UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN
LITERATURA LATINOAMERICANA

ANTOLOGÍA
JUAN JOSÉ SAER, SU MIRADA Y LA DE SUS CRÍTICOS

ANEXOS A LA TESIS SOMETIDA A LA
CONSIDERACIÓN DEL
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO EN
LITERATURA LATINOAMERICANA
PARA OPTAR EL GRADO DE
MAGÍSTER LITTERARUM

VILMA ISABEL SÁNCHEZ CASTRO

CIUDAD UNIVERSITARIA RODRIGO FACIO
COSTA RICA
2001

TABLA DE CONTENIDOS

1 JUAN JOSÉ SAER, SU MIRADA Y LA DE SUS CRÍTICOS 1

1.1 BIOGRAFÍA 3

1.2 JUAN JOSÉ SAER, SU MIRADA 7

1.2.1 El concepto de ficción 7

1.3 LA PERSPECTIVA EXTERIOR 16

1.3.1 Antonio Di Benedetto 30

2 JUAN JOSÉ SAER, LA MIRADA DE SUS CRÍTICOS 34

2.1 EN LA ZONA GERMEN DE LA PRAXIS POÉTICA DE JUAN JOSÉ SAER 35

2.1.1 Jorgelina Corbata 35

2.2 EL ENTENADO: LAS PALABRAS DE LA TRIBU 52

2.3 ENTRE EL CORTE Y LA CONTINUIDAD HACIA UNA ESCRITURA CRÍTICA 70

2.4 MEDITACIONES DE LO REAL EN EL ENTENADO 86

2.5 EL ENTENADO: RELACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LAS MEMORIAS DE FRANCISCO DEL PUERTO 90

2.6 EL ESPACIO INTERTEXTUAL EN LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ SAER: INSTANCIA PRODUCTIVA, REFERENTE Y CAMPO DE TEORIZACIÓN DE LA ESCRITURA 111

2.7 JUAN JOSÉ SAER: CONSTRUCCIÓN Y TEORÍA DE LA FICCIÓN NARRATIVA 134

2.7.1 Mirta E. Stern 134

2.7.2 «El limonero real»: Historia y legalidad del espacio imaginario 141

2.8 VARIACIÓN Y FRONTERAS LINGÜÍSTICAS 161

2.8.1 EN EL ENTENADO DE SAER 161

2.9 HISTORIOGRAFÍA Y MITO DE ORIGEN 161

2.10 EL ENTENADO DE SAER: FRONTERAS LINGUISTICAS 164

2.10.1 El entenado 164

2.11 LA PROSA NEUTRA DE *EL ENTENADO:* INVENCIONES LEXICALES Y SINTÁCTICAS 167

2.12 VARIACIÓN ORIGINARIA, EL IDIOMA DE LOS INDIOS Y EL PROPIO 176

2.13 LA FILOSOFÍA EN EL RELATO 188

2.13.1 María Teresa Gramuglio 188

3 ENTREVISTAS A JUAN JOSÉ SAER 193

3.1 ENTREVISTA CON SAER POR DANIEL LINK 194

3.2 REPORTAJE A JUAN JOSÉ SAER 196

3.2.1 por Horacio González 196*

3.3 ENTREVISTA AL ESCRITOR JUAN JOSE SAER: MARÍA ESTHER GILIO 210

3.4 CULTURA: CITA CON SAER (MARCELO DAMIANI) 220

4 EL CINE DEL EXILIO POR DAVID OUBIÑA 224

4.1 EN TIERRA DESOLADA (EL CINE DEL EXILIO) 225

4.1.1 Exilio 225

4.1.2 Extranjería 228

4.1.3 Pérdida 233

4.1.4 Deriva 240

4.1.5 Notas 241

1 JUAN JOSÉ SAER, SU MIRADA Y LA DE SUS CRÍTICOS

La multiplicidad de aspectos interdisciplinarios que reúne la obra de Juan José Saer, ha sido estudiada por críticos, europeos, americanos y argentinos; en su mayoría argentinos, algunos, ex compañeros de ideología del mismo autor.

La investigación realizada sobre este autor argentino- argelino ha dado como resultado la creación de esta antología. La cual estará dividida en:

1- Juan José Saer, su mirada.

2- Juan José Saer, la mirada de sus críticos.

3- Entrevistas a Juan José Saer.

4- El cine del exilio.

Saer es un escritor argentino, nacido en Serodino, Santa Fe. Él es ampliamente conocido en Europa y en Argentina. No así en el resto de América Latina. Su formación académica y como cineasta lo ha llevado a enseñar en las aulas universitarias en París, Francia, y a ensayar con algunas películas como en Tierra Desolada. Como muchos otros escritores beligerantes del cono sur, él también es producto del exilio. Sin embargo, al igual que otros casos similares, el destierro lo enriqueció mental y profesionalmente, porque le proporcionó las herramientas con las cuales no contaba en su tierra natal. Así mismo, le abrió un abanico de posibilidades que él supo aprovechar muy bien. Además le procuró el distanciamiento necesario para pensar en una forma retrospectiva sobre Latinoamérica. Su mirada nos posibilita la introspección en varios aspectos de la narración, como el ensayo "El arte de narrar".

Diversos son los temas que se repiten incesantemente en sus novelas, como si una fuera el eslabón de la otra. El recuerdo, la memoria, el tiempo, el juego de palabras como en Nadie,nada, nunca que remite a la negación constante. El realismo que nunca ha abandonado y que lo considera siempre pertinente, aún en este siglo; lógicamente con las variantes que la época le exige. Siempre se ha negado a encasillar sus obras o a que lo encasillen. La persistencia de lo real y de la zona en donde se creó, siempre están presentes. Al respecto él dice, a través de uno de sus personajes:

> "Dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si vuelve e alguna vez, no va quien viene con uno, inasible el extranjero, y se instala en la casa natal".(1993. Primer Plano)

A este escritor podríamos catalogarlo como un nostálgico incurable que se aferra a un mundo que quizás ya no existe, pero permanece inmutable en sus recuerdos. Tal es así que esta situación se comprueba en muchas de sus obras como en La Zona, El Entenado, Cicatrices, etc.

Él siente la preferencia de su lengua materna sobre otras lenguas. Considera que:

> "La permanencia en la lengua me parece esencial porque es el instrumento con el cual uno trabaja y sólo se puede escribir en la lengua materna aún cuando se domine muy bien una lengua extranjera. Es en la lengua materna donde se puede trasmitir todo aquello no dicho, en le plano connotativo de la expresión literaria que es el más importante. Esa es la razón; no puedo elegir, esa es mi lengua." Saer,1993.El país cultural)

Otra de sus preocupaciones constante es la memoria. Recordar es reproducir el pasado como un presente que pasó. Por eso sus escritos están hechos de recuerdos y sueños porque los considera hechos de la misma materia.

