de la tentación del hombre occidental para eliminar al diferente, nada mejor que la colo-

nia para aceitar el mecanismo que llevó a la guerra permanente. Aquellos seres que vivían según los ritmos naturales de la orgía ritual, el respetuoso consumo del cuerpo enemigo y la sorpresa cósmica de un eclipse, ya sabían sobre la necesidad del relato para dejar constancia de su pasaje por la realidad. También demostraron, al precio de su desaparición de la faz de la tierra, lo que formulara Adorno sobre que, ninguna historia universal, lleva del salvaje al esplendor de la humanidad civilizada, pero hay un itinerario, probable, que conduce de la honda a la bomba atómica.

A ese antecedente *Lugar* le incorpora la multiplicación de espacios y circunstancias, de ámbitos desconcertantes y mentalidades en las antípodas aparentes de los indios Colastiné. Expansión que no pretende ser demostración de pericia sino la tentativa, lograda, de otro eje de la escritura de Saer, que es el tránsito entre lo particular y lo universal. El libro puede ser leído como una expedición a las fronteras de la imaginación y las incertidumbres del género; incita a la utilización, llámese de aparatos críticos, de lecturas, que también deben conectar la anécdota minimalista y otros discursos más expandidos.

Entre dos relatos, que rondan la incidencia del sueño en la realidad y viceversa, sin embargo el Tiempo-Historia que transita el libro está acotado. Va desde fines del siglo XIX hasta el momento de la escritura de algunos relatos del libro, que pueden datarse, con bastante aproximación, hacia 1998. Saer, con mirada de narrador, busca en los intersticios de la subjetividad e indaga en la tenaz repetición de algunos fenómenos. El itinerario lo lleva desde la búsqueda del hombre "no cultural", hasta la conciencia de la creación artística, si ello es todavía posible, si se restaura el equilibrio perdido entre lo visible y lo invisible, después de Tchernobyl. Los espacios, por el contrario, se disparan. Los protagonistas son elegidos con sumo cuidado: un anciano judío ateo y materialista, un astronauta desencantado y filosófico, los vecinos de una central nuclear, los alienados sobre la cuestión del doble en la Berlín escindida, y los negros basureros de París que la sociedad obliga a ser africanos en la plaza Vandôme. Son nuestro contemporáneos y habitan nuestro mismo lugar. Cuando todo tiende a ser equiparable Saer instaura la pluralidad, cuando el mercado impone la novela como único género totalitario, recuerda que las hipóstasis del relato pueden ser infinitas.

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 al misterio de la creación literaria. Se trata de un concepto a la vez evidente e inasible. Lo argumenta en los ensayos, lo puso en práctica en los relatos, esa polisemia es signo de procesos interiores y está asociado a pulsiones vinculadas al deseo de escribir. En su ensayo "El concepto de ficción" se lo define de la siguiente manera:

> 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.

Ese posible territorio interior, ese sitio, que acaso prescinde de las condiciones de producción, produce a través de los relatos sus propias figuras.

Titular un libro *Lugar* es colocar el concepto en el centro del proyecto; así, para un libro que evoca los infiernos del siglo pasado es determinante el acápite del canto I del Paraíso, donde se evoca otro entorno: "Mucho es permitido allí que aquí no se permite a nuestras facultades, merced a que aquel lugar se creó para la especie humana", dice la versión española de la BAC. Incluso los elementos paratextuales reactivan la potencia del concepto referido. *Lugar* es misterio y revelación, los relatos, además de materializar en la escritura diversas pulsiones que se originan en el lugar (concepto), buscan transformarse en símbolos de lo humano ahora en distintos lugares (espacio). La supremacía en dos instancias de la textualidad parece indicar que el "lugar" se moviliza modificando, las historias, las formas, el estrato simbólico que condiciona la interpretación. Lo que unifica quizá sea lo antropológico, la instalación en la experiencia humana probando los matices plurales, buscando las partes dañadas y no dañadas por las fuerzas negativas operando en nuestra civilización, indagando zonas oscuras y luminosas del ser, aceptando la dinámica de la historia pero destacando la subjetividad.

Si un antecedente de vida "no cultural" aparece en tanto probabilidad incierta e indemostrable, *Lugar* asume las peripecias del hombre cultural en el grado de evolución donde parecemos situarnos. En cada narración, si se acepta la recurrencia señalada a la vertiente antropológica, se produce el encuentro de lo señalado en el párrafo anterior y los procedimientos materiales de la escritura,

que evitan la similitud, para que cada pieza sea diferente por completo de las restantes. Estamos en una situación lógica y paradojal: lo particular y lo universal, las partes y la sospecha del todo subterráneo. Se impone la necesidad de transitar por categorías generales y lo conveniente de recordar que aquí la metafísica no es una rama de la literatura fantástica.

Pongamos un ejemplo concreto, donde la polisemia del concepto lugar nos permite observar el entorno y la filosofía, la experiencia del mundo y cierto egoísmo de la materia, la importancia del sueño y el lenguaje. "Nieve de primavera" es un relato que apreciamos particularmente. Allí, una pareja de italianos ya mayores, pasean por Viena un sábado de mañana, cuando el centro es más movido con sus comercios y mercados. Una tormenta los lleva a refugiarse en una taberna griega. La mujer, en el relato, describe dos escenas que se suceden en las mesas contiguas. Las muestras de afecto de un niño a su madre, mujer particularmente fea, y el discurso encendido de un anciano, que ridiculiza la cultura y reivindica los sentidos inmediatos apelando a una línea argumental basta. Más simple imposible, y sin embargo hay en la narración la historia de la estética occidental, y la cuestión entre el falso y el verdadero epicureísmo, hasta puede que asistamos a una manifestación griega del complejo de Edipo. El cuerpo y el alma, lo bello y lo concreto, lo pasajero y lo eterno. La experiencia individual no desplaza lo filosófico, lo intensifica. Como dice Saer en otro momento, no estamos aquí para delirar.

El discurso del anciano, que habla alemán en una taberna griega en la capital austríaca, es ya todo un programa. Tiene 83 años, su salud es envidiable y su vida sexual activa es reivindicada con orgullo entendible. Pertenece, con una pequeña diferencia de años, a la misma generación de Goldstein, el personaje de "Con el desayuno" y ejemplifican dos destinos distintos de la juventud europea. No es improbable que se hubieran cruzado desde dos lugares distintos de la Historia. Saboreando su comida y su vino, haciendo la apología grosera de ese instante, se mofa de Schubert y del arte, también de las teorías de Freud; y ello sucede en Viena, la ciudad denigrada por Thomas Bernhard, de Wittgenstein que trabajó sobre los límites, imposibilidades y aporías del lenguaje, y las virtudes del silencio.

La idea de lugar, que es a la vez concreta e indeterminada, asociada a la experiencia poética, está sujeta a desplazamientos. Nos limitamos a constatar una actividad de inusitada importancia al respecto.

2. La "vertiente antropológica" nos conduce a la zona de turbulencia donde coexisten verdad y ficción. Saer lo declaró de forma inequívoca en varios de sus ensayos. La ficción no es ejemplo narrativo de ideas o teorías, sino que es concebida como un conocimiento específico del mundo y de la especie. De ello hace un principio riguroso de su poética, con la finalidad de evitar la confusión de géneros.

Se advierte así una temprana preocupación por esa zona donde relato y pensamiento tienden a acercarse. Ello, a la vez que postula la incontaminación del relato, evidencia un interés de larga data por la circulación de las ideas en la narración, y deja constancia de ello en el ensayo "El concepto de ficción":

> Pero que nadie se confunda: 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 el salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento.

Saer no está en un proceso de reconversión a la filosofía. Sí parece decidido a una extensión del espacio literario, a indagaciones en terrenos inusuales motivado por la relación entre lo particular y lo universal.

La "vertiente antropológica" acelerada no disminuye en nada el elogio del relato que atraviesa la obra de Saer. Coro o murmullo, polifonía o secreto de la subjetividad, la complejidad de anécdotas se acompaña con la apoteosis de la ficción, inseparable de la aventura humana. Ese elogio del narrar se concreta de diversas maneras, comienza por un ajuste del tiempo histórico que se adecua a la "vertiente antropológica", y por aislar un episodio (los campos de concentración y la palabra de los supervivientes) que afectó el conjunto de convicciones que operan en la obra de Saer: la condición humana, la escritura, la posibilidad del arte después de lo inenarrable, el imperativo casi biológico de narrar, la formulación eficaz del pensamiento, la memoria de lo desaparecido, el intelectual en el exilio, la función de los relatos en la vida social. Una conocida fórmula parece ajustarse a lo dicho: la función del arte consiste en introducir el caos en el orden.

Incluso en los tiempos históricos, como si asistiéramos a una Historia regida por otras fechas. Al interior de ese sistema, del que

Lugar da cuenta, la caída quizá comenzó en 1888. En Londres, con los afanes jamás dilucidados del llamado Jack que hizo del asesinato en serie un gesto que concilió poesía popular y horror; y en Turín cuando Nietzsche vive sus últimos días de vida conciente, antes que lo cubriera el manto de la locura. Quizá el siglo pasado, en otro sistema de pautar el pasaje del tiempo, que se desentiende de los hechos más espectaculares y se mide por los desastres de significación humana, no acabó con la caída del muro. La esperanza en la ciencia absoluta terminó el 25 de abril de 1986 cuando explotó el gran reactor; un cierto optimismo se desmintió en Turín, otra vez, el 11 de abril de 1987 cuando Primo Levi se tiró al vacío en su casa. Primo Levi cuenta al comienzo de "*Si, es un hombre*" que salir de los campos se soportaba por el deseo de contar a los otros, que se volvía una pulsión tan imperiosa como las otras necesidades y que escribir era una liberación interior.

En Saer es un tema conocido. El elogio de la narración y la función que cumple en la vida social, el valor de revelación, que provocan los relatos en la vida privada. En cuanto a ello, *El entenado* tiene pasajes estupendos:

> De mi esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuera capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tierra todavía no había visto, pudiera volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos. [...] querían que de su pasaje por ese espejismo material quedara un testigo y un sobreviviente que fuera, ante el mundo, su narrador.

Continuando en esta línea, pero invirtiendo los términos de narrador y referente, en *Lugar* quizá el ejemplo más interesante sea el relato "Traeré". Allí, con motivo del encuentro a la vez casual e intencionado de dos barrenderos africanos se produce el vértigo de las historias: la historia del trabajo en ese lugar, que es la plaza Vandôme; la historia de la amistad entre el musulmán que cree en la verdad del Libro, y otro que improvisa a partir de noticias periodísticas. La historia de los "griots", narradores de la tradición oral, de la que uno de los barrenderos sería dudoso heredero. La historia, con matices sórdidos y mágicos, próximos y lejanos, del asesino que da título, con su nombre, al relato. Los marginados son los que reconstruyen un mundo, una tradición, un personaje, y forman la escena básica para que se opere la máquina de los relatos.

Estamos ante uno de los temas transversales de la narrativa de Saer, frente a uno de los pilares de su sistema. Podemos percibir dos rasgos específicos en la propuesta de *Lugar* que merecerán más extensas reflexiones, y por ello aquí sólo serán mencionados al pasar. El primero, del que "Traeré" es un excelente ejemplo, es el vértigo que se propone en la actitud de narrar. Hay una aceleración de la pulsión narrativa: por teléfono y por carta, en meditaciones mañaneras durante el desayuno y en la oscuridad del dormitorio, mientras se espera que pare la lluvia en un bar de estación, durante una nevada primaveral. Y los que no cuentan, prometen escribir tratados, escribir, o enviar manuscritos, o quedan a la espera de respuestas. En el siglo de la reproducción mecánica del arte, y que vio la confiscación industrial del relato *Lugar* devuelve el narrar al dominio de la subjetividad, restituye la función relativa a la autenticidad y ritual dentro del sistema social. El hombre es la especie que narra.

Creemos observar otro movimiento que se orienta al interior de los relatos. De la misma manera que el tío de Tomatis ensaya la introspección a la búsqueda del hombre "no cultural", episodio curioso que lleva al narrador a repetir, diecinueve veces, la fórmula "le escribe", cada relato de *Lugar* –o casi todos– parecen ir a la búsqueda de un "proto" cuento. Se impone el deseo de alcanzar una matriz, la maqueta primera. Quizá esta "variante relato inicial" sea no consecuencia de la "variante antropológica" sino causa. Es posible, pero, en todo caso, aparecen como indisociables. Como la unidad que forman Finá Kamara, el barrendero que narra y el musulmán hipnotizado que escucha, en invierno, en la plaza Vandôme, en París, el trágico destino de Traoré.

3. Ello nos conduce al tercer aspecto que deseamos evocar. Nos referimos a la opción que Saer hace en *Lugar* por la forma breve. Estamos en el terreno de las definiciones y por esta vez diríamos que, más que ante cuentos, preferimos referirnos a narraciones proteicas que asumen la forma de fragmentos. Vemos en ello una continuidad necesaria, una conclusión que parece imponerse. Decimos esto porque la línea que dimos en llamar "vertiente antropológica", en cuanto se declina en diferentes historias, requiere una alternancia formal que impida la dispersión y que evoque un origen común.

En cuanto a la forma breve, en la obra de Saer hay antecedentes. En *Lugar* el cambio es significativo y lo formal se corresponde al despliegue temático. El fragmento resulta de una coherencia y

en tanto forma, trasciende el cuento habitual para incorporarse a un movimiento más amplio, que afecta a buena parte de la mejor ficción del siglo pasado y a la escritura filosófica. El plan original era estimulante y peligroso, y al final la excelencia resulta de la adecuación entre el qué representar y el cómo hacerlo. La brevedad demuestra la capacidad de las pulsiones de los relatos del libro para hallar sus propias formas. Podría tentarse una confrontación con la forma novela; sucede que *Lugar* no es una tregua de la novela, ni un proyecto abiertamente en contra de la novela, género del que Saer sostiene que está en pérdida de capacidades críticas, pudiera serlo pero no lo es. La opción del fragmento parece resultar de la indagación polifónica en la antropología especulativa y ello concretado desde un paisaje mental y formal propio del siglo XX.

Lo pequeño, la escritura fragmentada es una figura de resistencia. El fragmento nos induce a mirar la catástrofe, asumir los monstruos que nos rodean sin confundirnos con ellos. Lo propio del fragmento es volcarse hacia gestos excluidos y olvidados, como si el arte de narrar incursionara en sus arrabales. Determinante en este proceso es la experiencia de los campos de concentración. Es coherente que, en el plan del libro, el relato "Con el desayuno" tenga una ubicación central, de donde irradia no sólo la confirmación de la "vertiente antropológica", el parentesco de los temas tratados, sino incluso la adecuación formal. La historia que se cuenta es sencilla: un sobreviviente de los campos, internado dos años por el triple delito de ser "judío, comunista y miembro de la Resistencia", retirado de su librería, lleva, a los setenta y seis años, una vida solitaria. Todas las mañanas toma el desayuno en un café de Buenos Aires y medita sobre la historia pasada. Ese es el momento, por la historia contada, por la ampliación de la crisis, donde la "vertiente antropológica" conoce su mayor cuestionamiento y lleva a un final desconcertante: "El crimen, la tortura, las masacres definían mejor a la especie humana que el arte, la ciencia, las instituciones", dice el personaje.

Lo que "Con el desayuno" cuenta es el cruce de caminos de la historia del hombre (y todos sabemos las implicaciones históricas, metafísicas y cotidianas que ello supuso), con la secuela conocida en el arte, la ciencia y las instituciones. Enclave decisivo pues, el episodio que alteró, también, la vida intelectual, que incorpora y pensamos en Adorno, la categoría del pensamiento en exilio y proyecta la poética del fragmento como salvación para evitar caer en el desencanto absoluto. Lo pequeño se volvió una opción formal, des-

esperada, con fundamento ético, necesaria ante un pensamiento filosófico que se había vuelto nada más que método. Una línea de reflexión que se torna hacia lo subjetivo, el detalle, lo dejado de lado. Es el planteo que se halla en la *Mínima Moralia* y que puede ayudar a descifrar algunos sentidos del último libro de Saer.

Por ello la importancia ritual de las mañanas de Goldstein el sobreviviente, que medita en "Con el desayuno". Las secuelas del desayuno se suceden en dos tiempos, y la lectura del diario, los gestos pequeños que preparan la meditación: actividad de la memoria y de la inteligencia, afluencia de imágenes y pensamientos. El cotejo no puede ser más devastador. La asociación del sobreviviente, en el año 1998, confrontado a la serie de masacres del siglo, desde los armenios a los tutsis, las muertes originadas por cierto principio de identidad resuelto en el genocidio, parece llamar a lo terrible. Las masacres evocadas por Goldstein, sin privilegiar ninguna, muestran una sórdida continuidad que sólo Dante pudo intuir en el terceto que se cita: "Detrás venía tan gran muchedumbre de personas, que nunca hubiera creído que a tantos hubiera destruido la muerte".

La forma fragmentaria, incluso en el interior de cada relato, es la forma apropiada para expresar el nuevo proyecto. *Lugar* es algo parecido a eso: la indagación en lo cotidiano para marcar la distancia de un mundo en permanente lógica de guerra, el buceo en la pareja para descubrir sus círculos infernales, la escucha de lo que nunca será escrito porque está destinado a la tradición oral, y hasta la especulación con enigmas policiales, que pudieron haber sucedido en el pasado. La operativa del fragmento se encadena. Apenas agregamos otro ejemplo, citamos un relato al azar, la historia así seleccionada propone sus circuitos de ecos y anécdotas, y la deriva puede resultar ingobernable. Los trayectos del libro, acorde a su carácter fragmentario, son oblicuos, tangenciales y sinuosos. El relato fragmento (una definición sujeta a los condicionamientos avanzados, y a la espera de ciertos ajustes terminológicos imprescindibles), revela una coexistencia del mundo evocado y la operación de leer. Quizá por ello mismo se advierte cierta sensación de fragilidad que desprenden los relatos, hechos de la materia oral y la repetida experiencia del dislate, del irracionalismo por exceso y la erosión de las pesadillas, del disgusto de la utopía desencantada y la transparencia de ciertas experiencias –sueños ahora, lecturas, recuerdos de la infancia– que nos interpelan sin cesar.