> "Reproducir el pasado y apropiarse de él. Por la memoria transformo mi vida en un relato clásico, en el que se confunden- según la indicación barthesiana - temporalidad y causalidad. Pero si la memoria es una apropiación del pasado que realiza la memoria, el recuerdo que acontece "de golpe", en un presente, que se inscribe"fuera del tiempo" es siempre impropio. Por un "escándalo ontológico", los recuerdos a la vez que son, como la muerte, para cada hombre únicos no le pertenecen". (Saer, La experiencia narrativa, sin fecha)

Hablar de Saer, es algo interminable, es un personaje complejo e interesante, por eso mejor los dejamos en la mirada de él y en la de sus críticos.

1.1 BIOGRAFÍA

Juan José Saer nació en Serodino (Provincia de Santa Fe) el 28 de junio de 1937. Fue profesor de la Universidad Nacional del Litoral, donde enseñó Historia del Cine y Crítica y Estética Cinematográfica. En 1968 se radicó en París. Su vasta obra narrativa, considerada una de las máximas expresiones de la literatura argentina contemporánea, abarca cuatro libros de cuentos –*En la zona* (1960), *Palo y hueso* (1965), *Unidad de lugar* (1967), *La mayor* (1976)– y diez novelas: *Responso* (1964), *La vuelta completa* (1966), *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1985), *La ocasión* (1986, Premio Nadal), *Lo imborrable* (1992) y *La pesquisa* (1994). En 1983 publicó *Narraciones*, antología en dos volúmenes de sus relatos. En 1986 apareció *Juan José Saer por Juan José Saer*, selección de textos seguida de un

estudio de María Teresa Gramuglio, y en 1988, *Para una literatura sin atributos*, conjunto de artículos y conferencias publicada en Francia. En 1991 publicó el ensayo *El río sin orillas*, con gran repercusión en la crítica, y en 1997, *El concepto de ficción*. Su producción poética está recogida en *El arte de narrar* (1977), paradójico título que expresa, quizás, el intento constante de Saer por –según sus propias palabras– "combinar poesía y narración". Ha sido traducido al francés, inglés, alemán, italiano y portugués.

Entre sus obras:

Juan José Saer, su mirada.

"Si yo pudiera, escribiría un tratado de filosofía en una lengua popular del Río de la Plata. Eso sí que me gustaría."

1.2 JUAN JOSÉ SAER, SU MIRADA

1.2.1 El concepto de ficción

Nunca sabremos cómo fue James Joyce. De Gorman a Ellmann, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos trasmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su relato una ilusión más grande de verdad. Pero tanto las fuentes del primero como las del segundo ó entrevistas y cartasó son por lo menos inseguras, y recuerdan el testimonio del «hombre que vio al hombre que vio al oso", con el agravante de que para la más fantasiosa de las dos biografías, la de Gorman, el informante principal fue el oso en persona. Aparte de las de este último, es obvio que ni la escrupulosidad ni la honestidad de los informantes pueden ser puestas en duda, y que nuestro interés debe orientarse hacia cuestiones teóricas y metodológicas.

En este orden de cosas, la objetividad ellmaniana, tan celebrada, va cediendo paso, a medida que avanzamos en la lectura, a la impresión un poco desagradable de que el biógrafo, sin habérselo propuesto, va entran do en el aura del biografiado, asumiendo sus puntos de vista y confundiéndose paulatinamente con su subjetividad. La impresión desagradable se transforma en un verdadero malestar en la sección 1932 1935, que, en gran parte, se ocupa del episodio más doloroso de la vida de Joyce, la enfermedad mental de Lucía. Echando por la borda su objetividad, Ellmann, con argumentos enfáticos y confusos, que mezclan de manera imprudente los aspectos psiquiátricos y literarios del problema, parece aceptar la pretensión demencial de Joyce de que únicamente él es capaz de

curar a su hija. Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anecdóticos, no pocas veces secundarios, la biografía puede mantener su objetividad, pero apenas pasa al campo interpretativo el rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología. La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial.

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, *non-fiction*: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos sólo que no siempre es así o sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal. Estas dificultades, familiares en lógica y ampliamente debatidas en el campo de las ciencias humanas, no parecen preocupar a los practicantes felices de la *non-fiction*. Las ventajas innegables de una vida mundana como la de Truman Capote no deben hacernos olvidar que una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente

verdadera.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla. Puesto que autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de *non- fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. Esta obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable.

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ìverdadî, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción

multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado o fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcéteraó, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett. La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar *a piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella. De ahí tal vez la frase de Wolfgang Kayser: ìNo basta con sentirse atraído por ese acto; también hay que tener el coraje de llevarlo a caboî.

Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento

específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso. Su identidad total con lo que trata podría tal vez resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo ya citado de Kayser (ì¿Quién cuenta una novela?î): ìLa Novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera; el resto viene por añadiduraî. Esta descripción, que no proviene de la pluma de un formalista militante ni de un vanguardista anacrónico, equidista con idéntica independencia de lo verdadero y de lo falso.

Para aclarar estas cuestiones, podríamos tomar como ejemplo algunos escritores contemporáneos. No seamos modestos: pongamos a Solienitsin como paradigma de lo verdadero. La Verdad- Por- Fin- Proferida que trasunta sus relatos, si no cabe duda que requería ser dicha, ¿qué necesidad tiene de valerse de la ficción? ¿Para qué novelar algo de lo que ya se sabe todo antes de tomar la pluma? Nada obliga, si se conoce ya la verdad, y si se ha tomado su partido, a pasar por la ficción. Empleadas de esa manera, verdad y ficción se relativizan mutuamente: la ficción se vuelve un esqueleto reseco, mil veces pelado y vuelto a recubrir con la carnadura relativa de las diferentes verdades que van sustituyéndose unas a otras. Los mismos principios son el fundamento de otra estética, el realismo socialista, que la concepción narrativa de Solienitsin contribuye a perpetuar. Solienitsin difiere con la literatura oficial del estalinismo en su concepción de la verdad, pero coincide con ella en la de la ficción como

sirvienta de la ideología. Para su tarea, sin duda necesaria, informes y documentos hubiesen bastado. Lo que debemos exigir de empresas como la suya, es un afincamiento decidido y vigilante en el campo de lo verificable. Sus incursiones estéticas y su gusto por la profecía se revelan a simple vista de lo más superfluos. Y por otro lado, no basta con dejarse la barba para lograr una restauración dostoyevskiana.