En el segundo círculo del infierno, para inducir la imagen de las almas atormentadas, Dante las compara a grullas y estorninos lanzados en un torbellino eterno. Leyendo "Gens Negra", relato que integra el último libro de Saer, las aves evocadas son cuervos y mirlos, que se atreven al infierno urbano del hombre moderno, y el narrador, empleado administrativo de los ferrocarriles, dice refiriéndose a los cuervos: "o quizás adivinan, por la posición del sol en el cielo que a nosotros, seres horizontales, nos es indiferente, que algo esencial sucede en el universo y ellos, a su modo, con su vuelo solemne, lo celebran".

Esas correcciones topográficas del lugar de la escritura, la voluntad de poner al hombre en el centro del relato y la recuperación del fragmento a conciencia que dio cuenta de la vida dañada, le asignan a *Lugar* un sitio privilegiado en el sistema Saer. El libro, que recién comienza el itinerario de sus significados, tranquilizaría a la Beatriz crítica de arte que, en el mismo canto I del Paraíso, un poco más adelante del acápite de *Lugar*, sostiene que, como la materia es sorda para responder, muchas veces la forma no concuerda con la intención en el arte; a ella se le podría responder: no comparto, y agregar que algunas veces esa recóndita armonía se produce.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Mínima Moralia*. Madrid: Taurus, 1975.

Saer, Juan José. *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

----. *El entenado*. Buenos Aires, México: Folios, 1983.

----. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Norma, 1997.

Primeros días de la muerte de un escritor

Sergio Delgado[*]

Resumen

La literatura de Juan José Saer pone en escena una evidente y al mismo tiempo secreta alianza entre *vida* y *escritura*. En el marco de una lúcida reflexión sobre el arte de narrar, que implica en cierto modo una teoría crítica sobre el realismo y que abarca incluso la práctica de algunos géneros autobiográficos, Saer juega constantemente con los referentes "reales" de sus ficciones: personajes, objetos, lugares. Este trabajo explora algunos aspectos de esta teoría y de este juego: la construcción de una figura de escritor a partir de la oralidad (entrevistas, documentales, conversaciones) y, en particular, la inserción en el relato de determinadas *anécdotas*. La anécdota, género breve por excelencia, a medio camino entre el relato privado y el público, se constituye de este modo, en la obra de Saer, sobre todo en el gran ciclo narrativo que conforman sus novelas, en una suerte de microcosmos originario.

Palabras clave*: Relato, ficción, autobiografía, oralidad, anécdota.*

Abstract

Juan José Saer's writing performs an obvious and, at the same time, a secret alliance between *life* and *writing*. Within the framework of a lucid thought on the art of the narration, which somehow implies a theoretical criticism on realism and exploits some practices of the autobiographical genre, Saer constantly plays with the "real" referents of his fiction: the characters, objects, and places. This piece of work explores some aspects of this theory and of this game: the construction of a writer's figure out of orality (interviews, documentaries, talks), and the integration of some *anecdotes* in the narration. The anecdote, the genre of brievity par excellence, halfway between the private and the public narrations, will emerge in this way in Saer's work, and above all in the great narrative cycle composed by his novels, that is in a kind of original microcosm.

Keywords*: Narration, fiction, autobiography, orality, anecdote.*

***** Universidad de Bretagne-Sud, Francia. Una primera versión de este trabajo fue leída en el marco del homenaje a Juan José Saer realizado en el ICCI (Institut Català de Cooperació Iberoamericana), Casa América Catalunya, Barcelona, el 28 de septiembre de 2006.

Los días que siguieron a la muerte de Saer, me sorprendí pensando en el proyecto de un libro que me había acompañado durante un tiempo y que ya no era posible, pero cuya medida, curiosamente, como el saco que cambia de hombros, le quedaba bien a otro —que quizás escribiré—, en el cual el dato de la muerte parecía actuar como una rara motivación. En el mismo punto donde comenzaba a nacer la idea de este segundo libro, el primero desaparecía lentamente.

Voy a hablar de estos dos libros, igualmente imaginarios.

El libro extinto hubiera sido una especie de reportaje meditado, o de conversación, a la manera del que Carl Seelig escribió sobre Walser (*Paseos con Robert Walser*), que por otra parte gustaba mucho a Saer. No es que pensara que Saer estuviera internado en una clínica psiquiátrica, como el personaje de Seelig, ni que hubiera que sacarlo a pasear de tanto en tanto y sabía por otro lado que no sería un libro que pudiera escribirse caminando. Si bien en sus relatos hay siempre paseos, recorridos, viajes, la naturaleza del escritor Saer era básicamente sedentaria. Este proyecto más bien se habría conversado junto a la ventana de su escritorio en el barrio de Montparnasse. Esa ventana existe todavía, pero en el momento que escribo estas líneas está a punto de desaparecer.

La idea de un libro no siempre se cristaliza en la voluntad. En realidad, raramente nace de una decisión concreta, y muchas veces es el resultado de una serie de fatalidades. Por ejemplo del hecho de tomar conciencia de un estado de cosas, de que si nosotros no hacemos "esto", nadie lo hará. Un deber y una obligación bastante tenues, convengamos, como sucede siempre en el reino provisorio de la escritura. No es improbable que un libro surja de una suerte de descarte.

La idea de este libro sobre Saer nacía de una especie de curiosidad de lector, un tanto malsana quizás, y hubiera consistido en revisar junto con el autor algunos mecanismos auto-referenciales de sus narraciones. Este libro ahora imposible hubiera sido una suerte de biografía crítica, no de Saer sino de sus referentes. Es indudable que todo autor modela las personas, objetos y, sobre todo, los espacios que adopta como modelos, con los cuales surgen los personajes, las cosas y los lugares de una obra. Cada autor lo hace a su manera y el conjunto de sus decisiones forma parte de un estilo intransferible. Saer tenía, como escritor, un estilo en este sentido. Y sabía, además, que de la reflexión sobre este aspecto de la práctica literaria podía resultar una revisión del

andamiaje del realismo que, desde el siglo XIX, en la narración latinoamericana, ha sido pocas veces desmontado en profundidad. Me parecía casi indudable, fatalmente indudable, que debería ser alguien como yo quien escribiera ese libro, no por mis cualidades propiamente intelectuales sino por mi doble condición de santafesino y de próximo de ciertos amigos, familiares, barrios, calles y casas frecuentados por Saer.

Al morir el escritor la idea de ese libro de entrevistas o de conversaciones desaparecía para siempre. Pero quizás ya había desaparecido mucho antes, dado que el límite de su posibilidad estaba trazado por la reserva de Saer a hablar de sí mismo. Una reserva particular porque raramente se negaba al reportaje y solía estar disponible a los reclamos de críticos, periodistas, profesores universitarios, de lectores o simplemente de aquellos curiosos que se sintieron atraídos por el renombre que adquirió al final de su vida. Estoy hablando, en realidad, de algo menos evidente, que se accionaba con mecanismos un tanto misteriosos y que podía pasar desapercibido para un simple observador. Y no niego que lo que acabo de decir roza la paradoja: todo escritor es un poco así, la exhibición oculta el pudor, la desfachatez el miedo, la firmeza la debilidad. Distinto es el caso de aquellos que abren sus almas con fervor de mercancía, que hablan de sus autores favoritos como si se tratara de sus padres y de sus libros como si fueran sus hijos. De todas maneras los que hacen esto raramente son verdaderos escritores. En el caso de Saer, las referencias personales aparecen como esos hombrecitos de los cuadros de Magritte que portan sombrero, sobretodo y una sonrisa incierta, y se trata de vislumbrar esa silueta que oculta a otra, a un mismo tiempo con evidencia y fragilidad.

Recorriendo desde esta óptica los reportajes que se le hicieron a Saer, sobre todo a partir de los años noventa, cuando el periodismo cultural argentino se dignó a descubrirlo, se verá que en todos ellos la "clave" personal, las pocas veces que se activa, produce efectos más bien desconcertantes. Saer no buscaba seducir a un lector ávido de curiosidades, ni tampoco promover o contestar una determinada figura de escritor. En los reportajes, su estrategia —si es que se puede utilizar aquí este término—, era contraria a la del escritor *fotogénico*, que maquilla las palabras mientras habla, o a la del *marginal*, que se brinda negándose, para poner dos casos extremos, muy cristalizados al menos en Francia y que Saer conocía perfectamente. Los reportajes de Saer, en este sen-

tido, son siempre un poco decepcionantes. En algunos, incluso, se lo nota un tanto distraído, como cansado o desganado, y no son pocos los casos donde confiesa abiertamente al periodista el peso que le produce semejante exposición. En uno de los últimos reportajes que se le hicieron, llega incluso a excusarse afirmando que lo hace porque, después de todo: "no se puede escupir en el plato de sopa".

Lo dicho tiene un carácter aproximativo y por cierto merecería un estudio más detallado del texto y el contexto de estos reportajes, considerando en ellos, además, una cierta evolución. Resulta paradigmático que, al comienzo de su carrera, el ingreso fulgurante y fugaz del joven Saer en la vida pública se realiza gracias a un escándalo en el marco de un Congreso de Escritores. Un escándalo que, a pesar de haberse producido en una pequeña ciudad de provincia, tuvo repercusiones nacionales[1]. Este episodio, alejado sin duda del escenario íntimo de la escritura, es más bien la excepción a la regla, dado que no marcó el inicio de ninguna carrera pública de un escritor que ha optado siempre, en este terreno, por la reserva. En este sentido, un análisis del texto de los reportajes, debería tener en cuenta que Saer, en la primera etapa de su "carrera literaria", desconfiaba del reportaje como género, buscando anularlo a través de la escritura. En contraste sin duda con lo que ocurrirá al final, Saer prefería en sus comienzos responder las preguntas por escrito[2]. A medida que pasó el tiempo, en muchos casos por motivos meramente prácticos, la oralidad fue ganando espacio. De todos modos, como límite de este tipo de análisis, si bien se puede llegar a tener un *texto*, será siempre difícil, sino imposible, reconstruir el ámbito de las salidas públicas de un escritor como Saer, cuyo oficio está signado por el trabajo lento y artesanal del lenguaje, en desconfianza permanente frente a la espontaneidad. Por otra parte las bambalinas, los bastidores, las anécdotas, apenas se destilan en las explicaciones o comentarios del cronista y su reconstrucción es siempre improbable.

Lo dicho anteriormente está modelado, por otra parte, en el conocimiento empírico: alguna vez intenté el reportaje con Saer, otra vez participé de un film documental que se realizó sobre él y me tocó editar alguno de sus libros de conversaciones[3]. De todas estas experiencias se decanta un resto, de difícil transmisión, una perplejidad si se quiere, ante las actitudes arbitrarias o de descuido del escritor frente al grabador, el set de filmación o las pruebas de corrección. En definitiva, un escritor como Saer tiene una ac-

titud como de repliegue ante los géneros de la oralidad (reportajes, testimonios, documentales, etc.). Por lo general se maneja en esos medios, más bien, como un pez fuera del agua. Y era evidente que no buscaba construir una imagen oral de escritor, como la que diseñó Borges, ni tampoco una imagen al margen de los medios, como por ejemplo la que sostuvo Aira durante muchos años. Lo curioso en Saer era que, si bien pocas veces se negaba a un reportaje, en casi todo encuentro que protagonizara, en un momento necesitaba practicar el boicot o el sabotaje, borrando con el codo lo que había escrito con la mano. Como si la exhibición implicara, como contrapartida, un necesario mecanismo de defensa. Para el proyecto de este libro, hoy imposible, yo hubiera debido vencer esa resistencia y dudo de que lo hubiera conseguido.

Había un punto en el que resultaba difícil estar con Saer. La única manera de estar con él, entrando en cierto círculo de confianza —de fronteras muy elásticas, por otra parte— era sumándose a sus rituales de la amistad, generalmente agradables, marcados por el gusto por la buena comida, el buen vino y la conversación distendida. Para quienes esperaran otra cosa, incluso con el justo derecho de todo periodista, crítico o escritor, se hacía entonces muy difícil permanecer a su lado. Por ejemplo en lo que respecta a la crítica y a la literatura argentina contemporánea a su escritura, Saer a partir de un momento había decidido borrarlo todo y pensar la literatura nacional, en cuyas fronteras deseaba permanecer, excluyéndose del comercio de lo latinoamericano, desde una suerte de vacío donde se ahogaba lo actual, salvo que se tratara de una escritura que tocara la suya, por referencias directas o indirectas. Lo cual resultaba una situación muy dura, si acaso el otro actor del encuentro era también escritor. Esta persona debía renunciar rápidamente a su propio *ego* y adaptarse a esta situación de *nullité* a la que era conducido. Semejante actitud, por otra parte, lo condujo paulatinamente a alejarse de muchos de sus amigos escritores o intelectuales.

Sería injusto analizar esta característica en término egocéntricos. Había algo de eso, sí, y en proporciones a veces excesivas, pero estoy tratando de hablar de otra cosa. De una suerte de mecanismo de privación, de alejamiento, de repliegue, que le brindaba protección y que, sobre todo, le ayudaba a mantener ese componente de soledad y prescindencia que siempre formó parte del laboratorio secreto de su arte. Protegiendo y abrigando el lu-

gar del *sí-mismo*, Saer pudo producir una de las obras más admirables de la literatura argentina. Desamparo y soledad no implicaban, necesariamente, una imagen sombría y pueden aplicarse aquí a Saer las palabras que él escribió en relación a Juan L. Ortiz:

> [...] el lugar en el que Juan estuviese era siempre el punto central de un universo en el que la inteligencia y la gracia, a pesar de catástrofes, violencias y decepciones, no dejaban ni un instante de irradiar su claridad reconciliadora. (Saer, 1997, p. 85)

Es decir que en el punto donde se trazaba el margen que dejaba fuera al autor, o la zona confusa donde su silueta se borraba, estaba el dominio o si se quiere la fuerza donde comenzaba su radiación. Entre los componentes de esta reserva me interesa mencionar, principalmente, dos elementos importantes: el primero, en relación con la *obra,* se trata de la reticencia de Saer a hablar de su trabajo, sobre el cual era muy difícil sacarle alguna información y el segundo, en relación con la *vida*, de la negación e incluso del malhumor que le producía tener que confirmar o desechar ciertas claves biográficas de su escritura. Sólo muy de vez en cuando la reserva se rompía y lo que afloraban en ese momento, al parecer fragmentos desperdigados e inconexos de información, anécdotas sueltas, que el auditor por lo general, salvo si se trataba de un lector avisado, apenas podía poner en relación con la obra. En estos momentos se producía una curiosa y secreta, aunque fugaz, alianza entre vida y escritura.

No estaríamos aquí hablando de *vida* y de *obra* si no existiera, en la literatura de Saer, una tensión contante entre ambos términos que por momentos distingue, de manera nítida, y por momentos desdibuja, la frontera que separa regiones de naturaleza tan disímil. Nacido en 1937 en Serodino, un pueblo del interior de la provincia de Santa Fe, cerca de Rosario, Saer vivió allí hasta 1949 en que, a los 12 años, se mudó con toda la familia a la capital provincial. En esta ciudad, que en su obra se llamará siempre "Ciudad", realizó sus estudios secundarios, trabajó durante un tiempo en el diario regional, fue profesor de crítica y estética del cine en la universidad y comenzó a escribir y publicar sus primeros textos. En 1969 viajó a Francia, por una beca de algunos meses, pero allí se quedó, fijando su residencia definitiva. Los años vividos en Santa Fe, que no completan siquiera la primera mitad del camino de su vida, que se corresponden a los de la juventud y el ingreso en la vida adulta, pero también a los del nacimiento del oficio de

escritor, constituyen el referente nuclear de su narrativa. La mayor parte de sus cuentos y novelas, y también de su poesía, regresan a la experiencia de estos años, inspirándose en los escenarios privados y públicos y en los amigos con los que compartió lo vivido. No hay en la obra, sin embargo, ninguna pretensión autobiográfica, nada que se pueda parecer por ejemplo al género, tan popular hoy en día, de la *auto-ficción*, hacia el cual siempre dirigió una mirada de desconfianza. Trabaja más bien a contra-corriente de toda escritura del *yo*. La acechanza del proceso de construcción de personajes del realismo y el ejercicio por momento exasperante de la descripción, una de sus modalidades canónicas, conspiran contra toda reconstrucción biográfica de su obra. El *yo* biográfico estalla en una galería sorprendente de alter-egos, a partir de una duplicación originaria: los personajes de Carlos Tomatis, que representa la parte de lo propio que permanece en la Ciudad, en "la zona" y de Pichón Garay, que vive exiliado en París, y que representa la parte que se tuvo que ir. Ambos personajes como base, pero también tantos otros, coleccionan rasgos siempre dispersos y nunca demasiado precisos de proyección subjetiva.

Desde su primer libro, *En la zona*, de 1960, hasta *El río sin orillas* de 1991, es decir durante treinta años de trabajo, en la mayor parte de sus relatos se vuelve principalmente a esos años vividos en la ciudad, como si los mismos fueran una marca *imborrable* o una *cicatriz* (para utilizar palabras de su vocabulario literario[4]). Si los viajes, las idas y partidas de algunos personajes, principalmente de Pichón Garay, modulan una distancia y si el paso del tiempo hace avanzar la dimensión histórica y espacial del lugar originario, siempre se vuelve a esa década primitiva como un punto de comparación insensato. En *El río sin orillas*, un libro trazado desde la dimensión del viaje (el del cronista que asume la primera persona del relato, pero también el de tantos viajeros del río de la Plata, cuya perspectiva es evocada sin cesar), donde se podría verificar la marca indudable del alejamiento, irrumpe de pronto una señal de la infancia, vivida en Serodino, en una clara referencia autobiográfica:

> Como si yo estuviera sentado en algún lugar de la costa con los dedos elevados sobre las teclas de la máquina de escribir, me veo venir a mi mismo desde el agua, llorando y chapaleando, los brazos separados del cuerpo con espanto y repulsión, con la sanguijuela negra pegada en diagonal entre las tetillas, yo mismo no mayor de cinco años, enceguecido por el agua y las lágrimas, y la luz del sol sin dudas, a es-

> paldas del recordador que se apresta a consignar el recuerdo, pero de frente al chico que sale, en dirección este-oeste, del agua vagamente dorada y se pone a patalear, aullando, en el barro gredoso de la orilla. Aunque sé, porque más tarde entre las anécdotas de familia, la historia fue contada varias veces, que mi padre, o mi madre, y sin duda algunas tías y primos se acercaron y me la sacaron, valiéndose de la brasa de un cigarrillo, que apoyaron contra la cinta húmeda, negruzca y gelatinosa, para obligarla a contraerse despegándose e interrumpiendo su succión insensata, ninguna imagen ilustra esta certidumbre, y únicamente aparece, obstinado, el chico de cinco años, yo sin duda, que está saliendo, aterrorizado, del agua. (Saer, 1991, p. 58)

Este pequeño episodio se proyectará, en textos posteriores, en otras evocaciones de la infancia: es el caso del cuento "La tardecita" de *Lugar* (2000), mediado por una rememoración del personaje de Barco y también, luego, el de algunos episodios de la novela *La grande* (2005), en los recuerdos del personaje de Nula. No hay aquí ninguna intención de construir un relato de la infancia, sería imposible que uniendo piezas tan dispersas se lograra una imagen medianamente coherente. Pero lo que perdura, en el ejemplo que acabamos de citar, es el esplendor con el que sobreviven, en la obra, ciertas anécdotas privadas.

La anécdota es uno de los dispositivos más despreciados del relato, en particular del que tiene carácter biográfico. Se supone en realidad que el arte de la ficción debe evitar la presentación de meras anécdotas. El mote de *anecdótico*, como una suerte de lastre, condensa de alguna manera todas las críticas que apuntan a la "facilidad" de este procedimiento. En esta facilidad reside, por otra parte, la virtud de un género tan breve, que Saer coloca, curiosamente, en el centro de su reflexión sobre el arte narrativo. Es el caso de un ensayo que trata los aspectos objetivos del relato de ficción, donde construye una suerte de núcleo originario en función de dos elementos básicos: "una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje y cierto número de marcos convencionales que suministra el género elegido" (Saer, 1999, p. 18). La anécdota, en este ensayo, viene a resultar una especie de materia originaria, donde se concentra, como en una miniatura, el accionar de ambos elementos:

> [...] para que el breve relato funcione como anécdota, ciertos invariantes del género 'anécdota' tienen que estar presentes en la pequeña construcción: la brevedad, la respuesta inesperada y ocurrente y la figuración de una personalidad particular a través de ella, el cierre humorístico (aunque no siempre es así en las anécdotas, lo que per-

> mite declinar, en el interior del género, algunos subgéneros que por hoy no viene al caso) y poco explícito de toda la escena. La estilización verbal de los hechos combinada con los elementos fijos del género constituyen la anécdota. (Saer, 1999, p. 19)

En el mismo sentido del *objet trouvé* surrealista[5], en la anécdota como objeto la inmediatez es sólo un dato circunstancial, puesto que en realidad encubre toda la complejidad del arte, constituyéndose en una suerte de micro-cosmos del origen posible, en el caso de Saer al menos, de toda una obra. Una suerte de semilla enigmática que, a fuerza de imaginación, contiene en sí el árbol, el bosque y el paisaje[6]. Es por eso, justamente, que al estudiar en la literatura de Saer el funcionamiento de la anécdota se puede comprobar en ella su importancia en tanto objeto o materia primera. De este modo, desperdigadas en sus libros, las anécdotas componen una colección o antología de textos breves, reveladores del origen.

Es importante aclarar rápidamente que en la concepción de Saer, no hay un intento de recuperación autobiográfica de la anécdota. Sería imposible, además, pensarlo así porque no hay una mirada del *yo* sobre sí mismo, sino una constelación discontinua de pequeños relatos familiares o amistosos. Volviendo al ejemplo que citamos anteriormente, los padres, los tíos y los primos que giran alrededor del niño que llora, observando y luego extirpando la sanguijuela de su pecho, no son un accesorio sino una parte esencial de esta pequeña pieza de circulación de historias. El niño que llora no puede ver nada, está "enceguecido por el agua y las lágrimas" y cuando el narrador vuelve sobre ese momento, no lo hace a través de los ojos infantiles, que bien podrían ser los suyos o *hacer suyos*, sino a partir de esa serie de relatos familiares que condensa la anécdota. Este ejercicio de alguna manera verifica la reconstrucción que hace Bachelard del escenario básico de la ensoñación con el cual el adulto intenta procurarse una imagen de su infancia:

> Cuando, en soledad, en distraída ensoñación nos alejamos del presente para revivir el primer tiempo de nuestra vida, varios rostros de niños vienen a nuestro encuentro. Fuimos muchos en la vida pasada, en nuestra vida primitiva. Y solamente por el relato de los otros conocemos nuestra unidad. (Bachelard, 1960, p. 84)

He utilizado varias veces el término *pieza*, en un sentido si se quiere mecánico, pero sin evocar, ni por ejercicio de sinécdoque, el término "máquina". O "máquina de relatos", como se

suele decir en relación con algunos géneros narrativos[7]. Aquí la anécdota es una pieza, sí, pero suelta, inútil, como la que surge de un aparato descompuesto o como un tornillo que no encuentra su tuerca. Veamos algunos ejemplos de anécdotas y estudiemos la manera como se integran estas piezas en los mecanismos mayores del relato.

Primera anécdota. En Santa Fe, a principios de los años 60, Saer fue interceptado por la policía en una sala de juego clandestino y debió permanecer dos días detenido. Un amigo lo visita en la cárcel y le lleva, para animarle, un poco de comida y un ejemplar de *El jugador* de Dostoievski. Encontramos esta anécdota, reproducida "textualmente", si se puede decir así y sin mayores agregados, en la novela *Cicatrices* de 1969. En este caso, si bien la anécdota es la misma, se atribuye a personajes contradictorios, es decir que implican un desplazamiento de los referentes reales. Por otra parte se retoman los mismos elementos, pero se les cambia el tono y en cierto modo el "cierre humorístico" (que el mismo Saer, en su breve teoría de la anécdota, caracteriza como uno de sus finales emblemáticos), concluye aquí más bien en una nota melancólica. En *Cicatrices* la anécdota no es graciosa, porque no está vista desde la perspectiva del visitante sino de la del detenido y se continúa en ese prototipo de escenario de la intimidad que es la cárcel, cuando este último toma el libro y comienza a leerlo[8].

Segunda anécdota. Hace algunos años le hice un reportaje a Saer para el suplemento literario de un diario de Rosario. El objetivo era indagar sobre el episodio de la publicación del cuento "Solas". Cuando Saer vivía en Santa Fe, trabajaba, como dijimos anteriormente, para el diario local y fue en su suplemento literario donde aparecieron sus primeros poemas y cuentos. Cuando el 25 de abril de 1959 publicó el cuento "Solas"[9], una historia de vago lesbianismo que hoy no escandalizaría a nadie, se produjo un pequeño revuelo pueblerino que concluyó con la renuncia de Saer. Treinta años después de ocurrido este episodio, en diciembre de 1998, Martín Prieto, quien dirigía el suplemento literario de un diario de Rosario (más para alentar intrigas provincianas que por honor a la verdad) me encomendó este reportaje. Saer entonces estaba de visita en Santa Fe y me recibió en la terraza de la casa familiar, sobre la calle Mendoza, que sirve de escenario a muchas de sus narraciones. Allí me recitó de memoria, entre otros pormenores, las palabras del director del diario al despedirlo: "Santa Fe es una ciudad mediocre, su diario es un diario mediocre y

su suplemento literario tiene que ser mediocre"[10]. Una estrategia discursiva muy frecuente en el buen patrón, que despide al empleado diciéndole que es demasiado bueno para ese trabajo. Esta anécdota y estas palabras, más o menos literalmente, están en *La grande*, la última novela[11].

La anécdota, como lo describe Saer, tiene por lo general un carácter ingenioso o cómico, y entonces el chiste o la ocurrencia condensan, muchas veces en su remate, toda la complejidad del hecho vivido (como es el caso de los episodios de *El jugador* o del director del diario), pero puede tener también un carácter nostálgico e incluso melancólico (como es el caso del episodio del niño y la sanguijuela). Circula por su propia fuerza entre familiares y amigos y se retroalimenta, como sucede en toda tradición oral, cada vez que vuelve a ponerse en funcionamiento, sobre todo cuando se traspasa de generación en generación. Del mismo modo, la circulación de ciertas anécdotas en el interior del sistema narrativo de Saer no es, si se nos permite el pleonasmo, para nada *anecdótica*. Se trata, en todo caso, de un juego de espejos donde lo público y lo privado, lo escrito y lo oral, lo cómico y lo melancólico, miran sus rostros reconociendo sus duplicidades. Son como cristalizaciones de lo vivido, despojadas de una relación propiamente autobiográfica (sin ningún "pacto" de lectura, para decirlo en términos de Philippe Lejeune), pero donde está la base de apropiación, por cierto que a través del arte del relato, de la complejidad de la realidad. Estos micro-relatos, que se transcriben entonces con una determinada fidelidad y aparecen en distintos momentos de la narrativa de Saer, son por otra parte un signo, genético en todo caso, de un procedimiento mayor que los incluye. Podría pensarse que se trata de una estrategia para producir un determinado "efecto" de lectura. Pero es algo más que eso. Un lector particular, digamos *íntimo* a partir del momento en que comienza a familiarizarse con la obra, con claves de este tipo, entra en cierto modo en el juego de lo autobiográfico del que, en un segundo movimiento, rápidamente se desencanta. Es que las anécdotas suman detalles tan efímeros y tan "inofensivos" que no logran constituir un sistema, como sí lo constituyen otros elementos de la obra. Hay en todo caso un vínculo que relaciona la anécdota con la escritura que, pese a su carácter público, nunca termina de abandonar el ámbito de lo privado. Se asiste en cierto modo, a una suerte de raro ritual que construye sus propios mitos, los de su fundación, en la emergencia de un universo ficcional inmenso que se construye a partir de fragmentos.

Lo que ocurre con los personajes y con las acciones, ocurre también con ciertos objetos y ciertos espacios. En particular la ciudad de Santa Fe, que es el referente indiscutible de las narraciones de Saer. Hay descripciones de calles, de plazas, de parques, de lagos, de puentes que hacen referencia a lugares de la ciudad y la región de los cuales la narración se apropia e incorpora como incrustaciones. De la misma manera que con las anécdotas que "nutren" la vida de algunos personajes, hay la incorporación de objetos como escaleras, vasos, herramientas, libros. Todos estos elementos, rígidos por otra parte, se ponen en movimiento cuando la obra se pone en movimiento en función del tiempo. La ciudad, la "Zona" para decirlo en términos de Saer, es una estructura móvil donde lo fluido se articula con lo rígido[12].

Lo curioso es que este procedimiento no puede producir, por ejemplo, un lector-turista (como el proustiano que se pasea por ciertos barrios de París o ciertos pueblos y playas de Normandía o el kafkiano que visita el castillo de Praga). Quien recorra con esta intención una ciudad como Santa Fe se sentirá profundamente decepcionado. Y no sólo por el hecho de que no posee el valor turístico de París o Praga. La ciudad de Saer es una ciudad que ya no existe.

¿Cómo hubiera sido posible, entonces, ese libro? ¿Qué sentido hubiera tenido el intento de reconstruir un sistema que se erige como después de una destrucción? En uno de los poemas que llevan el título "El arte de narrar", el origen mismo de una obra se plantea a partir de una dispersión de fragmentos:

> Llamamos libros
> al sedimento oscuro de una explosión
> que cegó, en la mañana del mundo,
> los ojos y la mente [...] (Saer, 2000, p. 83)

El trabajo que realiza Saer con los referentes "reales" de sus ficciones (personas, objetos, ciudades), por momentos puede emparentarse con las últimas experiencias del arte plástico. Esas anécdotas de personas, esas cosas, esos lugares, aparecen como componiendo un *collage*, como recortadas y pegadas sobre la tela, resistiendo el paso del tiempo pero componiendo, por otra parte, la ficción de su desgaste, de su envejecimiento, de la pérdida de su valor, en tanto objeto, útil o mercancía. La fidelidad a lo real no pertenece al programa novelístico de Saer. Lo que importan,

en todo caso, es la relación de fidelidad del artista con su modelo, con su tema. Es la línea de trabajo que nutre lo que se llama *nueva novela* o *nuevo realismo* de los años 60, tanto en literatura como en las artes plásticas, pero también las propuestas de arte *relacional* que se desarrollan en los 90.

Si lo que digo es cierto, hay que comenzar a leer a Saer no tanto, como se ha venido haciendo hasta ahora, en función de un contexto literario pre-existente (contra el boom de la literatura latinoamericana, a favor del "nouveau roman" francés, etc.), sino como el visionario que es y en clave de una literatura futura. Prueba de la vitalidad de este propósito es la simpatía que logra entre los escritores jóvenes, principalmente a partir de los años 90.

Como el lector ya lo habrá notado, no hemos hablado todavía del segundo de los libros postulados al comienzo de esta exposición, el que nace con la muerte misma de Saer. Es un libro que debería llamarse *Primeros días de la muerte de un escritor*. Y es indudable que no tenemos tiempo para hablar de este proyecto. Tal vez no sea necesario; sin darnos cuenta, hemos comenzado a escribirlo.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. "Les rêveries vers l'enfance". *La poétique de la rêverie*. París: PUF, 1960.

Barthes, Roland, *S/Z.* París: Editions du Seuil, 1970.

Gramuglio, María Teresa (ed.). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

Maurer, Roberto. "Juani". Revista *El poeta y su trabajo* n° 20, México, otoño 2005.

Saer, Juan José, *Cicatrices.* Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1969].

----. *El arte de narrar*. Poemas. Buenos Aires, Seix-Barral, 2000 [1986].

----. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza, 1991.

----. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

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

----. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

----. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

1 Se trata de un congreso realizado en 1964, en Paraná, donde una intervención de Saer provocó un escándalo. Varios medios de Buenos Aires difundieron la noticia. Es el caso, por ejemplo, de *La Razón,* que publica con el título "Escándalo en el Congreso de Escritores", la siguiente crónica: "En la pugna por la notoriedad que, inevitablemente, se produce en todo certamen literario y artístico ha asumido el papel de *enfant terrible* un autor prácticamente desconocido: Juan José Saer" (26 de noviembre de 1964).

2 Un ejemplo es el cuestionario que le envía María Teresa Gramuglio, donde Saer desdibuja preguntas y respuestas elaborando un texto fragmentario, a manera de ensayo, con el título de "Razones" [reproducido en este dossier]. Una nota de Gramuglio, que acompaña a este texto, es por demás elocuente en cuanto a esta relación reportaje-escritura: "A principios de 1984 envié a Juan José Saer un largo cuestionario sobre cuyos puntos principales habíamos conversado en Buenos Aires. Ambos estábamos de acuerdo en que preguntas y respuestas fueran por escrito, en parte para esquivar el gesto periodístico que tiende a crear la ilusión de un acceso privilegiado a cierta intimidad que el diálogo entre reporteador y reporteado pone en escena; quizás, también, para eludir lo que Barthes llamó la trampa de la *escripción*, el pasaje de la inocencia expuesta de la oralidad (pero, ¿es que hay tal cosa?) a la vigilancia de la escritura" (Gramuglio, 1986, p. 9).

3 Me refiero, respectivamente, al reportaje "Un episodio santafesino", publicado en *El ciudadano*, Rosario, en enero de 1999 (sobre el cual volveremos más adelante); al film *Retrato de Juan José Saer* (1996) de Rafael Filippelli y, entre otros libros, a *Diálogo* de Juan José Saer y Ricardo Piglia, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1995.

4 Saer vuelve constantemente sobre estas palabras, en diferentes ocurrencias, que por otra parte están presentes en la constitución y en el título mismo de relatos como "A medio borrar" de *La mayor* o de novelas como *Lo imborrable* o *Cicatrices*.

5 Saer reflexiona al respecto: "El objeto surrealista —dice—, encontrado al azar, en la calle, en una vidriera, en el desorden de un cambalache, es en realidad una metáfora del texto mismo que narra ese encuentro, lo que equivale decir del procedimiento surrealista e incluso de la vanguardia entera" (Saer, 1999, p. 169). Se podría decir lo mismo del carácter de la anécdota como objeto.

6 La imagen pertenece a Roland Barthes, concretamente a la primera frase de *S/Z:* "Se dice que a fuerza de ascesis algunos budistas lograban ver todo el paisaje en un poroto" (Barthes, 1970, p. 9).

7 La metáfora mecánica en relación con el relato, que en cierto modo viene de Walter Benjamin, es muy utilizada por críticos como Ricardo Piglia o Beatriz Sarlo (cfr. Sarlo, 1998).

8 La anécdota es casi legendaria en el círculo de los amigos del escritor y es contada por Roberto Maurer recientemente, en un texto escrito en ocasión de un homenaje a Saer. Dice Maurer: "[La partida de juego clandestino] representó dos días en la comisaría, a la cual, cuidando mi reputación de tipo gracioso, le llevé *El jugador* de Dostoievski como material de lectura y unas empanadas que preparó mi mamá con una lima escondida" (Maurer, 2005, p. 31). La anécdota aparece en la novela *Cicatrices*, pero en función de personajes equívocos, cuyo sistema de referencia difiere del de la anécdota original: Sergio Escalante (que debería más bien ser Carlos Tomatis), el detenido, y Marcos Rosenberg (que debería ser Angel Leto), el visitante. Cuando se va Rosenberg, el protagonista del relato se queda solo: "Cuando abrí la frazada para extenderla sobre el piso de portland vi que un libro caía de adentro. Lo alcé y comprobé que era *El Jugador* de Dostoievski. Dejé la frazada [...] y me senté cerca de la puerta, a leerlo" (Saer, 2003 [1969], p. 167).

9 Este cuento está incluido en el primer libro de Saer: *En la zona* (1960).

10 Delgado, Sergio "Un episodio santafesino", *op. cit*.

11 En la novela *La grande*, el episodio se atribuye al viejo director del diario *La región* y al personaje de Tomatis: "de golpe apareció el director trayendo consigo la página literaria de la semana anterior, y en forma amistosa y jovial, pero que no admitía objeción, les dijo más o menos lo siguiente: *Miren, muchachos, esta ciudad es una ciudad mediocre;* La Región *es un diario mediocre. Por lo tanto, la página literaria tiene que ser mediocre*" (Saer, 2005, p. 215).