Con Umberto Eco, las amas de casa del mundo entero han comprendido que no corren ningún peligro: el hombre es medievalista, semiólogo, profesor, versado en lógica, en informática, en filología. Este armamento pesado, al servicio de ìlo verdaderoî, las hubiese espantado, cosa que Eco, como un mercenario que cambia de campo en medio de la batalla, ha sabido evitar gracias a su instinto de conservación, poniéndolo al servicio de ìlo falsoî. Puesto que lo dice este profesor eminente, piensan los ejecutivos que leen sus novelas entre dos aeropuertos, no es necesario creer en ellas ya que pertenecen, por su naturaleza misma, al campo de lo falso: su lectura es un pasatiempo fugitivo que no dejará ninguna huella, un cosquilleo superficial en el que el saber del autor se ha puesto al servicio de un objeto fútil, construido con ingeniosidad gracias a un *ars combinatoria*. En este sentido, y sólo en éste, Eco es el opuesto simétrico de Solienitsin: a la gran revelación que propone Solienitsin, Eco responde que no hay nada nuevo bajo el sol. Lo antiguo y lo moderno se confunden, la novela policial se traslada a la edad media, que a su vez es metáfora del presente, y la historia cobra sentido gracias a un complot organizado. (Ante Eco, me viene espontáneamente al espíritu una frase de Barrés: *ìRien ne déforme plus l'histoire que d'y chercher un plan concertéî.*) Su interpretación de la historia está puesta

recherche du temps perdu. Es detrás de la *Recherche* que Eco pretende ampararse, no del supuesto gusto de Proust por los folletines. Basta con leer una novela de Eco o de Somerset Maugham para saber que a sus autores les gustan los folletines. Y para convencerse de que a Proust no le gustaban tanto, la lectura de la *Recherche* es más que suficiente.

Mi objetivo no es juzgar moralmente y mucho menos condenar, pero aun en la más salvaje economía de mercado, el cliente tiene derecho a saber lo que compra. Incluso la ley, tan distraída en otras ocasiones, es intratable en lo que se refiere a la composición del producto. Por eso, no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola ìa su maneraî. La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso. Ni el *Quijote*, ni *Tristam Shandy*, ni *Madame Bovary*, ni *El Castillo* pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o de artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra. La pretensión puede parecer ilegítima, incluso escandalosa, tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso, identificados, dicho sea de paso, y aunque resulte paradójico, por el mismo pragmatismo, ya que es por no poseer el convencimiento de los primeros que los segundos, privados de toda verdad

afirmativa, se abandonan, eufóricos, a lo falso. Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito.

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*. Quizás óno me atrevo a afirmarloó esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla.

Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez.

de "El concepto de ficción", publicado por Ariel. © 1997 J.J.Saer ©1997 Espasa-Calpe Argentina/Ariel

1.3 La perspectiva exterior

JUAN JOSÉ SAER

Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante autodefinición a un escritor? Ser comunista. Ser liberal. Ser individualista. Para el que escribe, asumir esas etiquetas, no es más esencial, en lo referente a lo específico de su trabajo, que hacerse socio de un club de fútbol o miembro de una asociación gastronómica. La posibilidad de ser perceptible como tal o cual cosa bien definida en el reparto de roles de la imaginación social es un privilegio del hombre, no del escritor. Del hombre –es decir de la primera ficción que debe abolir, como si fuera una estética ya perimida, el escritor de ficciones. La certeza de esa desnudez no sólo orienta o preside, sino que incluso es la justificación última de su trabajo.

A priori, el escritor no es nada, nadie, situación que, a decir verdad, metafísicamente hablando, comparte con los demás hombres, de los que lo diferencia, en tanto que escritor, un simple detalle, pero tan decisivo que es suficiente para cambiar su vida entera: si para los demás hombres la construcción de la existencia reside en rellenar esa ausencia de contenido con diversas imágenes sociales, para el escritor todo el asunto consiste en preservarla. La tensión, de su trabajo se resume en lo siguiente: no se es nadie ni nada, se aborda el mundo a partir de cero, y la estrategia de que se dispone prescribe, justamente, que el artista debe replantear día tras día su estrategia. Esta, y no el individualismo recalentado que se le atribuye, es la verdadera lección de Gombrowicz. "Su pensamiento", dice en una página del Diario, refiriéndose a Camus, "es demasiado individualista, demasiado abstracto". Y unas líneas más

abajo: "¿Conciencia? Aunque tenga conciencia, como todo en mí, es más bien una semiconciencia y una cuasi conciencia. Soy semiciego. Soy casquivano. Soy de cualquier manera".

El sentido de la famosa inmadurez witoldiana es el rechazo de toda esencia anticipada. Las marionetas de *Ferdydurke* y de *Trasatlántico* se desviven por coincidir todo el tiempo con una imagen abstracta de sí mismas (el Genio Local, la Moderna, los Patriotas Polacos) y los adultos ya un poco decrépitos de *La Pornografía* se estremecen ansiosamente ante esa fuerza suprema de la adolescencia que es la indeterminación. Cuando se cree ser alguien, algo, se corre el riesgo, luchando por acomodar lo indistinto del propio ser a una abstracción, de transformarse en arquetipo, en caricatura. El homosexual de *Trasatlántico* se llama lisa y llanamente "Puto", lo que en polaco o en francés no significa nada, pero que en español quiere decir justamente eso, homosexual–y lo ridículo del personaje, y lo patético también, provienen de la constante adecuación de su comportamiento a la definición que engloba su nombre: "Puto". En *Ferdydurke* la Moderna se viste, habla y actúa todo el tiempo como una persona moderna, de modo que acaba llamándosela así, como ella cree ser, "la Moderna". Si denominamos a alguien irónicamente por medio de un estereotipo –el Escritor, el Editor, la Belleza Local–, ya estamos dando a entender que su titular, a causa de un comportamiento demasiado definido, es víctima de cierta ilusión sobre sí mismo. De tanto ser esencias –Don Giovanni. Fausto, Tristán e Isolda– los personajes de ópera terminan por naufragar en la opereta.

Esa incertidumbre programática propia del artista explica muchas de las contradicciones de Gombrowicz, no pocas de sus rarezas e incluso de sus

caprichos, como el de hacerse pasar por conde, superchería cuyo origen ficcional se vuelve evidente, cuando nos damos cuenta de que lo pretendía de un modo intermitente, sobre todo ante los que lo conocían de Polonia y sabían que no lo era. En cierto sentido, toda veleidad de identidad personal es una tentativa de hacerse pasar por conde. Si el artista debe asumir una actitud exterior cualquiera, como de todos modos será falsa, que por lo menos sea exageradamente falsa evidentemente ilusoria. Es un homenaje al escepticismo del interlocutor, y tiene algo de lo que Joachim Unseld llama la "argumentación pesimista" en el trato de Kafka con sus editores: estoy muy contento de que haya decidido publicar mi libro, pero yo en su lugar hubiese rechazado el manuscrito. Me hago pasar por conde polaco, pero yo sé que usted sabe que no soy más que un pobre diablo que el viento de la contingencia depositó en este país.