12 En este sentido, en *El río sin orillas*, y refiriéndose a la obra de Juan L. Ortiz, Saer dice que el poeta trabajó siempre el mismo tema "aplicando la combinación de lo *invariante* (Fu éki) y de lo *fluido* (ryûjô), que para Bashô, el maestro del haïku, constituye la oposición complementaria de todo trabajo poético" (Saer, 1991, p. 227-228). Es evidente que esta definición debería aplicarse al trabajo de Saer.

El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer

David Oubiña *

Resumen

¿Cuál es la relación que la literatura moderna establece con el cine? ¿En qué tipo de películas piensan los escritores? ¿Qué cosas toman los textos de los films? Fuertemente marcada por las innovaciones en el estatuto de la narración, la obra de Juan José Saer no ha escapado al influjo magnético de lo cinematográfico. Pero aunque utiliza técnicas de los films para poner en cuestión el relato literario clásico, nunca adopta el modelo del cine dominante; más bien, al contrario, aprovecha los recursos de fragmentación y detención que se encuentran en la base de las películas para construir una nueva forma de especificidad literaria. Pero si Saer utiliza al cine en su negatividad, ¿cómo trabajar, entonces, estos relatos desde las películas? ¿Cómo transformar las palabras en imágenes sin avenirse a una mera ilustración que elimine todas las fricciones, que suavice todos los contrastes? Este ensayo pone en relación la serie literaria y la cinematográfica para reflexionar sobre los modos en que la obra de Saer ha hecho uso de los dispositivos fílmicos y los modos en que las películas han adaptado sus novelas.

Palabras clave*: Literatura moderna, adaptación cinematográfica, dispositivos cinematográficos, cronofotografía, fragmentación y detención del movimiento.*

Abstract

What is the relationship between modern literature and cinema? What kind of films do writers have in mind? What does writing take from images? Strongly influenced by narrative innovations of modern literature, the work of Juan José Saer hasn't escaped to the magnetic appeal of cinema. But although he uses cinematographic techniques to break up with classical narration in literature, he never adopts the model of dominant cinema. On the contrary, he takes advantage of the idea of fragmentation and stop motion (that constitute the basis of films) to give birth to a new form of literature. But if Saer uses cinema in its negative form, then how to produce film adaptations from his literary work? How is it possible to transform words into images without falling in a mere illustration that would eliminate every tension and would neutralize every contrast? This essay connects literature and cinema in order to reflect on the ways Saer's writing has used film devices and the ways in which films have adapted their novels.

Keywords*: Modern literature, film adaptation, cinematographic devices, chronophotography, stop motion and fragmentation of movement.*

* Universidad de Buenos Aires – CONICET.

El cine en la literatura

La obra de Juan José Saer puede reclamar, de pleno derecho, su pertenencia a la gran tradición de la literatura moderna. Si por un lado reconoce su genealogía en la narración decimonónica, por otro lado es consciente de la distancia insalvable que las separa. Dice el escritor: "Proust, Joyce, Kafka, Musil son los que realmente transformaron la noción misma de narración. La novela clásica del siglo XIX desaparece por completo con ellos. Enraizados como estaban en esa tradición, se inscribieron en ella de la mejor manera posible: modificándola" (Saavedra, 1993, p. 178). En ese singular sistema de relevos que parece organizar la historia del arte, la narración decimonónica –abandonada por la literatura– pasó al cine. A comienzos de siglo, cuando David Griffith era criticado por introducir en sus films procedimientos novelescos a través del montaje, su defensa era: "¿Acaso Dickens no escribe así? La diferencia no es tan grande: yo hago novelas en imágenes" (Company, 1987, p. 19).[1] Pero también es cierto que las nuevas técnicas del cine pronto invadieron el territorio de las artes tradicionales –empezando por la propia literatura moderna– para establecer una zona de contaminación e intercambio: Sergei Eisenstein llamó a *Ulises* "la Biblia del nuevo cine", fascinado con las posibilidades de hallar una técnica cinematográfica que lograse traducir el recurso literario del flujo de conciencia, mientras Joyce comentaba que Walter Ruttman era el candidato ideal para llevar su novela a la pantalla. La escena del escritor negociando con el nuevo invento sus técnicas novelísticas hace evidente que, en algún momento, de alguna u otra manera, toda la gran literatura del siglo XX ha lindado con el cinematógrafo.[2]

¿Cuál es la relación que la literatura moderna establece con el cine? ¿En qué tipo de películas piensan los escritores? ¿Qué cosas toman los textos de los films? Fuertemente marcada por las innovaciones en el estatuto de la narración, la obra de Saer no ha escapado al influjo magnético de lo cinematográfico. La importancia del cine en su formación literaria y en la composición de sus novelas ha sido destacada tanto por los críticos como por el propio autor. Graciela Montaldo, por ejemplo, señala que la estructura de *El limonero real* evoca la organización narrativa de *Hace un año en Marienbad* (Alain Resnais, 1961) y Raúl Beceyro analiza *El río sin orillas* como si fuera un film documental.[3] Y así como Saer nunca deja de enumerar su árbol genealógico de es-

critores (Joyce, Kafka, Faulkner, Proust, Flaubert, Musil, Borges, Di Benedetto, Arlt, Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz), también cita con la misma perseverancia su tradición cinematográfica: Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski, Yazujiro Ozu, Satyajit Ray, Robert Bresson, John Casavettes, Rainer Fassbinder y Jean-Luc Godard.

En sus inicios, Saer fue profesor de *Historia del cine* y de *Crítica y estética cinematográfica* en la Universidad Nacional del Litoral. También ha sido guionista de *El encuentro* (Dino Minitti, 1966), de *Palo y hueso* (Nicolás Sarquís, 1967) y de *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1985) entre otros films. Esa estrecha convivencia con cierto imaginario cinematográfico dejó marcas permanentes en su escritura: 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 son técnicas que el escritor aprende del cine y que le sirven para cuestionar la linealidad narrativa y la estética realista. Saer usa técnicas del cine para separarse del relato literario clásico y, en ese movimiento, construye una nueva forma de especificidad literaria. Ya no se trata del esquema lineal y progresivo del realismo clásico sino una escritura rumiada que se dilata, se expande, se interrumpe y avanza de una manera errática o zigzagueante. Más que referir hechos que han ocurrido, los textos del escritor parecerían aferrarse a una descripción instantánea de los acontecimientos. Describir lo que ocurre en el momento mismo en que ocurre. Como si lo fotografiara. Beatriz Sarlo escribe a propósito de *Nadie nada nunca*: "Lo que en la novela se cuenta, más que un conjunto de peripecias o la historia de una subjetividad negada, son los *estados* del presente, que deja de ser lineal para adquirir el espesor que le proporcionan los leves desplazamientos de perspectiva. El espesor resulta, también, de las formas en que se escribe, de manera cada vez más expandida, el mismo *estado* del presente" (Sarlo, 1980, p. 34).[4] El trabajo sobre ese estado del presente, cuyas mutaciones intentan ser registradas minuciosamente por la escritura, revela la influencia de cierta literatura y cierto cine modernos.

¿Pero, concretamente, qué toma Saer del cine en el nivel de los procedimientos? Se podría responder: la fragmentación y la detención. He ahí las técnicas que definen el mecanismo del registro cinematográfico. Para lograr una proyección fluida del movimiento y del tiempo, el cine debe capturar las acciones parce-

lándolas y congelándolas. De allí resulta que el registro y la proyección son momentos opuestos y complementarios. (Significativamente el aparato ideado por los Lumière contenía en sí mismo esa contradicción: era cámara y proyector a la vez.) Digamos que, para proyectar la continuidad, es preciso pasar por lo discontinuo. En *La mayor*, en *El limonero real* o en *Nadie nada nunca*, por ejemplo, la percepción funciona por fragmentación: para procesar la gran masa de informaciones que recogen los sentidos, es preciso segmentar el entorno, aislar allí un momento, descomponerlo y examinar sus partes analíticamente. Aunque, al hacerlo, inevitablemente produce una sensación del objeto en la que éste no podría reconocerse. Para describir la acción aparentemente simple de engullir un bocado o subir una escalera o manejar un automóvil bajo la lluvia o caminar por la orilla del río, es preciso atravesar un laberinto de pequeños actos autónomos que terminan por diluir al objeto entre los pliegues de su propia descripción.

Sin duda, *Glosa* es la gran novela sobre la detención: la acción completa del texto, cabe en el espacio acotado de las 21 cuadras que recorren juntos Angel Leto y el Matemático. Allí se extrema el procedimiento para extraer el máximo de información en cada instante de la caminata. Saer no trabaja sobre el movimiento para aprovechar su intrínseca fluidez sino, curiosamente, para desmontar un paradigma de representación basado en la linealidad y lo continuo. Si los procedimientos cinematográficos ocupan un sitio original en su escritura, es porque hace un uso subversivo del medio. No sólo aprovecha el cine como instrumento para interrogar ciertas convenciones o procedimientos literarios cristalizados sino que, en ese movimiento, el propio dispositivo cinematográfico es puesto en cuestión. Se trata de una doble violencia que lo vuelve irrecuperable para las prácticas institucionalizadas tanto del cine como de la literatura. En lugar de descansar sobre la construida fluidez de las imágenes fílmicas, utiliza lo cinemático como una interferencia que provoca inmovilidad. Puesto que la mayor paradoja del cine es que permite representar la continuidad y el movimiento a partir de la fragmentación y la detención, Saer saca provecho de ese conflicto que está en la base de las películas: no adopta el modelo de la representación cinematográfica dominante sino que utiliza sus técnicas de registro como estrategia de producción literaria. En este sentido, lo cinemático no remite al ejemplo estilístico de los films hegemónicos sino a los rudimentos mismos del dispositivo: el protocinema de los cronofotógrafos durante el siglo XIX.

En efecto, en los experimentos de Marey y de Muybridge ya estaba anunciado todo el cine; sin embargo, unos años antes de 1895, esa síntesis del movimiento analíticamente descompuesto que consigue el aparato de los hermanos Lumière era aún una utopía. Los experimentos cronofotográficos se mantienen en el limbo de la transición entre un modelo de representación y otro. Saben, sobre todo, qué es lo que irremediablemente ya no pueden ser, aunque todavía no entiendan con demasiada claridad hacia dónde avanzan. Hay un universo de representación que estas imágenes clausuran y, a la vez, otro que inauguran aunque apenas lo intuyen. Más que una afirmación, una sospecha. Los films —se sabe— no son *imágenes en movimiento* sino *imágenes del movimiento* que se suceden unas a otras y que, por un efecto de la óptica (ya que el ojo sutura los espacios entre ellas), produce la ilusión de una continuidad allí donde sólo hay instantes fijos y discontinuos. El cine necesitó olvidar esa procedencia para construir una representación aceptable del tiempo y del movimiento; pero lo que Marey y Muybridge descubrieron es que sólo se puede mostrar la fluidez y el transcurrir a partir de la detención y el intervalo. Es decir, la continuidad no puede capturarse sino artificialmente: su registro implica una descomposición que la convierte en una sucesión más o menos arbitraria de poses fijas.

En su interpretación crítica de Henri Bergson, Deleuze distingue dos maneras de reconstruir el movimiento: la antigua y la moderna. Para la antigüedad, la representación de una acción debía capturarla en su punto culminante, en su acmé: la reconstrucción del movimiento supone una sucesión ordenada de *poses* o *instantes privilegiados* que sintetizan la esencia de esa acción. "La revolución científica moderna –escribe Deleuze– consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, *ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)*. En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste" (Deleuze, 1984, p. 17). Según una concepción tradicional, el arte debe ofrecer una síntesis, es decir, un instante en donde el todo se revela; allí radica el sentido de la pose en tanto punto de condensación. El problema que suscitaron las cronofotografías de Marey y las instantáneas equidistantes de Muybridge era que no podían remitirse a una serie de momentos privilegiados: tomadas aisladamente, cada una de esas imágenes en que se descomponía

un desplazamiento no actualizaba ninguna esencia, ninguna forma trascendente. Lo que permitió el surgimiento del dispositivo cinematográfico no fue otra cosa que la reconstrucción del movimiento a partir de esos momentos cualesquiera (no un corte inmóvil al que se le añadiría un movimiento abstracto, sino un corte móvil).

La negatividad – en el sentido adorniano – de ese momento cronofotográfico (o sea: pre-cinematográfico) es lo que interesa para pensar la literatura de Saer. Del movimiento como dato de la realidad a su descomposición, lo que le preocupa al escritor no es la fluidez sintética del cine sino su contradicción, su punto de tensión, su instante no reconciliado. Los textos de Saer exploran esa paradoja que se hallaba en la base de los ensayos cronofotográficos. Para él –igual que para Marey y para Muybridge– describir la percepción es sospechar de lo que se percibe y, por eso, su escritura aprovecha críticamente el efecto producido por las sucesiones de fotografías. Es decir: no intentar trasladar la fluidez del cine en tanto modo de representación, sino apropiarse del mecanismo cronofotográfico que se halla en su base para ejercer una violencia en el interior del discurso literario.

Escritor en el siglo del cine, Saer trabaja sobre las consecuencias que produce la desagregación: exaspera esa tensión compleja que circula por debajo de las acciones en apariencia más simples, ensanchándolas hasta volverlas imposibles. "La mayor" es, en este punto, un texto clave:

> Y si hubiese, es un decir, lo que pudiésemos llamar, por decir así, un sentido, o sea un corte, arbitrario, irrisorio, en la gran mancha que se mueve, ¿cómo? ¿dónde? ¿cuándo? y sobre todo: ¿por qué?, si hubiese, entre dos puntos, uno al que pudiésemos llamar el principio, otro al que le pudiésemos decir el fin o, respectivamente, la causa y el efecto, se podría decir que, sin haber recibido ningún llamado, sin ninguna finalidad, paso, del principio al fin, del cuarto iluminado a la terraza gélida, atravieso, como quien dice, el hueco de la puerta, y, sin que haya intervenido ningún llamado tampoco, ningún llamado, del fin al principio, del efecto, por llamarlo así, a la causa, de la terraza oscura, fría, a la habitación cuya luz, tenuemente, el humo vela, sin que nadie, pero nadie, pueda decir verdaderamente cómo, ni dónde, ni cuándo, ni, sobre todo, por qué. (Saer, 1982, p. 25, 26)

Lo que obsesiona al narrador hasta la parodia es la búsqueda de alguna finalidad en los actos, alguna conexión que lleve de uno a otro, que revele alguna estructura subyacente a esa realidad informe en la que se mueve como hundiéndose en el lodo.

Parecería que las cosas subsisten únicamente mientras son sostenidas por la mirada que las describe. Y luego, más allá de ella, desaparecen. Así reflexiona Tomatis, en *La grande*, cuando la noche lo sorprende arriba de un micro en el camino de vuelta a casa:

> ¿Seguirá estando en su lugar la ciudad? Los lugares, cuando no los atravesamos empíricamente, ¿siguen existiendo, o por lo menos siguen existiendo de la misma manera? [...] Igual que cuando se piensa demasiado en la respiración puede volverse dificultoso respirar, cuando se toma conciencia de vivir a la vez en el espacio y en el tiempo, las cosas más simples se vuelven complicadas y extrañas: así, desde que dejó la ciudad esta mañana temprano hasta que vuelva a entrar en ella esta noche, la existencia de la ciudad, que depende únicamente de su memoria, se vuelve de lo más problemática. (Saer, 2005, p. 356).

Así, la escritura restituye al mundo su carácter de enigma y ejerce sobre él las tareas de una auténtica interrogación. Lo que le interesa a esta literatura no es el film en tanto representación de la fluidez sino ese punto de descomposición cinética en donde toda acción se reduce a una serie de momentos inconmensurables. Capturada en su propio reverso, en su negatividad, la imagen cinematográfica exhibe un carácter no reconciliado consigo misma que puede ser provechoso para la literatura.

La literatura en el cine

¿Cómo trabajar, entonces, estos relatos desde el cine? ¿Cómo transformar las palabras en imágenes sin avenirse a una mera ilustración que elimine todas las fricciones, que suavice todos los contrastes? El cine suele buscar en la literatura argumentos que pueda ilustrar con imágenes en vez de interpelar a los textos para establecer con ellos un diálogo crítico. Un diálogo crítico, es decir: un intercambio en donde el cine funcione como un modo de leer el texto en otra lengua y en donde las imágenes no sean vehículos de una historia que es previa y exterior a ellas.

Se da por sentado que ciertos textos son más "cinematográficos" que otros. El propio Eisenstein sostiene que las novelas de Emile Zola podrían filmarse así como están, sin más trámite, porque son ya guiones acabados. ¿Pero qué se quiere decir cuando se afirma que un texto literario es más cinematográfico que otro? Más que definir la naturaleza del texto (que siempre es, en un

sentido, infilmable), ese postulado revela la concepción que tiene sobre el cine aquel que lo enuncia: entendido, básicamente, como cine de acción. Es lo que François Truffaut critica a la "tradición de calidad" del cine francés: películas que se limitan a ilustrar un guión que, a su vez, no ha hecho más que domesticar un texto literario, como si se tratara de "reeducar a un delincuente buscándole trabajo" (Truffaut, 1989, p. 233).

Tal vez, en efecto, no es cuestión de buscar un acuerdo sino de profundizar las discrepancias entre ambos discursos, las discontinuidades, el malentendido. Tanto más en los relatos de Saer, donde todo hilo argumental es procesado por un estilo voraz que desmenuza hasta el extremo todas las acciones. El cine y la literatura comparten un tipo de representación basada en un encadenamiento de sucesos que, por eso mismo, favorece la emergencia de una organización narrativa. Saer es un gran narrador, sin dudas; pero aunque nunca abandona su historia, la somete permanentemente a un conjunto de torsiones poéticas que la invaden y la desfiguran bajo esa hiperinflación formal de la escritura. En todo caso: lo que se cuenta y el modo en que se cuenta resultan inseparables. Pero si el cine es utilizado en su negatividad (en tanto fragmentación y detención del movimiento), ¿cómo adaptar estos textos? ¿De qué manera puede una película servirse de ellos siguiendo ese mismo sentido negativo o no reconciliado? Es decir: ¿en qué medida la literatura puede dejar de ser una mera proveedora de relatos para constituirse en un material perturbador a partir del cual los films no busquen convalidarse sino ponerse en cuestión?

La literatura de Saer no ha tenido demasiada fortuna con sus adaptaciones cinematográficas.[5] Sin embargo, Nicolás Sarquís logra captar el tono cansino y seco de "Palo y hueso" así como Raúl Beceyro se formula con precisión algunas preguntas básicas sobre la relación entre cine y literatura en su versión de *Nadie nada nunca*: ¿qué significa adaptar un texto?, ¿qué se traslada de un discurso al otro? y, sobre todo, ¿cómo se representa ese universo de la literatura de Saer por medios cinematográficos? La literatura –suele decirse– tiende a la expansión mientras que el cine trabaja sobre la intensidad y la síntesis. Curiosamente, Beceyro elige ir en contra de ese extendido *dictum* audiovisual: no reduce ni comprime sino que recorta una zona de la novela y luego discurre largamente sobre ella. Véase, por ejemplo, la larga escena inicial en la que el personaje prepara mate y corta salame: el cineasta no acelera sino que se detiene sobre ciertos instantes y se demora en

ellos. Como si hubiera descubierto allí una forma que no ilustra un argumento sino que profundiza, por medios cinematográficos, un tono que ya estaba en el texto.

Retrato de Juan José Saer, el documental de Rafael Filippelli, no trabaja *sobre* un texto del escritor sino *con* el escritor en tanto productor de textos. De manera significativa, esta película que pretende dar cuenta de un autor de excepción insiste en mostrar a su protagonista en situaciones familiares y cotidianas. Pero en esa acumulación de momentos aparentemente insignificantes, Filippelli construye puntos de condensación discreta: unas pocas miradas de leve intensidad, como débiles epifanías, que apenas se elevan por encima del conjunto y enseguida se diluyen. El film no pretende definir o caracterizar esa percepción sino, simplemente, acusar su presencia: a veces por el hecho de mantener la cámara sobre el escritor mientras sigue una conversación fuera de cuadro, a veces acompañando su imagen atenta y eliminando todo sonido de referencia, a veces espiándolo cuando observa un paisaje. El cine no puede nombrar ese momento inefable de la creación, pero puede insinuarlo de manera oblicua.

El propio escritor reconoce allí, en el documental, que no se trata sólo de aprovechar un material sino de procesarlo. Frente a la cámara, enuncia el verdadero desafío del cine ante la literatura y ante los literatos:

> El conflicto principal de este tipo de films sobre un escritor o un artista es que se espera que diga cosas importantes sobre su arte. Pero al mismo tiempo es un retrato y, entonces, esa persona aparece en su vida cotidiana, que es igual a la de todo el mundo. Entonces me pregunto, pero no sólo sobre este film sino sobre todos los films documentales: ¿dónde y por qué medios es posible crear un sistema expresivo propio frente a ese peso de lo cotidiano y lo banal, que es la materia con la que trabaja?

El comentario resulta particularmente significativo en boca de un autor que ha construido su literatura sobre los movimientos de un muchacho que renguea, por ejemplo, o a partir de la conversación entre dos conocidos que se encuentran y caminan juntos por unas cuadras. O sea: un escritor cuyos textos no buscan su densidad estética en el carácter excepcional de los episodios narrados sino en el modo de tratarlos literariamente.

Si ese escritor dice lo que dice en un film que se propone retratarlo, no habría que entender su comentario como una reticencia o una interdicción o un impedimento sino, en todo caso, como

una invitación y un desafío: ¿será capaz el cine de tratar a la literatura del mismo modo en que la literatura trata lo real?, ¿podrá la película considerar el texto como algo tan significativo o tan poco significativo como lo es la materia con que trabaja ese texto? y, por último, ¿se atreverá el cineasta a confiar en su propia intervención crítica para construir un discurso audiovisual en vez de descansar sobre los logros de la escritura? Lo cierto es que el film parecería desoír la advertencia de su protagonista y elige mostrarlo en aquellas actividades que no lo distinguen de las demás personas: viaja, compra vinos, participa de almuerzos de despedida y de bienvenida, visita a amigos, pasea por Buenos Aires o Santa Fe, se ocupa de la promoción de sus libros. Siempre rodeado de gente, el retrato del escritor prescinde justamente del momento íntimo de la escritura y de la creación.

Desde el principio, la voz en off de Filippelli leyendo textos del propio Saer se encarga de desvirtuar, en el viaje del escritor, cualquier expectativa reveladora sobre su poética:

> el mito de reencontrar los afectos y los lugares de mi infancia y de mi juventud me incitó a efectuar estos viajes repetidos que se han transformado, después de más de una década, en una costumbre, lo bastante monótona como para generar, desde el punto de vista del placer, una ambivalencia notoria [...] Así, entre el almuerzo de despedida en París que se prolonga hasta bien entrada la tarde, y el asado de bienvenida en Buenos Aires al día siguiente, despegues, aterrizajes y escalas, siempre los mismos, producen en mí las mismas sensaciones, los mismos estados de ánimo, las mismas asociaciones e incluso los mismos pensamientos, que más de una vez me han parecido novedosos hasta comprobar que ya los había consignado en mi libreta de apuntes en algún viaje anterior.

En esos momentos en que la cámara evidencia su más absoluta superficialidad se intuye una profundidad misteriosa e inexplicable.

La estructura del viaje, que habilita para el escritor el punto de vista un poco exterior del que regresa, es la clave en donde se cifra esa mirada singular. En todo caso, Saer necesita construir ese lugar del origen como una lejanía o una ausencia. Como si se dijera: sólo en el gesto de sustraerse a la cotidianeidad (cuya modulación extrema sería el exilio) es posible escribir. Y a la vez: ¿cómo podría escribirse algo que no estuviera esencialmente ligado a esa cotidianeidad? La pérdida es, entonces, casi una donación, un gesto sacrificial del artista, un momento de su ascesis. Habría que preguntarse no sólo qué vuelve a buscar Saer en cada viaje, sino también qué

trae consigo, cuál es ese contrabando involuntario inoculado en su mirada como si fuera un virus. Es posible ser fiel a una región; sólo que, para eso, es preciso traicionarla, abandonarla, partir. Perderla. En esa memoria precisa y a la vez anacrónica del exiliado, los bordes difusos de la geografía adquieren su nitidez literaria.

Escribir (filmar) es siempre un desarraigo. Sólo se puede escribir sobre aquello que se convierte en una obsesión porque se ha extraviado definitivamente. Por lo tanto, no se vuelve para recuperar lo perdido sino para conquistar el valor irremediable de la ausencia. Lo perdido es eso que se transforma en una falta recurrente y necesaria. Si hay algo desgarrador en el viaje es porque en esa recuperación imposible se revela un vínculo más profundo e inalienable que cualquier posesión. El film de Filippelli concluye con una larga panorámica del paisaje litoraleño (fantasmal subjetiva del escritor reconociendo su región) mientras su voz en off reproduce la de Saer:

> El placer melancólico, no exento ni de euforia, ni de cólera ni de amargura, que me daba su contemplación, era un estado específico, una correspondencia entre lo interno y lo exterior, que ningún lugar del mundo podría darme. Como a toda relación tempestuosa, la ambivalencia la evocaba en claroscuro, alternando comedia y tragedia. Signo, modo o cicatriz, lo arrastro y lo arrastraré conmigo dondequiera que vaya. Más todavía: aunque trate de sacudírmelo como una carga demasiado pesada, en un desplante espectacular, o poco a poco y subrepticiamente, en cualquier esquina del mundo, incluso en la más imprevisible, me estará esperando.

La célebre *zona* saeriana, entonces, es un sitio transportable. Una fijación sí, pero no un punto fijo. Es un destino pacientemente forjado en la memoria. "El fin del arte no es representar lo Otro sino lo Mismo", escribe Saer en *El río sin orillas* (Saer, 1991, p. 218). También podría haber escrito: el fin del arte es representar lo Mismo como lo Otro. Distanciarse de una obsesión no es negarla sino, en cierta forma, hacerla siempre presente.

En la acumulación de pequeños presentes aislados, Saer construye una poética que escenifica la experiencia de una percepción desoladoramente fragmentaria, es cierto; pero también, retrotrae las cosas hasta un punto en donde el conocimiento ya no se halla colonizado por la costumbre sino aguijoneado por el afán exploratorio. Deteniendo y fragmentando el flujo del acontecer, sus textos se concentran en una particular fenomenología del movimiento y del tiempo. Pero más que avanzar hasta un punto

máximo de descomposición en donde las cosas supuestamente entregarían su esencia, el poder de esta escritura consiste en encontrar el pasadizo entre cada fragmento insignificante y la totalidad inabarcable. Entonces, finalmente, la literatura es investida de una función crítica porque se vuelve incontrolable y, a lo largo de una obra perfecta, hace que cada instante se proyecte sobre la perspectiva majestuosa de una cosmogonía.

Bibliografía

Beceyro, Raúl. "Sobre Saer y el cine". *Punto de vista* 43, Buenos Aires, 1992.

Company, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

Montaldo, Graciela. *Juan José Saer: El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

Oubiña, David y Alejandro Ricagno, "Glosa a la hora de la siesta. Entrevista con Juan José Saer". *El Amante* 34 (1994).

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, 1990.

Robbe-Grillet, Alain. "Tiempo y descripción en el relato de hoy", en *Por una novela nueva*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

Saavedra, Guillermo. "Juan José Saer: el arte de narrar la incertidumbre", en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

Saer, Juan José. "La mayor", en *La mayor*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1982.

----. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza, 1991.

----. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Sarlo, Beatriz. "Narrar la percepción". *Punto de vista* 10, Buenos Aires, 1980.

Truffaut, François. "Una cierta tradición del cine francés", en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1989.

1 Eso es, por otra parte, lo que sostiene Ricardo Piglia: "Esa máquina de hacer ficción que es el cine depende del relato tradicional. La novela del siglo diecinueve está hoy en el cine. El que quiere narrar como narraba Balzac o Zola, que haga cine" (Piglia, 1990, p. 42).

2 En 1909, Joyce (que aún no era Joyce: sólo tenía en su haber el libro de poemas *Música de cámara*, 1907) abrió en Dublín el Cinematograph Volta, la primera sala de cine de Irlanda. Aunque es una mera referencia anecdótica, no deja de ser significativa ya que ilustra la auténtica fascinación que los artistas experimentaron ante la aparición de las imágenes en movimiento.

3 Véase Montaldo, 1986, p. 58 y Beceyro, 1992, p. 28. Por su parte, Saer se refiere a los efectos de cierto cine moderno en la arquitectura de sus relatos: "En mi primera novela, *La vuelta completa*, hay elementos probablemente sacados de algunos films de Antonioni" (Oubiña y Ricagno, 1994, p. 24).

4 A menudo –y a pesar de la insistencia con que Saer intentó desmentirlo– se ha mencionado la influencia *del Nouveau Roman*. Véase, por ejemplo, la importancia que Robbe-Grillet asigna a la descripción en ciertas formas (literarias y cinematográficas) del relato moderno: la descripción como un dispositivo de detención o de interrupción, obsesionada por la captura de los instantes que, inevitablemente, niegan la continuidad (Robbe-Grillet, 1964).

5 Varios textos de Saer fueron llevados al cine: *Palo y hueso* (Nicolás Sarquís, 1967), *Nadie nada nunca* (Raúl Beceyro, 1988), *Cicatrices* (Patricio Coll, 2001), *Tres de corazones* (Sergio Renán, 2007, sobre el relato "El taximetrista").

La conexión Onetti-Saer: la arbitrariedad del narrador en *Los adioses* y *Glosa*

Christian Claesson[*]

Resumen

El punto de partida de este artículo es un ensayo, publicado en 2005, en el que Juan José Saer comenta los conocidos párrafos iniciales de *Los adioses* (1954), de Juan Carlos Onetti. En estos primeros párrafos de la novela se establece el contrato de lectura entre narrador y lector, pero sus fundamentos tambalean: al mismo tiempo que el narrador reivindica su autoría (y autoridad) en términos despóticos, también la declara completamente relativa. De esta forma se hace una serie de preguntas importantes, de las cuales una es crucial: ¿cuál es el papel del narrador de una historia? La misma pregunta caracteriza a *Glosa* (1986) de Juan José Saer, una novela que se centra en la transmisión (poco fiable) de una narración. La autoridad inestable del narrador es socavada por una serie de paratextos importantes, que resuenan a través de la novela. El primer párrafo de esta novela apunta hacia el poder igualmente caprichoso de la narración, pero aquí, como en *Los adioses*, el narrador juega con esa aparente inestabilidad y la convierte en una figura única en la obra del autor. Basándose en una arbitrariedad narrativa y una reescritura constante, estos dos textos establecen un fuerte parentesco en su exploración de las paradojas de narratividad.

Palabras clave*: Onetti, Saer, Los adioses, Glosa, narratividad, primeros párrafos, paratextos.*

Abstract

The point of departure for this article is an essay, published in 2005, in which Juan José Saer comments on the well-known opening paragraphs of Juan Carlos Onetti's *Los adioses* (1954). In these first paragraphs of the novel, the reading contract is established between narrator and reader, but its foundations are shaky: at the same time as the narrator claims authorship (and authority) in the most despotic terms, he also declares it completely relative. In this way, a number of important questions are posed, of which one is crucial: what is the role of the narrator of a story? The same question characterizes Juan José Saer's *Glosa* (1986), a novel which centers on the (unreliable) transmission of narrative. The narrator's unstable authority is undermined by a series of important paratexts, which all resound throughout

* Universidad de Dalarna, Suecia.

the novel. The opening paragraph of the novel points to a similarly capricious power of narrative, but here, as in *Los adioses*, the narrator plays with the apparent instability and becomes a unique figure in the author's oeuvre. Grounded in a narrative arbitrariness and a constant rewriting, these two texts establish a strong bond in their exploration of the paradoxes of narrativity.
Keywords*: Onetti, Saer, Los adioses, Glosa, narrativity, first paragraphs, paratexts.*

En 2005, Juan José Saer publicó una serie de textos sobre la obra de Juan Carlos Onetti, reunidos en su última colección de ensayos, *Trabajos*. Saer había escrito numerosos ensayos de crítica literaria durante su carrera, cubriendo una gama amplia de autores y temas, pero hasta ese momento no había dedicado ninguno al escritor uruguayo. Como para compensar por la deuda atrasada, los tres ensayos –"El soñador discreto" (lección inaugural en un coloquio Onetti en París en 2001), "Sobre Onetti y *La vida breve*" y "Onetti y la novela breve" (prólogo a una edición Archivos sobre las novelas cortas de Onetti, "de próxima aparición")– arrojan luz no sólo sobre la obra de Onetti, sino también sobre la del propio Saer.

Entre otros asuntos, Saer comenta la novela corta *Los adioses* (1950), que compró una tarde de 1955 en una librería de Santa Fe, y destaca "el magnífico primer párrafo de la novela, que todos los aspirantes a escritores de nuestra generación sabíamos de memoria" (Saer, 2005, p. 247). "Y uno de los importantes hallazgos de ese relato", prosigue Saer, "por no decir el principal, es justamente la distancia y la posición del narrador respecto de lo que narra. La distancia y la posición, que son literalmente espaciales, trascienden ese sentido literal y traducen la fragmentariedad del conocimiento, la esencia ambigua del acontecer" (p. 247). Más de tres décadas después de la publicación de *Los adioses*, Saer vuelve a los temas del conocimiento parcial y la naturaleza problemática del acontecer, filtrados por la distancia y la posición, en *Glosa* (1986), iniciado por un primer párrafo igualmente intrigante que de alguna forma condiciona toda la lectura. La unión más fuerte entre *Glosa* y *Los adioses*, sin embargo, está en la constante reflexión sobre el acto de narrar, la autoría de una historia, el papel de la ficción, el valor de la verdad y el intercambio complejo entre autor, narrador y personaje.

En este artículo estudiaré cómo funcionan estos elementos narrativos en los respectivos textos, cuáles son sus puntos comu-

nes y cómo Onetti y Saer reafirman lo que podría llamarse la *arbitrariedad* del narrador. En este caso, la arbitrariedad se refiere a dos conceptos similares, pero no idénticos: por una parte, una acción cometida por la voluntad o capricho de alguien; y por otra parte algo cometido como abuso de una autoridad.[1] La combinación entre el capricho y el despotismo es algo que, como veremos, caracteriza a las dos novelas estudiadas en este artículo.

Los adioses

La novela corta *Los adioses* se publicó cuatro años después de la monumental *La vida breve* (1954), una novela que, además de narrar la génesis de Santa María, es una exploración extensa de las paradojas de la ficción y el lugar del escritor. La disposición espacial mencionada por Saer se establece en las primeras páginas de la novela. El punto de partida es un truco narrativo familiar: un desconocido entra en un bar, que en este caso también sirve de almacén y está situado en un pueblo innominado de las montañas, donde es observado por el hombre detrás de la barra. El almacenero (a quien llamaré el narrador, a pesar de que también cumple otras funciones) sólo dejará su bar unas pocas veces, y la narración toma lugar casi exclusivamente en esta área restringida. El hombre, que tiene una enfermedad pulmonar, es regularmente visitado por una mujer, y más tarde por una muchacha joven. Durante gran parte de la novela se cree que la mujer es su esposa y la joven su amante —para la gran desaprobación de la gente del pueblo— pero al final parece que la joven, en realidad, es su hija.

También es importante recordar que estos lugares forman parte de la estructura espacial que posibilita la red narrativa de la novela. El narrador narra desde un cruce de información, frecuentado por observadores, personajes secundarios, y por el protagonista de la historia que cuenta el almacenero. La primera visita es lo que desencadena la instancia narrativa en primer lugar, pero como gran parte de la acción toma lugar fuera del bar, el narrador tiene que depender de informes orales para narrar una historia coherente. A su vez, el narrador es un ex-paciente que ha vivido quince años "con tres cuartos de pulmón"; éste también está marcado por una enfermedad que no sólo afecta su perspectiva del hombre, sino su narración en general. Tanto el pasado del hombre

enfermo como el suyo están amputados, como si sus vidas pertenecieran exclusivamente al pueblo, resaltando las relaciones espaciales más que las temporales.