Ése viento nos lo trajo a la Argentina –el increíble azar que de ahora en adelante lo mezcla para siempre al folklore literario de Buenos Aires; En cierto sentido, cayó en un medio preparado para recibirlo, no únicamente porque la realidad histórica de la Argentina está hecha de multitudes sin patria, de inmigrantes, de prófugos; de abandonados, sino porque incluso en la literatura del Río de la Plata –la "culta" y la "popular"– desde antes de su llegada, pululaban los personajes de su estirpe, cuya vida es un interminable paréntesis entre un barco que los trajo de un lugar ya improbable y otro, fantasmal, que debería llevarlos de vuelta. Es sabido que Gombrowicz estuvo a punto de volverse a Europa en el mismo barco que lo trajo, pocos días después de su llegada, y que subió a bordo con sus valijas pero que cuando sonó la sirena anunciando la partida se volvió a bajar: el próximo zarparía casi veinticuatro años más tarde. Ricardo Piglia dice de

él –hace poco se lo reprocharon en un diario–: el mejor escritor argentino del sigloXX es Witold Gombrowicz. Esa afirmación es sin duda una exageración irónica destinada a poner a prueba el nacionalismo argentino, pero no es totalmente inexacta; el tema witoldiano por excelencia. La inmadurez, lo inacabado –que él atribuía a la cultura polaca– venía siendo de un modo inequívoco, desde los años veinte, la preocupación esencial de los intelectuales argentinos. Y Gombrowicz observaba en esa realidad social –con mucha penetración en ciertos casos– el despliegue multiforme de su tema predilecto. Pero éste es únicamente un aspecto de sus relaciones con la Argentina. Otro que merece ser señalado es el siguiente: buena parte de nuestra literatura –desde sus orígenes, pero sobre todo en el siglo XIX y a principios del actual– ha sido escrita por extranjeros en idiomas extranjeros: alemán, inglés, francés, italiano. Cuando todavía no teníamos literatura, ya viajeros europeos marineros, científicos, comerciantes, aventureros, incluso espías repertoriaban en informes, cartas, relatos, memorias, las características de nuestro suelo, de nuestro paisaje, de nuestra sociedad, de nuestras primeras diferencias con el resto del mundo. Si es cierto, como se supone, que fue en las Galápagos –las terribles Encantadas de Melville– donde Darwin formuló por primera vez su teoría de la evolución, es lícito calcular que la fue madurando en la Argentina, ya que en su delicioso viaje, la etapa que precede a las islas Galápagos es justamente la de la pampa y los Andes Argentinos. Esa literatura de viajeros es contemporánea a la aparición misma del país: así, la primera fundación de Buenos Aires que, como muchas otras empresas argentinas, acabó con una masacre, está contada por un marino alemán, que dejó el testimonio en su propio idioma. Félix de Azara, Millau, Mac

Cann, Woodbine Hinchliff, Alfred Ebelot, un ingeniero de Toulouse contratado por el gobierno en 1875 para cavar –tentativa vagamente kafkiana– una fosa de quinientos quilómetros destinada a frenar las invasiones indias, Albert Londres, el incomparable W .H. Hudson, que idolatraba hasta nuestros peores defectos, los mismos que también a Borges le parecen virtudes, han sembrado de imágenes y experiencias argentinas varios idiomas del mundo. Gombrowicz se inscribe en un lugar destacado de esa tradición. Sus bronquios delicados, que felizmente lo obligaban a alejarse de tanto en tanto del clima húmedo de Buenos Aires, nos han deparado testimonios valiosísimos de Córdoba, de Tandil, de Mar del Plata, de Santiago del Estero. Su mirada no es solamente la de un psicólogo, la de un sociólogo y la de un esteta, sino incluso la de un observador político y, a pesar de ciertas afirmaciones caprichosas y de su obsesión confesa de originalidad –o tal vez a causa de ella– uno de los más certeros. El hecho de sentirse. como lo dice tantas veces en el Diario, el más pobre, el más desesperado de los hombres, explica quizás su preferencia por lo que él llama "lo bajo" –ya volveremos a hablar de esto un poco más adelante– por los seres oscuros, de los que ni el atractivo erótico, ni la manifestación viviente de su famosa inmadurez, bastan para explicar su interés. Aunque pueda parecer absurdo tratándose de Gombrowicz, hay un elemento militante en esa afinidad. una oposición deliberada a los círculos intelectuales y poéticos de Buenos Aires. Aquí, dice, únicamente el vulgo es distinguido. A él, que no se cansaba de denostar la democracia y que a veces delataba cierto masoquismo (tema por otra parte íntimamente witoldiano) en hacerse tratar de fascista, no se le escapaba sin embargo que por mucho que exaltara la aristocracia del espíritu, esa carne caliente y anónima era la única

dignidad irrefutable de la vida. Aun cuando se trató solamente de un puro deseo erótico, la dependencia de los dueños de la sociedad respecto de ella, la necesidad vampírica de juventud, produce de por sí una inversión de valores, y aniquila las jerarquías sociales. Más de una vez Gombrowicz sugiere que toda la organización social está pensada como un sistema de explotación de los jóvenes por parte de los adultos. Las páginas sobre Santiago del Estero recuerdan, por su exaltación de esa belleza espontánea e inconsciente de sí misma, algunas emociones de Gauguin en el Pacífico. Y está también su percepción clara de la luz de Santiago, del aire transparente y feliz de Tandil, de la peculiaridad del espacio americano en Necochea, una impresión planetaria, cósmica, la sensación de un presente sin memoria prolongándose a su alrededor hacia el infinito: "Vacío y arena, oleaje... estruendo que se ahoga y adormece. Espacios, distancias sin fin. Frente a mí y hasta Australia sólo esta agua surcada de melenas brillantes, al sur las islas Falkland y las Orcadas y el Polo. Tras de mí, el interior Río Negro, la pampa. . . El mar y el espacio resuenan en los oídos y ante los ojos, producen confusión. Camino y sin cesar me alejo de Necochea... hasta que finalmente su recuerdo llega a desaparecer, y no queda sino el mero hecho de alejarse, incesante, eterno, como un secreto que llevara conmigo". (*Diario argentino*, VI). Como las de todo viajero, muchas de las observaciones de Gombrowicz son comparativas, pero más de una vez la evidencia de lo absoluto, algo inédito, un elemento todavía no pensado del mundo , lo desvía de su trayectoria y lo hace modificarse y crecer.