¿Qué es lo que narra, entonces, ese legendario primer párrafo, inscrito en la memoria de Saer mucho antes de la publicación de su primer libro? El texto se inicia con un subjuntivo llamativo, repetido anafóricamente en los primeros dos párrafos[2]:

> Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada. Hizo algunas preguntas y tomó una botella de cerveza, de pie en el extremo más sombrío del mostrador, vuelta la cara —sobre un fondo de alpargatas, el almanaque, embutidos blanqueados por los años— hacia afuera, hacia el sol del atardecer y la altura violeta de la sierra, mientras esperaba el ómnibus que lo llevaría a los portones del hotel viejo.
> Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes, trataron de acomodarlos y, en seguida, resolviéndose, hicieron una pelota achatada y la escondieron con pudor en un bolsillo del saco; me hubieran bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenados con grasa y mugre para saber que no iba a curarse, que no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse. (Onetti, 2005, p. 723)

Estos dos párrafos son, comprensiblemente, admirados por muchos lectores y a menudo comentados en la escritura crítica sobre *Los adioses* como una clave a los enigmas del texto que sigue y un ejemplo excelente del estilo de Onetti. Emir Rodríguez Monegal subraya la forma en que el par de manos ocupa el lugar central de la narración, como si el narrador imitara una primera plana cinematográfica (1969, p. 181). Hugo Verani, quien ha trabajado extensamente con la obra de Onetti, observa cierta simpatía por el hombre enfermo en la mente del narrador, visible ya en las frases principales, y añade que "la figura de este narrador básico ejerce total dominio sobre el material narrativo que configura la novela" (1974, p. 176). A su vez, José Pedro Díaz apunta que "los adjetivos y los adverbios utilizados implican un ser intelectual y moral; sin embargo, sólo están referidos a *las manos*" (1987, p. 95, cursiva en el original).

Es importante notar, sin embargo, que mientras estos tres críticos examinan cómo el narrador se enfoca en las manos, otorgándoles atributos que de alguna manera representa al protagonista y su destino trágico en el pueblo, ninguno de ellos, ni ningún otro

crítico comentando este pasaje conocido, presta atención a la palabra *quisiera*, aún si algunos mencionan la anáfora de pasada. Los comentarios críticos estudian este pasaje como si el *quisiera* simplemente no existiera —a pesar de la repetición conspicua— y el narrador se enfocara en las manos meramente como una técnica literaria. ¿Cuál podría ser la razón de esta omisión extraña —y por qué, ya que estamos en ello, el narrador quisiera no haberle visto al hombre más que las manos? Después de todo, es excepcional que el narrador abra su texto expresando un deseo hipotético, entrando en una dimensión imaginaria llena de posibilidades. El sentido del *quisiera* inicial depende de los motivos que cada lector encuentra para la actividad del narrador, pero en todo caso no deja de ser espectacular (y el silencio crítico confirma esto) con qué facilidad el lector acepta participar en el juego narrativo, completamente consciente de que los dados están cargados desde la primera jugada.

Naturalmente, cada uno puede especular por qué el narrador quisiera haber visto sólo las manos —tal vez porque el narrador podría prescindir de la triste figura del caballero, o quizá el resto del cuerpo no cuadra con una historia netamente tejida alrededor de las manos— pero lo importante es que el subjuntivo ocupa ese lugar como una garantía de la empresa narrativa. En primer lugar es una prueba de la fuerza de la ficción —a pesar de la repetición y los deseos explícitos— que los lectores eligen ignorar la palabra o simplemente leerla como una forma poética y elegante de iniciar la historia, entendiéndola como una parte del estilo del autor. En segundo lugar, la palabra se erige como un rastro del impulso narrativo en el centro de esta novela, y desvela el proceso que puede haber llevado a este momento: el almacenero está detrás de la barra, aburrido con la vida a su alrededor, y al entrar el hombre, el narrador instantáneamente se compromete a inventarle una historia. El indicador de esta decisión es el casi inexplicable *quisiera*, que, con su poder poético, enigmático y aparentemente determinado, tiene como función primaria poner en marcha la máquina narrativa. En este sentido, y como se apreciará en seguida, la situación es justamente la contraria a la que sugiere Verani, donde el narrador "ejerce total domino sobre el material narrativo"; al contrario, se lanza al proyecto narrativo sin saber muy bien qué va a ocurrir, más interesado en su poder como narrador que en contar una historia determinada de antemano.

Su relación con el material narrativo, sin embargo, nunca deja de ser ambigua. Oscilando entre la confidencia segura y la va-

cilación, el narrador a menudo revela un conocimiento constante y extrañamente lúcido de su actividad centrípeta sin entrar en razonamientos teóricos. Al mismo tiempo, sin embargo, parece vivir su historia como si fuera su propio público, ignorante de lo que le espera a la vuelta de la esquina. En un estado temprano de la narración, haciendo eco de la opinión de Verani, nos asegura que tiene control total de los acontecimientos: "Sabía esto, muchas cosas más, y el final inevitable de la historia cuando le acomodé la valija en la falda e hice avanzar el coche por el camino del hotel" (p. 745). No obstante, no está nada claro si "el final inevitable" significa que el narrador ya conoce el final de la historia —o si quiere decir que, sea como sea el final de la historia, será él quien lo cuente y por lo tanto la controlará. Por primera vez el narrador declara la intención de que la historia será suya y que sólo indirectamente pertenecerá al hombre enfermo asignado como protagonista.

A medida que el lector va entrando en el texto de *Los adioses*, la auto-referencialidad del narrador se va convirtiendo en el rasgo dominante. El narrador nunca olvida que es un personaje en un drama tanto vital como escrito, asignándose como el antagonista del hombre que acaba de venir a su pueblo. De vez en cuando el hombre consigue escabullirse, desapareciendo entre la gente y evadiendo la atención del narrador, pero el hombre que manda pronto le encuentra y le castiga: "me sentía responsable del cumplimiento de su destino, obligado a la crueldad necesaria para evitar que se modificara la profecía, seguro de que me bastaba recordarlo y recordar mi espontánea maldición, para que él continuara acercándose a la catástrofe" (p. 737). El hombre puede distanciarse temporalmente de su campo de visión, pero en cuanto el narrador recuerda la "espontánea maldición" pronunciada en las primeras líneas del texto, el hombre vuelve a caer bajo su hechizo, condenado a seguir cada capricho de la imaginación del narrador. En este caso la profecía realmente se autorrealiza, porque su pronunciación no sólo constituye el principio del texto, sino la misma condición y razón de ser de la historia. En el mismo acto se autorrealiza el narrador. El duelo entre los dos hombres está trucado, ya que el almacenero tiene la oportunidad de cambiar su posición post-facto y alterar los acontecimientos para que sirvan a sus propósitos. Cada uno de ellos tiene una historia que defender, y, aunque el narrador tenga la ventaja, lucha para dar sentido a las historias que cuenta y a la gente a la que se refiere.

Al final, el concepto de narrador es demasiado estrecho para la ambiciosa mente del almacenero; cuanto más se estudia el papel del narrador, más parece que éste no sólo está narrando la historia del hombre, aunque sea juntando trozos de información de segunda mano y rellenando los espacios en blanco, sino hasta reclamando la autoría de la misma. Si tomamos la historia como verdadera en algún sentido, a pesar de ser un obvio *montage*, el narrador todavía es responsable de algunas áreas completamente ficcionalizadas. Estas áreas no son inválidas; como la ficción en general, no se pueden considerar verdaderas o falsas, y además mantienen cierto grado de verosimilitud. El narrador de *Los adioses* nos hace confrontar una serie de preguntas sobre la naturaleza de la narración: ¿cuál es el papel del narrador de una historia? ¿Cuándo se convierte el narrador en autor? ¿Dónde está el límite entre el narrador y lo narrado?

Glosa

Éstas son también algunas de las preguntas que Saer explora en su novela de 1986, *Glosa*. En esta novela, dos conocidos, Ángel Leto y el Matemático, se encuentran en la calle central de una ciudad que indudablemente toma prestados muchos rasgos de la Santa Fe natal de Saer, pero que, igual que el pueblo de *Los adioses*, nunca se nombra. Los dos se acompañan durante una caminata por la calle, a través de veintiuna cuadras y aproximadamente cincuenta y cinco minutos, en la que se registra su conversación y muchas de las reflexiones simultáneas de los personajes. Un tema central de la conversación es la fiesta del cumpleaños de Washington Noriega, un personaje conocido de la ciudad, al que ninguno de los dos personajes, por distintas razones, pudo asistir. Al Matemático le han contado muchos acontecimientos y conversaciones de la fiesta, y en base a lo que los dos personajes conocen de los que asistieron a la fiesta, se van formando una idea propia de la noche. (Teniendo en cuenta que el informante principal del Matemático es conocido por sus fabulaciones y sus borracheras, entre otros agravantes, la veracidad del relato no deja de ser un tanto problemática.) Aunque no se menciona en el texto, uno de los precursores de *Glosa* es el *Simposio* de Platón, un diálogo en que dos personajes hablan de la mítica fiesta en casa de Agatón, unos quince años antes, en la que Sócrates y otros simposiantes

habían discutido y alabado la naturaleza misteriosa de Eros. La principal cuestión estructural del *Simposio* es la transmisión oral del conocimiento, que en el diálogo platónico pasa por cinco narradores distintos. Esta transmisión inestable es reflejada en *Glosa* (frecuentemente en frases como "dice el Matemático que le dijo Botón que dijo Tomatis", p. 51) como una forma de hacer hincapié en el estatus artificioso de cada narración.

Tanto en *Glosa* como en *Los adioses*, la paradójica reivindicación de la autoría que al mismo tiempo se declara completamente relativa se establece desde las primeras líneas del relato —o, en el caso de *Glosa*, hasta antes de las primeras líneas. Ya hemos visto que Saer resalta la distancia y la posición del narrador respecto a lo narrado en *Los adioses*, traduciendo la fragmentariedad del conocimiento, pero el autor también subraya que el inicio "anuncia la ineluctable derrota" (Saer, 2005, p. 247). La derrota y la desgracia son indudablemente unos fenómenos familiares en la narrativa de Onetti, pero una pregunta llama la atención: ¿la derrota de quién? Una posibilidad es la derrota del hombre enfermo que acaba de entrar en el almacén, aunque ya hemos visto que tal juicio es más una sentencia, reforzada por el poder narrativo que el narrador acaba de descubrir y apropiar, que una predicción sobre el futuro. En un plano más general, sin embargo, la derrota la experimenta el mismo narrador; a pesar de sus esfuerzos deductivos, a pesar de sus manipulaciones y licencias poéticas, el hombre se escurre de entre sus dedos y deja la narración incompleta.

Antes de entrar en el texto propiamente dicho, el lector de *Glosa* tiene que pasar por una serie de lo que Gérard Genette llama *paratextos* —un umbral del texto, o "d'un 'vestibule' qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. 'Zone indécise' entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)" (1987, p. 8). Esta periferia textual, ni perteneciente al texto ni completamente excluida, es un espacio de transición y transacción, donde las intenciones autoriales se topan con el mundo exterior.[3] J. Hillis Miller aclara que "'para' is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority" (Miller, 1979, p. 219).

El inicio de *Glosa* no es, pues, del todo fácil de precisar; en realidad hay cuatro puntos de partida distintos, que todos remi-

ten a otro lugar y hacen que la lectura se vuelva sobre sí misma. El primero está en el mismo título: en el uso general, *glosa* quiere decir una "explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender", un comentario hecho entre líneas de un texto como una suerte de interpretación. En la terminología literaria, más específicamente, la glosa es una composición poética de varios versos, muchas veces preexistentes, que luego se comentan y se expanden en una serie de estrofas donde los versos iniciales se repiten al final de cada estrofa. El vocablo *glosa* tiene un sentido notoriamente polifacético en un texto que trabaja constantemente con la interpretación, reescritura y recontextualización del material intra-textual. El término también apunta, de igual forma, hacia otros textos literarios, y en ese sentido es evidente que la glosa es tanto una lectura como una escritura. Así, la novela de Saer es *sobre* una glosa, pero por otra parte la novela *es* esa misma glosa. La palabra del título, al igual que en muchas de las narraciones de Saer, no se menciona ni una sola vez en el texto, así que en vez de referirse a algo concreto, el título actúa como una sobreestructura o una caja de resonancia.

> La lectura se aprecia en el siguiente paratexto, la dedicación:
> A
> Michel, Patrick, Pierre Gilles,
> que practican tres
> ciencias verdaderas,
>
> la gramática, la homeopatía, la administración,
> el autor les dedica,
> por las sobremesas de los domingos,
> esta comedia:
>
> *but then time is your misfortune father said.*

Uno podría pensar que las historias de exilio, desapariciones, violencia y muerte que circulan alrededor de la narración harían del texto más una tragedia que una comedia. La cita de Faulkner, extraída del capítulo correspondiente a Quentin en *The Sound and the Fury*, encarna esta superimposición de lo cómico y lo trágico en la misma dedicación. Sobre esas sobremesas dominicales, parecidas a la fiesta en el centro de *Glosa*, la sombra del tiempo se alarga: "Father said a man is the sum of his misfortunes. One day you'd think misfortune would get tired, but then time is your misfortune Father said." (Faulkner, 1994, p. 66). Saer aclara la cues-

tión de la comedia y la tragedia entrelazada en "Líneas del Quijote" (en *La narración-objeto*), donde vuelve a citar la misma cita faulkneriana y habla de la moral del fracaso en la literatura occidental: "A pocas excepciones que existen en la literatura moderna, podríamos definirlas como comedias, pero hay que ser conscientes de que en las verdaderas comedias [...] la sombra amarga de fracaso se proyecta continuamente sobre la intriga" (Saer, 1999, p. 47). Tal y como Saer destaca sobre los primeros párrafos de *Los adioses*, el fracaso y la derrota se imponen sobre la narración que está a punto de comenzar.

Un tercer paratexto, de una naturaleza más compleja y un significado polifacético, es el poema que constituye el epígrafe:

> En uno que se moría
> mi propia muerte no vi,
> pero en fiebre y geometría
> se me fue pasando el día
> y ahora me velan a mí.

El poema pasa por varios estadios según progresa la narración. Tal y como aparece en el epígrafe no hay ninguna indicación de que el poema no tiene que ser atribuido al autor real del libro, y no es hasta la mitad de la segunda parte de la novela que sabemos que el poema tiene un autor ficticio, Carlos Tomatis. Leto y el Matemático acaban de toparse con un Tomatis muy malhumorado que saca un papel y lee el poema a sus dos interlocutores. Después de leerles el poema por segunda vez a Leto y al lector real, Tomatis regala el papel del poema al Matemático, que a su vez lo mete en su cartera. Con el paso del tiempo, el poema pasa de lenguaje hablado a texto escrito, y de texto escrito a símbolo; cuando el Matemático está en el avión camino a su exilio sueco en 1979, saca la hoja y recuerda que nunca ha sido capaz de tirarla. El papel se ha transformado en un vestigio —no de Tomatis o su poesía, sino de la mañana soleada en que las palabras sonaron en el aire.

Pero para ser exactos, ¿quién convierte el poema en epígrafe, y por qué? ¿Cómo trasciende su estatus puramente ficticio para ser uno de los umbrales de la ficción? En el caso de *Glosa*, el epígrafe reivindica el poema de Tomatis de la existencia triste como artefacto material, convirtiéndola a ser el portal sobre el que cada lector, como entrando al templo de Delfos, tiene que reflexionar. En ese sentido, el poema se parece a la estrofa al

principio de la glosa poética, donde el texto entero de la novela viene a ser la expansión y la clarificación de las primeras cinco líneas.[4] Si se desautoriza de esa forma, ¿quién sería el yo del poema? Según la novela misma, el poema parece describir la situación de Leto más que la de Tomatis; durante la caminata por la ciudad, Leto está obsesionado por el suicido de su padre, ese "suicida insolente", inconsciente de que repetirá la muerte de su padre en el futuro.

Por su nombre, Leto viene a ser el suplente de lector, como sugieren algunos críticos (Fonsalido, 2005, p. 37), lo cual le convertiría en el intérprete principal como un suplemento del lector real. Más probable, entonces, es que el *yo* del poema corresponde tanto a Leto como al lector implícito de *Glosa*, colocando este último en una posición desde la cual la novela puede ser leída y borrando la frontera —haciendo eco de la admonición de "conócete a ti mismo"— entre el sujeto y el objeto. El enlace entre la muerte del otro y la propia es simbolizado por otra pareja de antagonistas, "fiebre y geometría", pero, en realidad, es el primer ejemplo de una extensa estructura oposicional alrededor de la cual se construye la novela.[5] Consecuentemente, ¿puede el poema del epígrafe caracterizarse como una copia del poema mecanografiado de Tomatis en el texto, y puede llamarse original si está escrita por un personaje ficticio? ¿Cuál es su estatus original, si va de poesía a artefacto y vuelve a ser poesía? Si es una *mise-en-abîme*, algo que encontramos varias veces en *Glosa*, ¿cómo entender una situación que tanto precede como está incluida en el texto? El hecho de que no hay una respuesta clara a estas preguntas apunta hacia la figura del bucle en el centro de esta narración, donde no es posible distinguir entre original y copia.

El primer párrafo como relectura

Con estos paratextos, que no dejan de socavar la autoridad del narrador, llegamos a lo que parece ser el verdadero inicio, un párrafo que condiciona la lectura de igual forma que los primeros párrafos de *Los adioses*:

> Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos —qué más da. (Saer, 1988, p. 13)

Es con este párrafo inicial que *Glosa* se mide con *Los adioses*; como una relectura, comentario o, si se quiere, una glosa. No tanto porque las dos novelas sean comparables punto por punto —ya que hay demasiadas diferencias— sino porque comparten una forma de ver la fragmentariedad de lo conocido, la verdad a través de la ficción, y el poder caprichoso del narrador y su modo de acercarse a lo narrado. La derrota que Saer ve en las primeras líneas de la novela de Onetti ya se ha anunciado en varios de los paratextos, pero también aquí se relaciona tanto con el fracaso humano como con la imposibilidad de conocer la verdad sobre el pasado. Como en el caso del almacenero onettiano, quien ya desde el principio está fascinado por el poder de sus palabras, en estas primeras líneas se duda en qué día tiene lugar la narración y al mismo tiempo se fija una fecha exacta. La delimitación es arbitraria, aunque, no obstante, una delimitación de la que dependen todas las otras fechas de la novela.

Detrás de esta indecisión y las perspectivas fragmentarias que se presentan hay una figura única en la obra de Saer: el narrador extraño e irónico en el centro de la narración. El hecho de que este narrador mezclará omnisciencia y arbitrariedad está claro desde las primeras líneas, donde se establece el contrato especial entre narrador y lector. En las partes diegéticas del texto que sigue, constantemente interrumpidas por marcas conversacionales vacilantes —"¿no?" "decíamos," "si se quiere," "a decir verdad —es un decir, ¿no?"— el narrador es capaz de penetrar libremente en la mente de los personajes e interpretar signos y expresiones. A pesar de ello se muestra inseguro de su papel como narrador, constantemente declarando su consciencia de que un narrador omnisciente es una convención literaria y lingüística como cualquier otra. Nicolás Lucero estudia el papel del narrador con gran detalle, y define el estatus extraño de esta omnisciencia:

> La omnisciencia del narrador de *Glosa* es, sin embargo, singular. En muchos sentidos se trata de una omnisciencia hiperbólica, exagerada, que contraviene, aunque suene paradójico, los límites verosímiles de los conocimientos que puede tener un narrador sobre lo que cuenta. En lugar de garantizar una visión abarcadora de los acontecimientos y los sentimientos, la rara omnisciencia del narrador está puesta al servicio de la fragmentación del texto (2006, p. 203).

La función de la omnisciencia de este narrador es, entonces, contraria al texto realista clásico; sin duda sabe más que sus personajes, aunque al mismo tiempo parece tener una visión frag-

mentada tanto de sus vidas interiores como del cumpleaños de Washington Noriega. Este "servidor", como a veces se autoproclama para mantenerse en el fondo (aunque el resultado es, a decir verdad, el contrario), no duda en presentar su propia opinión sobre el comportamiento de los personajes.

Lo que es todavía más llamativo es cómo el narrador está más que seguro sobre el futuro de los personajes, y cómo ocasionalmente interrumpe el presente narrativo —que a menudo mira hacia el pasado— con prolepsis largas y a menudo vertiginosas. El futuro vislumbrado es el subtexto trágico del presente narrativo cómico. De los tres amigos que caminan por San Martín una mañana soleada de 1961, sabemos que Leto se hará guerrillero y se verá obligado, finalmente, a tragar la pastilla suicida que ha llevado encima durante sus años de lucha armada. El Matemático se irá al exilio a finales de la época oscura y violenta de los 1970, después del asesinato de su esposa. Tomatis, por su parte, caerá en una depresión severa, profundamente afectado por las desapariciones, torturas y muertes a su alrededor. Cada uno está como al borde de un abismo metafísico del cual saben muy poco durante la mañana de la caminata. Las corrientes de la Historia fluyen hacia la muerte y la nada, pero se suspenden debido al arte y la magia del eterno presente. A pesar de la omnipresencia fatal de la tragedia, a pesar de un pasado inalcanzable y un futuro de aniquilación, la literatura sigue siendo posible entre la primera página y la última, entre la primera cuadra y la vigésima primera: "En ese marco estricto, la novela se deja escribir; el instante de delicia (que es también el tiempo de la lectura), esa verdadera 'epifanía' se produce, efímero pero eficaz" (Premat, 2002, p. 251). Con esto volvemos al poema del paratexto; aunque uno no pueda o no quiera reconocer su propia muerte en la cara del otro, el tiempo, ineluctablemente, la traerá. La voz del narrador se esconde tras la máscara del poeta: "El saber del narrador es comparable al de este poema de Tomatis, quien, entre todos los personajes, ya sabe y sabe que sabe" (Sarlo, p. 5). Aún conociendo el subtexto trágico, el narrador narra los pensamientos y las acciones de aquella mañana soleada de primavera en todo su detalle minucioso, consciente de que la historia de los personajes ya está escrita.

En los dos textos estudiados en este artículo, ambos autores escriben a partir de una serie de experiencias de la literatura: la conciencia de la derrota vital y literaria, la conciencia de la posición espacial para el desarrollo de la historia y la paradoja de un narrador que cuenta una historia al mismo tiempo escrita y en el

proceso de escribirse. La arbitrariedad de los narradores, con un poder narrativo que vacila y al mismo tiempo afirma su autoridad despótica, les convierte en los verdaderos protagonistas.

Bibliografía

Derrida, Jacques. "The Parergon." *October* 9. Summer (1979, p. 3-41).

Díaz, José Pedro. "Sobre Juan Carlos Onetti." *Juan Carlos Onetti*. Ed. Hugo J. Verani. Madrid: Taurus, 1987.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. Ed. David Minter. New York & London: W. W. Norton and Company, 1994.

Fonsalido, María Elena. "Una lectura de *Glosa*, de Juan José Saer." *Del recuerdo de la voz: homenaje a Juan José Saer*. Los polvorines: Universidad nacional del general Sarmiento, 2005.

Genette, Gérard. *Seuils*. París: Éditions du Seuil, 1987.

Linenberg-Fressard, Raquel. "'Fiebre' y 'geometría' en *Glosa* de Juan José Saer." *Le roman hispano-américain des années 80. Les cahiers du CRIAR*. Ed. Claude Cymerman. Vol. 11. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1991. 103-108.

Lucero, Nicolás. "Zona y exterioridad: personaje, narrador y diálogo en la obra de Juan José Saer." Tesis doctoral. University of Iowa, 2006.

Miller, J. Hillis. "The Critic as Host." *Deconstruction and Criticism*. Ed. Harold Bloom et al. New York: The Seabury Press, 1979.

Onetti, Juan Carlos. *Juan Carlos Onetti: Obras completas. Novelas (1939-1954)*. Introducción de Dolly Onetti. Prólogo de Juan Villoro. Ed. Hortensia Campanella. Vol. I. Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg, 2005.

Piglia, Ricardo, y Saer, Juan José. *Diálogo*. Ed. Sergio Delgado. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral, 1995.

Premat, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Rodríguez Monegal, Emir. *Narradores de esta América*. Ensayos. Montevideo: Alfa, 1969.

Saer, Juan José. *Glosa*. 1986. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.

----. *La narración-objeto*. 1999. Los tres mundos. Ensayo. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

----. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Sarlo, Beatriz. "La política, la devastación." Sin publicar.

Verani, Hugo J. "En torno a *Los adioses* de Juan Carlos Onetti." *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacoman. Salamanca: Anaya, 1974. 161-180.

1 La definición es del *Diccionario del uso del español*, de María Moliner. *Oxford English Dictionary* va más lejos, y describe *arbitrary* como algo "derived from mere opinion or preference; not based on the nature of things; *hence*, capricious, uncertain, varying" y, en segundo lugar, "unrestrained in the exercise of will; of uncontrolled power or authority, absolute; *hence*, despotic, tyrannical".

2 Me tomo la libertad de pensar que Saer en realidad se refería a los dos primeros párrafos, ya que, como ha observado la crítica, hay una fuerte unidad marcada por la anáfora y la estructura.

3 Jacques Derrida, refiriéndose al *parergon* de Kant, lleva la discusión un paso más lejos y destaca que la necesidad de distinguir entre el sentido interno de una obra de arte y el contexto alrededor de la obra artística "organizes every philosophical discourse on art, the meaning of art, and meaning itself" (Derrida, 1979, p. 12).

4 El mismo Saer sugiere esa posibilidad: "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 el texto" (Piglia y Saer, 1995, p. 13).

5 A primera vista, no es difícil ver a los dos protagonistas como personificaciones. La geometría sería representada por el Matemático; rico, físicamente fuerte, vestido todo de blanco, y apodado así por lo que Tomatis considera su confianza exagerada en las ciencias exactas. Ángel Leto, por otra parte, incorpora otro lado de la existencia: es pobre, bajo, vestido con unos vaqueros baratos, y tiene una relación más bien emocional con el arte y la política. Raquel Linenberg-Fressard, la primera investigadora en analizar la pareja de fiebre y geometría, ve la fiebre como una fuerza centrífuga, en último lugar llevando al exilio, la diáspora y la muerte, mientras la geometría es su contraparte centrípeta y organizadora (1991, p. 105-106).

Bibliografia seleta de e sobre Juan José Saer*

I – Textos de Saer

En la zona. Santa Fe: Castellví, 1960.

Responso. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1962.

"El narrador silenciado" (prólogo de Saer ao livro *El silenciero* de Antonio Di Benedetto), 1964.

Palo y hueso. Buenos Aires: Camarda Junior, 1965.

La vuelta completa. Rosario: Biblioteca Popular Constancio C. Vigir, 1966.

Unidad de lugar. Buenos Aires: Galerna, 1967.

Cicatrices. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

"Poetas y detectives". *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 246 (junio de 1970): 563-571.

El limonero real. Buenos Aires: Planeta, 1974.

La mayor. Buenos Aires: Planeta, 1976.

El arte de narrar. Venezuela: Fundarte, 1977.

Nadie nada nunca. México: Siglo XXI, 1980.

El río sin orillas. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

El entenado. Buenos Aires, México: Folios, 1983.

Narraciones/1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

Narraciones/2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

Glosa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

La ocasión. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.

"Jorge Luis Borges: se me hace cuento que existió" (testemunhos de vários escritores, entre eles Saer), em *Página/12*, Buenos Aires, 03/07/1988.

"Una entrevista a Jorge Luis Borges" (entrevista concedida por Jorge Luis Borges a Juan José Saer em 15/06/1968), publicada em *Crisis*, Santa Fe, nº63, 08/1988.

"Gombrowicz en Argentina: la literatura", em *Punto de Vista*, Buenos Aires, 1989.

Lo imborrable. Buenos Aires: Alianza, 1993.

---

* Organizada por Juan Manuel Terenzi e Felipe Andrade, graduandos em Letras-Espanhol pela UFSC.

La pesquisa. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

"Más allá del terror", em *El País*, Madrid, 06/06/1995.

Las nubes. Bunos Aires: Seix Barral, 1997.

El concepto de ficción. Buenos Aires: Norma, 1997.

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

"Las cosas simples de la vida", em *La Nación*, Buenos Aires, 22/09/1999 (prólogo de Saer ao livro *Zama* de Antonio Di Benedetto, publicado por La Biblioteca Argentina), 2000.

Lugar. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

"Memoria del río", em *Clarín*, Buenos Aires, 27/02/2000.

"Los lugares del cuento", em *Clarín*, Buenos Aires, 01/10/2000.

"Posmodernos y afines: La tiranía del democratismo", em *La Nación*, Buenos Aires, 02/01/2002.

"La doble longevidad del narrador Robbe-Grillet", em *El País*, Madrid, 03/01/2002.

"Posmodernos y afines", em *El País*, Madrid, 16/02/2002.

"La culpa y la identidad", em *La Nación*, Buenos Aires, 27/02/2002.

"La quinta columna", em *El País*, Madrid, 01/06/2002.

"El escritor argentino en su tradición", em *El País*, Madrid, 29/06/2002.

"El escritor argentino en su tradición", em *La Nación*, Buenos Aires, 31/07/2002.

"El cuervo rehabilitado", em *El País*, Madrid, 10/08/2002.

"Riesgos de la sabiduría", em *El País*, Madrid, 28/09/2002.

"Mis tíos narradores", em *El País*, Madrid, 02/11/2002.

"Riesgos de la sabiduría", em *La Nación*, Buenos Aires, 10/11/2002.

"Los microgramas de Robert Walser", em *El País*, Madrid, 07/12/2002.

"Uma infinita acumulação", em *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22/12/2002.

Narradores y Dramaturgos. Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL, 2003.

"Al este y al oeste del Edén", em *El País*, Madrid, 01/02/2003.

"Nuevas deudas con el 'Quijote'", em *El País*, Madrid, 19/04/2003.

"El 'kitsch' gubernamental", em *El País*, Madrid, 17/05/2003.

"Bagdad", em *El País*, Madrid, 21/06/2003.

"La iglesia y la estación", em *El País*, Madrid, 19/07/2003.

"Vanguardia y narración", em *El País*, Madrid, 20/09/2003.

"A moral do fracasso de Dom Quixote" (tradução de Sérgio Molina), em *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23/09/2003.

"Voces fecundas y sangrientas", em *La Nación*, Buenos Aires, 12/10/2003.

"Historias de familia", em *El País*, Madrid, 01/11/2003.

"Augusto Roa Bastos: más allá de la prudencia", em *La Nación*, Buenos Aires, 09/11/2003.

"El dispositivo Genet/Sartre", em *El País*, Madrid, 20/12/2003.

"Una poesía en expansión, como el universo", em *La Nación*, Buenos Aires, 21/12/2003.

"Sobre la cultura europea", em *El País*, Madrid, 17/01/2004.

"Freud o la glorificación del poeta", em *El País*, Madrid, 28/02/2004.

"Todas las cosas decían algo", em *El País*, Madrid, 01/05/2004.

"El destino en español de 'Ulises'", em *El País*, Madrid, 12/06/2004.

"Un cuadro apasionante y viviente", em *La Nación*, Buenos Aires, 13/06/2004.

"El hombre que oyó el canto", em *El País*, Madrid, 17/07/2004.

"Onetti y la novela", em *El País*, Madrid, 21/08/2004.

"Un aburrimiento inmortal", em *El País*, Madrid, 11/09/2004.

"¡Yo quiero ser escritor!", em *El País*, Madrid, 16/10/2004.

"Lengua privada y literatura", em *El País*, Madrid, 13/11/2004.

La grande. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

"Genealogía del hombre sin atributos", em *El País*, Madrid, 01/01/2005.

"Linea contra color", em *El País*, Madrid, 12/02/2005.

"Historia y novela, política y policía", em *El País*, Madrid, 30/04/2005.

"La moral del fracaso", em *El País*, Madrid, 21/05/2005.

Trabajos. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

Glosa, *El entenado*. Coord. Julio Premat. Madrid: Archivos, 2010.

II – Obras e textos sobre Saer

Jitrik, Noé. "Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica", em *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1978.

Gramuglio, María Teresa. "Juan José Saer: el arte de narrar", em *Punto de Vista*, Buenos Aires, nº7, pag. 3-8, 07/1979.

Sarlo, Beatriz. "Narrar la percepción", em *Punto de Vista*, Buenos Aires, nº10, 1980.

Sánchez, Ana Maria Amar; Stern, Mirta; Zubieta, Ana María. "Saer, Puig y las últimas promociones", em *Capítulo, Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, 1981, 2ª edição.

Stern, Mirta. *El limonero real* (prólogo). Buenos Aires: CEAL, 1981.

----. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura", em *Revista Iberoamericana*, nº125, 10-11, p. 965-981, 11/1981.

Panesi, Jorge. "Cicatrices de Juan José Saer: El peligroso juego de la literatura", em *Pie de Página*, nº 2, 1983.

Monteleone, Jorge. "Intromisiones: Juan José Saer, El entenado", em *Sitio*, nº 4-5, p. 42-43, 1985.

Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer", em *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

Montaldo, Graciela. *Juan José Saer – El limonero real*. Buenos Aires: Hachette, 1986.

Giordano, Alberto. "El efecto de irreal", em *Discusión*, Rosario, nº1, año 1, p. 27-36, Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 1989.

Astutti, Adriana. "Cicatrices", em *Paradoxa*, Rosario, nº6, p. 62-67, 1991.

Contreras, Sandra. "Glosa, un atisbo de fiesta", em *Paradoxa*, Rosario, nº 6, p. 43-52, 1991.

Giordano, Alberto*. La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

Speranza, Graciela. "Conversación con Juan José Saer", em *Espacios*, nº 13, 1994.

Stiu, María Elina. "La ocasión de Juan José Saer: el enigma de la racionalidad", em Miguel Dalmaroni (ed.): *Literatura argentina y nacionalismo (Gálvez, Fogwill, Saer, Aira)*, p. 79-89. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1995.

Riera, Gabriel. "La ficción de Saer: ¿una 'antropología especulativa'?" (uma leitura de *El entenado*), em *MLN*, p. 368-390 11/12/1996.

Entrevista concedida aos alunos de pós-graduação da USP (tradução do espanhol de Alexandre Morales). "Uma conversa com Juan José Saer", em *Artifícios de criação*, São Paulo, 1997.

Goldberg, Florinda. "La Pesquisa de Juan José Saer: las alambradas de la ficción", em *Hispamérica*, nº76/77, 1997.

Sarlo, Beatriz. "Aventuras de un médico filósofo. Sobre 'Las nubes' de Juan José Saer", em *Punto de vista*, Buenos Aires, nº 59, p. 35-38, 1997.

Berti, Eduardo. "El autor de Cicatrices confirma su maestría con dos libros", em *La Nación on-line*, Buenos Aires, 04/01/1998.

----. "Teoría y práctica de la escritura", em *La Nación*, Buenos Aires, 07/01/1998.

Edgardo, Dobry. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo", em *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 588, 1999, p. 45-48.

Santana Dias, Maurício. "O escritor Juan José Saer critica a tagarelice literária" (entrevista)*,* em *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14/09/1999.

Astutti, Adriana. "Juan José Saer: La barrera de la identidad", em *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, nº 7, p. 112-129, 10/1999.

Martínez, Guillermo. "Una forma superior de lectura", em *La Nación*, Buenos Aires, 15/12/1999.

Dalmaroni, Miguel; Merbilhaá, Margarita. "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción", em *Noé JITRIK: Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11 (dirigido por Elsa Drucaroff), Buenos Aires: Emecé, 2000.

Sartora, Josefina. (crítica sem título sobre o filme *Cicatrices*, baseado em texto homônimo de Juan José Saer). Argentina, 2000.

Fernández, Nancy. *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*. Publicado por Biblos, 2000. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 10/04/2008.

Speranza, Graciela. "La crítica literaria en los nuevos ensayos de Piglia y Saer: El combate de la lectura", em *Clarín*, Buenos Aires, 13/02/2000.

Pomeraniec, Hinde. "A algunos escritores les da vergüenza emocionarse" (entrevista), em *Clarín*, Buenos Aires, 22/10/2000.

Sarlo, Beatriz. "Relatos de un grande", em *La Nación*, Buenos Aires, 08/11/2000.

Martínez, María Bermuda. *La incertidumbre de lo real: Bases de la narrativa de Juan José Saer*. Publicado por Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, 2001. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 15/04/2008.

Quintana, Isabel Alicia. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo. Cristina Peri Rosi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

Moure, Clelia. Resenha sobre o livro *La narración-objeto*, em *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVII, Nº 53, 1º semestre 2001.