494760

No es sorprendente: si Gombrowicz fue joven en Polonia, no cabe duda de que maduró en Argentina. Según nos lo cuenta él mismo, en los primeros años de Buenos Aires su orgullo principal era su aspecto adolescente que confundía a sus interlocutores; podemos pues, a pesar de la ruptura brutal del exilio, atribuirle cierta continuidad a la imagen de sí mismo que tenia antes y después de su viaje. Hasta que –el diario lo consigna– sobrevino la catástrofe: las primeras arrugas. En la visión witoldiana del mundo, la madurez es un trauma tan terrible como podría serlo en la de Sófocles el parricidio. En *Ferdydurke*, escrita antes del viaje, el punto de vista es el de la juventud, en *La Pornografía*, el de los adultos. En *Trasatlántico* –una de sus obras maestras– el narrador es, según los medios sociales que frecuente, alternativamente objeto o sujeto de seducción. Esa madurez perfecciona su método narrativo multiplicando la variedad de puntos de vista, hasta darle a sus primeras intuiciones, como sucede en la evolución de toda gran literatura, la complejidad de un sistema. La evolución de su literatura es inseparable de su experiencia argentina, y esa experiencia penetra y modela la mayor parte de su obra, que sin ella se volvería incomprensible. A diferencia de otros escritores polacos, como Milosz, por ejemplo, Gombrowicz hizo de su exilio un medio de ensanchar y cultivar sus diferencias con Occidente, privilegiando la particularidad de su propia perspectiva. Cuando Milosz le reprocha en 1959 no ocuparse lo suficiente de la actualidad polaca, Gombrowicz le responde que Milosz juzga todavía las cosas desde una perspectiva polaca interior. Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su "propia perspectiva", como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años,

sino también de Occidente y, sobre todo, en la más metafísica intimidad de la problemática witoldiana, respecto de la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior, como él la llama, los "Churchill, los Picasso, los Rockefeller, los Stalin, los Einstein", esa perspectiva exterior que "proporciona una igualdad más verdadera que la otra, la hecha de consignas y de teorías". La perspectiva exterior que podríamos llamar generalizada, ya que Gombrowicz la aplica de un modo sistemático a todo lo que examina, si bien puede ser una consecuencia de su "obligación de originalidad", es también el resultado de su exilio argentino. Esa perspectiva exterior es el modo que tiene la cultura argentina de relacionarse con Occidente –la exterioridad de la inmadurez polaca llevada a su máxima potencia. Traspapelándose en la banalidad argentina, Gombrowicz aterrizó más cerca de su propio ser que si hubiese integrado, como otros emigrados del este, la "madurez" de Occidente. Para su gusto, los polacos exilados asumen una perspectiva demasiado occidental –error que no pocos disidentes del este han seguido cometiendo más tarde–, cuando hubieran podido aprender de él, de Gombrowicz, en apariencia el más irresponsable, que en vez de frotarse las manos ante la bella, desnuda en la cama y dispuesta a dejarse poseer, es más estimulante, conservando la sangre fría, repertoriar sus imperfecciones, aplicándole la perspectiva exterior como a cualquier otro objeto del mundo. No podemos no admirarlo cuando, en plena guerra fría, y después de haberlo perdido todo, en vez de modelar su pensamiento según las consignas de Occidente, se detiene examinar con sus propios criterios la cuestión del comunismo: no se es, cuando se es escritor, como decíamos al principio, ni comunista, ni liberal, ni individualista, ni nada, y consignas y teorías sólo

reproducen la cristalización infecunda de abstracciones vacías, aquello que, justamente, perturba la disponibilidad del artista. La radicalización de esta perspectiva se produjo en Argentina, primero porque su exilio obligatorio lo mandó, más lejos todavía de lo que estaba en Polonia del centro de Europa, hacia el arrabal de Occidente, pero también porque el lugar en que cayó se debatía desde hacía años en la misma problemática. Fue, como se dice, una desgracia con suerte, porque. de hoja seca y anónima llevada por el viento de la contingencia, gracias al carácter atípico de su destino de exilado, excesivo en relación con el de otros emigrados que se integraron plenamente en la cultura occidental, pasó a ser, de toda intemperie, signo, paradigma y emblema. De todas las posibilidades de ser que se le ofrecían en los tiempos de su inmadurez, escritor europeo postnietzcheano, precursor, como lo pretendió tantas veces, del existencialismo, sacerdote en el destierro de la tradición polaca amenazada por la ola colectivista, o cualquier otra mueca rígida de la esfera superior, le tocó, gracias a un crucero de propaganda –opereta witoldiana *avant la lettre*–, un destino más fecundo, más inclasificable, el de ser Gombrowicz. Esta singularidad –ser Gombrowicz– si ha sido una suerte para Gombrowicz, lo ha sido también para la Argentina. Al cabo de unos años, su patria perdida y la Argentina ejemplificaban para él, como modelos intercambiables, el mismo aspecto de las cosas. Los detalles por los que difieren tienen menos peso que la acumulación de analogías. Para un argentino, hay algo inmediatamente perceptible en los juicios de Gombrowicz sobre la literatura polaca: aparte de algunas cuestiones de detalle, esos juicios pueden aplicarse en bloque a la literatura argentina, y sobre todo a uno de sus aspectos centrales, que Gombrowicz señala a menudo en el

Diario y en sus entrevistas: el conflicto entre un nacionalismo excesivo, de tipo reactivo, y el deslumbramiento, secreto o confesado, por la literatura europea "En lugar de la palabra Polonia, ponga la palabra Argentina", le aconseja con determinación a Dominique de Roux en sus *Entretien* (pág. 68). Ese conflicto, en el que Gombrowicz identifica sin dificultades el síntoma de la inmadurez, y que en ambos países tiene orígenes históricos muy diferentes, representa probablemente la tensión principal de la literatura argentina, y recorre toda su historia desde la aparición de los grandes textos fundadores en la primera mitad del siglo XIX. El lector argentino puede aprender cosas más esenciales sobre su propia literatura leyendo en el Diario de Gombrowicz los juicios que se refieren a la literatura polaca, que en las páginas vehementes –y a veces convencidas de antemano de aquello que supuestamente deberían examinar– de algunos de nuestros propios historiadores de la literatura. Esta ambivalencia respecto de la literatura europea, mezcla de distancia geográfica y de proximidad intelectual, de rechazo y de fascinación, si bien no contribuye a facilitar la tarea del escritor argentino, presenta algunas ventajas indiscutidas, si se asume la actitud witoldiana por excelencia, la perspectiva exterior: *"J'avais quasiment la certitude que la révision de la forme européenne ne pouvait etre entreprise qu' a partir d'une position extra-européenne, de la ou elle est plus lache et moins parfaite".* (*Entretiens*, pág. 82).

En una charla de 1967, Jorge Luis Borges comenzó desarrollando, a propósito de Joyce, una idea que ya había aplicado al conjunto de la literatura argentina veinticinco años antes, en una conferencia célebre, "El escritor argentino y la tradición". Según Thorstein Veblen, en su "Teoría de la clase

ociosa", si los judíos han sido capaces de innovar en tantos aspectos de la cultura occidental, el hecho no se debe a presuntas diferencias raciales, sino a que, estando al mismo tiempo dentro y fuera de esa cultura, a un judío siempre le será más fácil que a un no judío innovar en ella. Borges descubre la misma situación para los irlandeses respecto de Inglaterra y para el conjunto de la cultura argentina respecto de Occidente: "... les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas". En los mismos años, a pocas cuadras uno del otro, ignorándose y probablemente detestándose mutuamente, el papa de la inteligentzia europeizante y el emigrado polaco, los duelistas irreconciliables de *Trasatlántico* definían, para darle un sentido a su propio trabajo, la misma estrategia respecto de la tradición de Occidente.

Esto nos lleva a otro aspecto de las relaciones de Gombrowicz con la Argentina, las que mantuvo con Borges, aunque tal vez sería más correcto decir las que no mantuvo. Es sabido que hubo entre ellos una cena catastrófica y algunos encuentros casuales, fugaces y desdeñosos. La cena catastrófica recuerda un poco el encuentro de Joyce y Proust, en mayo de 1922, en casa de un tal Sidney Schiff, encuentro en el que, según Joyce, a Proust parecían interesarle exclusivamente las duquesas en tanto que él, a Joyce, le interesaban exclusivamente las mucamas. La afirmación de Gombrowicz de que Borges y él no se podían entender porque a Borges le interesaba la vida literaria y a él la vida

tout court –existe una leyenda persistente sobre el vitalismo de Gombrowicz, semejante a la de su individualismo– es desmentida por la curiosa manía witoldiana de llegar a las ciudades del interior argentino y convocar inmediatamente a los intelectuales de la región para someterlos a una especie de examen literario y filosófico antes de permitirles sentarse con él a una mesa de café y escucharlo pontificar durante horas. La acusación de europeizante que Gombrowicz blande a menudo contra Borges es infundada ya que el término supone una adhesión acrítica a todo lo que proviene de Europa; y el único sentido en el que Borges es europeizante –sintiéndose, según la descripción de Veblen, dentro y fuera a la vez– es exactamente el mismo en el que lo es el propio Gombrowicz. En cuanto al pretendido snobismo aristocratizante de Borges , que no pierde la ocasión de evocar sus antepasados militares y sus orígenes ingleses, si algo nos lo recuerda son justamente las pretensiones nobiliarias de Gombrowicz y su costumbre de recitar con lujo de detalles su árbol genealógico para desesperación de sus interlocutores. Esta última semejanza, puramente anecdótica, no debe hacernos olvidar otras coincidencias más singulares: aparte de la perspectiva exterior, no es difícil descubrir en ambos, tal vez como consecuencia de esa perspectiva, el mismo gusto por la provocación, la misma desconfianza teórica ante la vanguardia y, sobre todo, el mismo intento de demolición de la forma; uno, Gombrowicz, exaltando la inmadurez y el otro, Borges, desmantelando con insistencia la ilusión de la identidad– probablemente a partir del mismo maestro, Schopenhauer. Hay otro punto inesperado en el que coinciden: la atracción por "lo bajo". El culto del coraje, la predisposición a entrevistar proxenetas diestros en el uso del cuchillo y a ver en los diferendos

entre matones de comité un renacimiento de la canción de gesta, equivalen en Borges a la inclinación de Gombrowicz por la adolescencia oscura y anónima de los barrios pobres de Buenos Aires, en la que le parecía encontrar la expresión viviente de uno de sus temas fundamentales. Es cierto que difieren en muchos puntos –por ejemplo, uno pretendía ser infinitamente modesto y el Otro infinitamente arrogante– pero todas esas coincidencias profundas merecen ser tomadas en consideración, porque son las que otorgan la pertinencia, la actualidad de sus obras respectivas, las que hacen que esas obras, estrictamente contemporáneas una de la otra, a pesar de la envoltura distinta con que han llegado hasta nosotros, nos apasionen con idéntica intensidad –y a veces también, y por qué no decirlo, cuando en ciertos momentos nos impacientan o nos decepcionan, lo hagan por razones muy parecidas: paradojas forzadas, juicios lapidarios y gratuitos, autoimitación, "ressassement eternel".

Después de todo, fueron vecinos durante veintitrés años, respirando al mismo tiempo el aire delgado y venenoso de Buenos Aires y dialogando, cada uno a su modo, desde esas orillas remotas, con la cultura occidental. De ese diálogo, el Diario de Gombrowicz es la manifestación más evidente. Algunos de sus lectores se han quejado, sin duda con razón, de no encontrar en sus páginas la trascripción fiel de muchas circunstancias de las que fueron testigos o protagonistas. Pero hay un error de óptica en ese reproche: a diferencia del de Gide, del de Thomas Mann o del de Pavese, el diario de Gombrowicz se ocupa muy poco de la vida íntima de su autor –y de ciertos aspectos de esa vida íntima tenemos la impresión de que hay un ocultamiento deliberado, un silencio

voluntario, y hasta cierta mistificación –pero el interés de sus paginas estriba justamente en que tratan menos de acontecimientos que de problemas. Es cierto que, a diferencia de la ficción, el diario no puede esquivar la cuestión de la sinceridad y que, en tanto que a una ficción se le exige únicamente verosimilitud, de un diario íntimo se espera veracidad. Pero la sinceridad de Gombrowicz, su auténtica originalidad, estriba en el modo de encarar los problemas de que trata. Y sus alusiones personales, cuando no son meras descripciones de hechos cotidianos sin importancia, aparecen ya transformadas en problemas, en ejemplos de un debate intelectual. Los cuatro Yo sucesivos del principio fueron agregados deliberadamente para su edición en forma de libro. Y en cierto momento, después de consignar con minucia una serie de banalidades, termina diciendo, como si se tratara de una excepción: esto para aquellos a quienes pueda interesarles mi vida. El diario de Gombrowicz no es un pretexto para la introspección, sino para el análisis, la reflexión y la polémica.

Como es sabido, la mayor parte del Diario fue escrita en Argentina. Por razones inexplicables, existe una selección llamada *Diario Argentino* y editada hace unos años en Buenos Aires. Ese desmembramiento es absurdo por la sencilla razón de que todo el diario es argentino, porque si bien una parte fue escrita después de su regreso a Europa y decenas y decenas de páginas no hacen la menor referencia a la Argentina, la razón de ser del Diario es la experiencia argentina, la situación singular del aislamiento de su autor ya que, en lugar de ser una manera de encerrarse en sí mismo, el Diario de Gombrowicz es el campo de batalla contra ese aislamiento. Quienes menos deberían desear el

desgajamiento absurdo del pretendido *Diario Argentino*, son en primer lugar los argentinos, porque pueden ser los más capaces de percibir la resonancia especial que adquieren los juicios de Gombrowicz sobre la cultura de Occidente cuando son proferidos en el contexto argentino. El entrelazamiento único de la aventura witoldiana, su lección principal, consiste en la hipérbole de su destino que lo llevó, de una marginalidad teórica y relativa, a una real y absoluta. De esa marginalidad hizo su vida, su material y su fortaleza. Sean argentinos o no, quienes lean el Diario o *Trasatlántico*, no leerán solamente a un autor llamado Gombrowicz, sino que leerán también, y no únicamente entre líneas, a la Argentina.