Vinell, Aníbal M. "Historias que fluyen sin vigor." (crítica sobre o filme *Cicatrices*, baseado em texto homônimo de Juan José Saer), em *Clarín*, Buenos Aires, 29/03/2001.

Batlle, Diego. "Digna incursión por el universo de Saer." (crítica sobre o filme "Cicatrices", baseado em texto homônimo de Juan José Saer), em *La Nación*, Buenos Aires, 29/03/2001.

Crítica de *Página 12*. "La vida es una herida absurda." (crítica sobre o filme *Cicatrices*, baseado em texto homônimo de Juan José Saer). 01/04/2001.

Catelli, Nora. "Juan José Saer y la tradición", em *El País*, Madrid, 23/01/2001.

Saavedra, Guillermo. "La música del desarraigo", em *La Nación*, Buenos Aires, 31/10/2001.

Sarlo, Beatriz. "Una poética de la incertidumbre", em *La Nación*, Buenos Aires, 28/11/2001.

Diaz, Arcadio Quiñones. *Pequeño atlas de la poética de Juan José Saer*. Montpellier: Ed. Milagros Ezquerro, 2002.

Cañón, Mila. "Juan José Saer: La construcción de una poética", em *Espéculo*, Revista de estudos literarios. Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, 2002.

Premat, Julio. *La dicha de Saturno*. *Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

----. *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Publicado por Consorcio de Editores, 2002. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 15/04/2008.

Reinoso, Susana. "Nada corroe más la cohesión de una sociedad que la ausencia de justicia" (entrevista), em *La Nación*, Buenos Aires, 06/01/2002.

Valle, Gustavo. "La incertidumbre elocuente" (entrevista), em *Letras Libres*, 06/2002.

Flisek, Agnieszka Bárbara. "Juan José Saer y el relato de la memoria", em *The Barcelona Review*, nº 30, maio/junho 2002.

Reinoso, Susana. "La lectura nos da una imagen del mundo" (entrevista), em *La Nación*, Buenos Aires, 19/09/2002.

Rey, Pedro B. "Presente continuo" (entrevista), em *La Nación*, Buenos Aires, 22/09/2002.

Thomaz, Paulo César. "El Entenado, a práxis poético-narrativa de Juan José Saer", em *Congresso Brasileiro de Hispanistas*, São Paulo, 10/2002.

Gollnick, Brian. "El color justo de la patria": Agencias discursivas en 'El entenado' de Juan José Saer, em *Revista de crítica literaria latinoamericana,* nº 57, 2003.

Reinoso, Susana. "No escribo para salvar mi alma ni rezo porque no creo en Dios" (entrevista), em *La Nación*, Buenos Aires, 17/06/2003.

Camorlinga Alcaraz, Rafael. Análise crítica sobre a tradução de José Feres Sabino (*O enteado*, Ed. Iluminuras, 2002) do livro *El entenado*, em *Resenhas de Traduções*, Florianopólis, UFSC, vol.1, nº 13, 2004.

Fuente: *Telam*. "Juan José Saer recibió el premio de Unión Latina de Literaturas de Romance", em *La Nación*, Buenos Aires, 20/10/2004.

Corbatta, Jorgelina. *Juan José Saer: Arte poética y práctica literaria*. Publicado por Corregidor, 2005. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 27/05/2008.

Goloboff, Mario. "La escritura y lo absoluto", em *Orbis Tertius*, La Plata, año X, nº 11, 2005.

Sarlo, Beatriz. "Saer, un original", *em Orbis Tertius*, La Plata, año X, nº 11, 2005.

Ezquerro, Milagro. Carta enviada aos membros da Academia de Estocolmo (13/01/2005, Paris), traduzida por Margarita Merbilhaá, em *Orbis Tertius*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, año X, nº 11, 13/01/2005.

Mancini, Pablo. "Juan José Saer recibirá el Doctorado Honoris Causa de la UNL", em EDUCAR (portal educativo del Estado argentino), 01/02/2005.

Avignolo, María Laura. "El adiós a Saer: el escritor murió ayer en París de un cáncer de pulmón, a los 67 años", em *Clarín*, Buenos Aires, 12/06/2005.

Lojo, María Rosa. "Una mirada singular desde el río sin orillas", em *La Nación*, Buenos Aires, 12/06/2005.

Sarlo, Beatriz. "La ruta de un escritor perfecto", em *La Nación*, Buenos Aires, 12/06/2005.

Rowe, William. "Obituary: Juan José Saer", em *The Independent*, Londres, em 18/06/2005.

Sarlo, Beatriz. "Juan José Saer (1937-2005): de la voz al recuerdo", em *La Nación*, Buenos Aires, *Suplemento Cultur*a, 19/06/2005.

Goloboff, Mario. "La escritura y lo absoluto", em *La Nación*, Buenos Aires, 19/06/2005.

Duarte Plon, Leneide. "Juan José Saer: um argentino em Paris", em MONTBLÄAT (on-line), nº 83, 24/07/2005.

Dorfman, Pablo. "Cicatrices: deslizamientos en la obra de Juan José Saer", Buenos Aires, 09/2005.

Garramuño, Florencia. "Los restos de lo real", no Auditório do *MALBA* (Lecturas de Juan José Saer: una celebración de "la zona"), Buenos Aires, 09/09/2005.

Premat, Julio. "Saer, tiempo suspendido", no Auditório do *MALBA* (Lecturas de Juan José Saer: una celebración de "la zona"), Buenos Aires, 09/09/2005.

Oubiña, David. "La extenuación (Experiencia minúscula del presente en Juan José Saer)", no Auditório do *MALBA* (Lecturas de Juan José Saer: una celebración de "la zona"), Buenos Aires, 09/09/2005.

Kohan, Martín. "Como venía diciendo", no Auditório do *MALBA* (Lecturas de Juan José Saer: una celebración de "la zona"), Buenos Aires, 09/09/2005.

Beccacece, Hugo. "La historia detrás de la historia" (entrevista concedida pela viúva do autor, Laurence Guéguen), em *La Nación*, Buenos Aires, 02/10/2005.

Hernando, Alberto. "Entrevista con Juan José Saer: Una cierta premonición" (entrevista), em *Letras Libres*, 11/2005.

Sarlo, Beatriz. "Saer, um original" (tradução do espanhol de Alexandre Morales), em *Novos Estudos*, São Paulo, nº73, pág. 151-155. 11/2005.

Premat, Julio. "Cómo ser un escritor? El caso Saer" (leitura no colóquio Juan José Saer y Ricardo Piglia: entre ficción y reflexión), México: Colegio de México, 3 e 4/11/2005.

Brando, Oscar. "El lugar de Saer", em *Brecha Digital*, Montevideo, 16/12/2005 <http://www.brecha.com.uy/>

Maiztegui, Susana; Wasem, Marcos. "Homenaje a Juan José Saer", em *LL-JOURNAL*, CUNY Graduate Center, vol.1, nº1, 2006.

De Levy, Clara Inés Pilipovsky. *Poética y representación: La narrativa de Juan José Saer*. Publicado por Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2006. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 27/05/2008.

Atanes, Alessandro. "A zona portuária de Juan José Saer", em *Porto Literário*, Santos, 03/01/2006.

"Hommage à Juan José Saer, em écoute sur la Web Radio de France Culture dans l'émission <<Les chemins de la connaissance>>", Paris, 07/03/2006.

Zeiger, Claudio. "Los trabajos y los días", em *Página12* (RadarLibros), Buenos Aires, 02/04/2006.

Saítta, Sylvia. "Avatares de la literatura", em *La Nación*, Buenos Aires, 07/05/2006.

San Martín, Raquel. "Piglia valorizó la poesía en la narrativa de Saer", em *La Nación*, Buenos Aires, 07/07/2006.

Corral, Rose. *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. Cátedra Jaime Torres Bodet, Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Publicado por el Colegio de México, 2007. Original da Universidade de Michigan. Digitalizado em 24/06/2008.

Calvo, Guadi. "Poco Saer y mucho Saá" (crítica sobre o filme *Tres de corazones*, segundo o conto "El taximetrista", de Juan José Saer), 2007.

Sendrós, Paraná. (crítica sobre o filme *Tres de corazones*, segundo o conto "El taximetrista", de Juan José Saer), em http://ambitoweb.com.ar, 2007.

Scholz, Pablo O. "Renán, con el sentimiento de siempre." (crítica sobre o filme *Tres de corazones*, segundo o conto "El taximetrista", de Juan José Saer), em *Clarín*, Buenos Aires, 26/04/2007.

Batlle, Diego. "Una película de corazones solitarios." (crítica sobre o filme *Tres de corazones*, segundo o conto "El taximetrista", de Juan José Saer), em *La Nación*, Buenos Aires, 26/04/2007.

Casas, Fabian. "El enfrentamiento a algo superior", em *Página12,* 13/06/2007.

Friera, Silvina. "Cómo apresar la realidad a través de la escritura", em *Página12,* 13/06/2007.

Goloboff, Mario. "El cristal de Saer"**,** em *Página 12,* 13/06/2007.

Abbate, Florencia. "No existe el optimismo en la buena literatura" (entrevista), em *La Nación*, Buenos Aires, 08/12/2007.

Corradini, Luisa. "Juan José Saer: argentino de mate y asado" (entrevista concedida pela viúva do autor, Laurence Gueguén), em *La Nación*, Buenos Aires, 09/12/2007.

Samyn, Henrique Marques. "Romance do argentino Juan José Saer cria fronteira com a realidade", em *JB on-line*, 02/01/2009.

Croce, Isabel. "Trama con varios perdedores" (crítica sobre o filme *Tres de corazones*, segundo o conto "El taximetrista", de Juan José Saer), em *La Prensa,* Buenos Aires, 26/02/2009.

III - Obras traduzidas ao português

Ninguém Nada Nunca [*Nadie Nada Nunca*]. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

A Pesquisa [*La pesquisa*]. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O Enteado [*El entenado*]. Tradução de José Feres Sabino. São Paulo: Iluminuras, 2002.

A Ocasião [*La ocasión*]. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

As Nuvens [*Las Nubes*]. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

IV - Filmes

El encuentro. Direção: Dino Minitti. Roteiro: Dino Minitti, segundo o argumento homônimo de Juan José Saer. 1964. (comercialmente sem estréia).

Palo y hueso. Direção: Nicolás Sarquís. Roteiro: Nicolas Sarquís e Juan José Saer, segundo o conto homônimo de Juan José Saer. 1967.

Las veredas de Saturno. Direção: Hugo Santiago. Roteiro: Juan José Saer, Hugo Santiago e Jorge Semprún. 1986.

Nadie nada nunca. Direção: Raúl Beceyro. Roteiro: Raúl Beceyro, segundo a novela homônima de Juan José Saer. 1988 (comercialmente sem estréia).

Cicatrices. Direção: Patrício Coll. Roteiro: Patrício Coll, segundo a novela homônima de Juan José Saer. 1999.

Donde comienza el camino. Direção: Hugo Grosso. (Juan José Saer participa como um dos entrevistados). 2005.

Tres de corazones. Direção: Sergio Renán. Roteiro: Carlos Gamerro, Rubén Mira e Sergio Renán, segundo o conto "El taximetrista" de Juan José Saer. 2007.

Autores

Florencia ABBATE (Buenos Aires, 1976), es escritora y crítica, licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente de las cátedras "Literatura del siglo XIX" y "Teoría y análisis literario" de la carrera de Letras de la UBA, e integrante de equipos de investigación. Es autora de las novelas *El grito* (Emecé, 2004) y *Magic Resort* (Emecé, 2007) y compiladora de *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (Norma, 2006) y *Homenaje a Cortázar* (EUDEBA, 2004), entre otros libros. Fue becaria del CONICET y del DAAD (Alemania). Dirige la editorial Tantalia. Colabora periódicamente en revistas y diarios como *Surcos en América Latina* (Santiago de Chile) y *Taz* (Berlín). Desde 2004 es miembro de "Entre-sures", un proyecto de intercambio entre escritores latinoamericanos.

Christian CLAESSON se doctoró en la Universidad de Harvard en 2009. Su tesis doctoral, "The Role of the Author in Juan Carlos Onetti and Juan José Saer", estudia las afinidades, a menudo mencionadas pero nunca exploradas en profundidad, entre las obras de Onetti y Saer, sobre todo en relación a cómo los dos autores trabajan el acto de narrar historias. En la actualidad trabaja como profesor de literatura hispánica en la Universidad de Dalarna, Suecia. Está preparando la primera colección de cuentos de Onetti traducidos al sueco.

Miguel DALMARONI es doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como profesor de literatura argentina y teoría literaria. Es Investigador Independiente del CONICET. Ha publicado estudios y ensayos en revistas especializadas y de debate cultural y en volúmenes colectivos de América Latina, Europa y los Estados Unidos. Colaboró con trabajos originales en las ediciones críticas de la Colección Archivos (*Martín Fierro* de Hernández; *El entenado-Glosa* de Saer). Es autor de dos capítulos de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik (tomo 11, y tomo 6). Entre sus publicaciones recientes se cuentan los libros *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina* (Santiago de Chile: RIL-Melusina, 2004), *Una república de las letras* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006), y en colaboración con Gloria Chicote la dirección del volumen *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007).

Sergio DELGADO es doctor en Letras, profesor e investigador de la Universidad de Bretagne-Sud, Francia, donde integra el equipo HCTI ("Héritages et constructions dans le texte et l'image"). Como crítico, ha publicado numerosos trabajos sobre literatura argentina, y como escritor los libros de relatos *La selva de Marte* (1994) y *La laguna* (2001), y las novelas *El alejamiento* (1996), *Al fin* (2005), *Estela en el monte* (2006) y *El corazón de la manzana* (2008).

Juan Carlos MONDRAGÓN nació en Montevideo, reside en París y enseña en la Universidad de Lille III. Es profesor egresado del Instituto de Profesores Artigas y doctor por la Universidad Autónoma de Barcelona y la Sorbonne Nouvelle, Ensayista interesado en la teoría literaria y la ficción rioplatense, es narrador siendo sus últimas publicaciones *Hagan de cuenta que estoy muerto* (Seix Barral: Buenos Aires, 2007) y *El viaje a escritura* (El caballo perdido: Montevideo, 2008).

Jorge MONTELEONE (Buenos Aires, 1957), es escritor, crítico literario y traductor. Es investigador en el CONICET y secretario de redacción de la revista *Zama* del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Dirigió en el mismo Instituto la revista *Boletín de reseñas bibliográficas* y fundó, con la poeta María Negroni, la revista de poesía *Abyssinia*. Se ha especializado en teoría del imaginario poético y en poesía hispanoamericana y argentina. Realizó investigación y docencia sobre estos temas durante dos estadías en la Universidad de Köln, República Federal de Alemania. Publicó: *Ángeles de Buenos Aires* (1994), *El relato de viaje* (1998), *Puentes/Pontes* (2003, con Heloísa Buarque de Hollanda), *200 años de poesía argentina* (2010) y más de un centenar de trabajos de crítica literaria en revistas y compilaciones académicas. Dirige el tomo XII de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, bajo la dirección general de Noé Jitrik y prepara *El nómade. Cartas de Rimbaud 1854-1991*.

David OUBIÑA se doctoró en Letras (UBA). Es investigador del CONICET y profesor en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad del Cine y New York University. Integra el consejo de dirección de la revista *Las ranas (artes, ensayo y traducción)* y el consejo asesor de *Cahiers du cinéma. España*. Ha sido *visiting scholar* en la University of London y *visiting professor* en la University of Bergen. Fue becario del Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Antorchas, el British Council, la Comisión Fulbright. En 2006 obtuvo la beca Guggenheim. Es coautor de los guiones de *Música nocturna* y *Notas de tango*, de Rafael Filippelli, entre otras pelícu-

las. En la actualidad desarrolla una investigación sobre las transformaciones en el concepto de cine de autor entre las décadas del 60 y el 80. Sus últimos libros son: *Filmología. Ensayos con el cine*; *El cine de Hugo Santiago*; *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*; *Estudio crítico sobre* La ciénaga*, de Lucrecia Martel; Una juguetería filosófica (de los cronofotógrafos a la tecnología digital)* y *El silencio y sus bordes. Discursos extremos en la literatura y el cine argentinos, entre los 60 y los 70.*

Julio PREMAT, argentino residente en Francia, defendió una tesis de doctorado sobre Haroldo Conti y Antonio Di Benedetto en 1992 y una *Habilitación à diriger des recherches* en 1997, ambas en la Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Después de haber enseñado en la Université de Lille 3, actualmente es catedrático de literatura hispanoamericana en la Université de Paris 8. Dictó conferencias o seminarios en varias universidades argentinas y estadounidenses. Publicó un libro sobre Juan José Saer (*La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002) y fue el coordinador de la edición crítica y genética de dos novelas de ese autor en la colección Archivos (*Glosa* y *El entenado*). Publicó *Héroes sin atributo. Figuras de autor en la literatura argentina* (Buenos Aires: Fondo Cultura Econcómica). Otras publicaciones (artículos y capítulos de libros colectivos) conciernen, además de Saer (quince textos) a autores del Río de la Plata: Di Benedetto, Conti, Güiraldes, Lugones, Borges, Piglia, Aira, Osvaldo Lamborghini, Onetti, Macedonio, entre otros. Fue co-editor de los *Cuentos completos* de Antonio Di Benedetto (Buenos Aires: Adriana Hidalgo). Dirige, en su universidad, un grupo de investigación "Literaturas contemporáneas del Río de la Plata" (LI.RI.CO.), editor de los *Cahiers de LI.RI.CO.* (cuatro libros colectivos publicados).

Dardo SCAVINO (Buenos Aires, 1964) estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia hasta 1993. Desde entonces reside en Bordeaux (Francia) y enseña actualmente la literatura latinoamericana en la Universidad de Versailles. Publicó *Barcos sobre la pampa* (1993), *Recherches autour du genre policier dans la littérature argentine* (1998), *La filosofía actual* (1999), *La era de la desolación* (1999), *Saer y los nombres* (2004), *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio: del pregonero al poeta* (2009), y dos libros escritos en colaboración con Miguel Benasayag: *Le pari amoureux* (1995), *Pour une nouvelle radicalité* (1997).



Editora Unisul

Avenida Pedra Branca, 25
Cidade Universitária Pedra Branca
88132-000 – Palhoça SC
Fone: (48) 3279 -1088
Fax: (48) 3279-1170
editora@unisul.br