JUAN JOSÉ SAER

1.3.1 Antonio Di Benedetto

Recordando una ironía que Goethe aplicó a los liberales, podríamos decir que a muchos escritores las cosas les resultan fáciles hoy en día, porque el público entero les sirve de suplente. Ni una sola frase estampan que sus lectores no hayan plebiscitado de antemano. Tan obvia es la estética sumaria que les proponen, tan de acuerdo con la opinión, con el sentido común, con las generalidades más deslavadas del "hombre culto", que sus libros se vuelven innecesarios, puesto que los mismos lugares comunes que vehiculan ya han sido proferidos hasta la náusea por los semanarios, las reseñas académicas y los debates políticos y culturales. Y es fácil observar que, al poco tiempo, esas banalidades tan aclamadas se disuelven junto con la actualidad en la que se injertan.

Desde luego que no es el caso de Antonio Di Benedetto. Sus narraciones provienen de una profunda necesidad personal, indiferentes a la expectativa

pública y a lo establecido y, por esa misma razón, no hay lector atento que, en lo más íntimo, no se reconozca en ellas.

Hace cuarenta años, los grandes éxitos de librería como los llaman; nacionales e internacionales, ocultaron, con su barullo injustificado, la aparición de *Zama*, su obra maestra. Cuatro décadas más tarde, desvanecida ya la feria de ilusiones que nos lo escamoteaba, este texto a la vez épico y discreto, viviente y desgarrador, fulgura todavía entre nosotros. Es cierto que desde su aparición en 1956, varias ediciones confidenciales, casi secretas, se fueron sucediendo en la Argentina y en España, pero su lugar–uno de los primeros–en la narrativa de nuestra lengua no ha venido a ocuparlo todavía. Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa. Una página de Di Benedetto es inmediatamente reconocible, a primera vista, como un cuadro de Van Gogh. Sus grandes textos *Zama*, *El silenciero*, *El cariño de los tontos*, *Cuentos claros*, *Aballay* son un archipiélago singular en la geografía a decir verdad bastante banal de la narrativa en lengua castellana. Entre tantos mamotretos demostrativos y tantas agachadas supuestamente vanguardistas, la prosa lacónica de Di Benedetto, construida con una tensión que no cede ni un solo instante, demuestra una vez más, aunque haya que recordarlo a menudo, que el arte del relato nace siempre de una conjunción de rigor, de inteligencia y de gracia.

Aunque opuesto en todo a los viajantes de comercio de la esencia americana, Di Benedetto, sin desde luego ningún voluntarismo programático, ha, por añadidura, elaborado en *Zama* una imagen exacta de América. Soliloquio

lírico sobre la espera, la soledad, el desgaste existencial y el fracaso, este libro desesperado y sutil nos refleja de un modo más verídico que tantos carnavales conmemorativos que, con el pretexto de corretear lo americano, chapotean en el más chirle conformismo respecto de la forma narrativa, la cual, sin embargo, puesto que se presentan como libros de ficción, tendría que ser la primera de sus exigencias.

El rigor de *Zama* está presente en los otros grandes textos de Di Benedetto. Cuatro novelas *El pentágono*, *Zama*, *El silenciero* y *Los suicidas* y una quincena de relatos de diferente extensión, constituyen un universo narrativo de primer orden, por su unidad estilística y formal y por su lucidez sin concesiones. El sabor de su prosa, vivificado por discretos matices coloquiales, es, a pesar de su sencillez aparente, resultado de un análisis magistral de la problemática narrativa que su tiempo le planteó.

Los que tuvimos la suerte de ser sus amigos–lo que no estaba exento a veces de afectuosas dificultades– sabemos además que en la obra estaba presente la integridad de la persona, hecha de discreción, de penetración amarga, de abismos afectivos, de nobleza y de ironía. En 1976, las marionetas sangrientas que impusieron el terrorismo de Estado, lo arrestaron la noche misma del golpe militar y, sin ninguna clase de proceso, lo mantuvieron en la cárcel durante un año. Los notables mendocinos que había frecuentado durante décadas se lavaron las manos, de modo que cuando salió de la cárcel, a los 56 años, lo esperaban el destierro, la miseria y la enfermedad. Ni una sola vez lo oí quejarse, y cuando le preguntaba las causas posibles de su martirio, sonreía encogiéndose de hombros y murmuraba: "¡Polleras!". Pero ese año indigno lo

destruyó. El elemento absurdo del mundo, que fecunda cada uno de sus textos, terminó por alcanzarlo. Y sin embargo, hasta último momento, a pesar de la declinación mental y física, encaró, con la misma ironía delicada de los años de plenitud, la inconmensurable desdicha.

de "El concepto de ficción" , publicado por Ariel. © 1997 J.J.Saer ©1997 Espasa-Calpe Argentina/Ariel

2 Juan José Saer, la mirada de sus críticos

"...decir que Juan José Saer es el mejor escritor argentino actual es una manera de desmerecer su obra. Sería preciso decir, para ser más exactos, que Saer es uno de los mejores escritores actuales en cualquier lengua y que su obra –como la de T. Bernhard o la de Samuel Beckett– está situada del otro lado de las fronteras, en esa tierra de nadie que es el lugar mismo de la literatura..." –Ricardo Piglia

2.1 EN LA ZONA GERMEN DE LA PRAXIS POÉTICA DE JUAN JOSÉ SAER

2.1.1 Jorgelina Corbata

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.

2.1.1.1 Juan José Saer, "Razones".

Juan José Saer, escritor argentino nacido en Serodino (provincia de Santa Fe) en 1937 y residente en Francia desde 1968, tiene tras de sí una obra extensa, cuidadosamente estructurada como un todo coherente, poseedora de un estilo laboriosamente trabajado, a menudo desconcertante en su peculiaridad. Pese a esto la crítica literaria se ha mantenido parca a su respecto, lo que lo vuelve casi desconocido en Latinoamérica y también en los Estados Unidos. En su propio país ha contado con el apooyo del grupo nucleado en torno a la revista *Punto de Vista* (Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Mirta Stern y Ricardo Piglia entre otros) en tanto que en Francia, la traducción de su obra y el interés de sus colegas universitarios[1], han contribuido a su difusión. Si embargo, lejos está Saer de las vastas ediciones y reediciones, versiones teatrales y fílmicas de un Manuel Puig, por ejemplo (recordemos que en 1981 Angle rama saludaba en los *Los novísimos* la presencia de "dos narradores neuvos de punta de la literatura argentina: Manuel

[1] Entre ellos su colega y compatriota Hector Bianciotti galardonado con el Premio Femina 1986 y el traductor de su obra al francés, Albert Bensoussan.

Puig y Juan José Saer"[2]). Más lejos todavía de la popularidad devenida "bestsellerismo" de un Gabriel García Márquez[3] o de Isabel Allende.[4]

Retirado, a menudo reticente, concentrado en la elaboración rigurosa de una obra que cincela paciente y obseso, Saer constituye hoy un escritor autónomo, no adherido a grupo o escuela alguna. Rechaza todo tipo de etiquetas o encasillamientos y en especial aquél que tiende a considerar la literatura latinoamericana como un todo uniforme y homogéneo. Retomando argumentos que ya Borges esgrimiera en *El escritor argentino y la tradición,* en donde reclamaba el derecho de ser herederos de toda la tradición occidental y el de no sentirnos obligados a confinarnos dentro de lo pintoresco y lo regional, Saer ve la expresión "figura latinoamericana" como portadora no sólo de información, sino también de categorías estéticas e ideológicas erróneas, en tanto se la caracteriza a partir de la mirada, y de las carencias, de los europeos. Dice en *Una literatura sin atributos*: "Se le atribuyen a la literatura latinoamericana la fuerza, la inocencia estética, el sano primitivismo, el compromiso político". Deplora asimismo Saer que esta concepción rija, conscientemente o no, la creación de la mayoría de los autores latinoamericanos sometidos a las expectativas de los lectores y/o del mercado.

Partiendo entonces del volumen y el rigor de la obra de Saer, así como del

---

2 Angel rama, *Los novísimos* (México: Marcha, 1981), 42.

3 en forma más o menos velada Saer ha expresado su juicio sobre García Márquez como producto mercantil, cuya calidad está determinada por un criterio cuantitativo, no estético: "Si el criterio es cuantitativo, Morris West es sin duda más importante que Ezra Pound, o García Márquez que César Vallejo". (*Juan José Saer por Juan José Saer*, 13).

4 Desde otro punto de vista, Maarten Steenmeyer en un trabajo presentado en el último congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas en Barcelona, 1989, muestra que durante el *Boom* en Francia, García Márquez ocupa el primer lugar, y en el *Post-Boom* ese lugar es ocupado por Isabel Allende.

relativo desconocimiento en que todavía permanece, me interesa acercarme a ella desde un texto primero - *En la zona* (1957-1960) - con la sospecha de que, como reconocía Albert Camus al prologar años después *Anverso y Reverso*[5], ya que, también pareciera guiar sus ejercicios de fruición estética. En 1981, en ocasión de ser entrevistado por Gerard de Cortanze, dice:

> En cuanto a la pintura me gusta sobre todo ver la retrospectiva de un pintor *Para tratar de percibir, a través de la evolución de las formas, el fundamento de su búsqueda.* En una época en la que de todas partes lo arbitrario solicita al consumidor indeciso, la *perseverancia de una lógica de las formas, desinteresada y solitaria, que muestra con precisión y rigor la vía que llega al artista a sus imágenes irrefutables,* me parece ser una de las tareas primordiales del arte. (Énfasis mío, ULSA, 44).

Sospecho que esa "lógica de las formas" y sus consecuentes "imágenes irrefutables" están ya esbozadas, como un todo inescindible de forma/fondo, en esa primera obra indecisa y desordenada, aunque germinal, que es *En la zona*.

---

5 "...puedo confesar que el valor de testimonio de este libro es, para mí, considerable". Albert Camus, *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1959), 45.

Para mí los cuentos más
revolucionarios son los de Borges.
Juan José Saer

Sabemos que, de modo reconocido o encubierto, Borges está presente en toda la literatura latinoamericana posterior a 1950: ya lo señalaba Carlos Fuentes en un ensayo temprano sobre la nueva novela y, veinte años más tarde, lo confirma Ricardo Piglia en *Respiración artificial*.[6] En el caso de Saer es claro su reconocimiento de la magistratura de Borges. Lo menciona a menudo y en *Una literatura sin atributos* se incluye un artículo titulado, paradójicamente, "Borges novelista", que le sirve para explicar por qué Borges no ha escrito nunca una novela cultivando, empero, la narración y admirando, la épica; posición que Saer comparte al afirmar que él escribe narraciones y no novelas. En su colección de cuentos *En la zona*, dividida en dos secciones tituladas respectivamente "Zona del puerto" y "Más al centro", Borges se hace presente a través de un mundo y una ética común en ambos: el arrabal de criollos viejos y compadritos; la dura ley del hampa basada en la lealtad y el coraje. Es el Borges de *Evaristo Carriego*, de "Hombre de la esquina rosada" (del que dice Saer "...épica específicamente argentina porque evoca lo que Borges denomina la canción de gesta de los cuchilleros y los compadritos de barrio de Buenos Aires" ULSA 32), de textos de *El hacedor* o de artículos como "Las alarmas del doctor Américo Castro", "Las inscripciones de los carros" o "El idioma de los argentinos".[7]

---

6 Cf. Marha Morello-Frosh, "Borges y los nuevos: ruptura y continuidad". Rómulo Cosse coordinador, *Jorge Luis Borges, El último laberinto* (Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1987) 57-79. Analiza allí la resemantización que sufre Borges en tres escritores del 70/80: Abelardo Castillo, Ricardo Piglia y Andrés Rivera.

7 Cf. mi artículo sobre "El gaucho y el compadrito en Borges". Russell Salmon de., *Gaucho Literature* (Bloomington: Indiana University, 1990).

La influencia de Borges aparece desde el principio. "Un caso de ignorancia" es el relato que abre la colección y tiene la forma de un largo monólogo interior del Negrito que comienza con la frase "... si él lo hubiera advertido" que se repite con variaciones - "si él lo hubiese sabido" - a lo largo del primer párrafo que abarca tres páginas y que se retoma en el segundo y último encabezado ahora por una forma afirmativa y conclusiva "Porque si él lo hubiera sabido". Repetición que bajo diferentes modos (hipotético primero y aseverativo en el desenlace) va tejiendo una trama circular, que es la concatenación de causas y efectos y que, fatalmente, ha de concluir con el asesinato del Tucumano a manos de Atilio (quien lo ha reemplazado en los favores de la Chola, antigua amante de aquél) y del narrador. El Tucumano - víctima inocente o, mejor dicho, culpable de ignorancia - porque lo que él debería haber sabido es acerca de la existencia de un código, no escrito pero actuante, en las acciones de todos ellos.

> ...si él hubiera sabido, entre otras cosas y con particular importancia que *un código es un código* y que cuando viene de afuera debe acatarse y avalarse si se lo acepta y destruirse y levantar otro sobre sus escombros si se lo denigra o combate (énfasis mío, 7).

En "Fuego para Rivarola", desde otro punto de vista, el de Olga, a quien acaban de asesinarle al marido, se continúa el relato anterior y la mención del Negrito despierta en el lector ecos del relator/protagonista enmascarado de "Hombre de la esquina rosada": "...un chico que había contribuido con cinco o seis de los diez balazos que lo demolieron al Tucumano, una criatura de veinte años, ceñido por la desdichada influencia de Atilio, de quien había aprendido sin

esfuerzo a ser bicho y compadrón...."(15). Historia de aprendizaje y violencia, de lealtades y traiciones que se encadena con una segunda mención del asesinato del marido de Olga en "Por la vuelta" (cuento que inaugura la segunda colección, *Palo y hueso*, de 1965). Esta nueva versión, ahora ampliada, es introducida como el homicidio del contrabandista, cuyo cadáver fuera incinerado por su mujer quien, temerosa ante el posible enfrentamiento con los autores del hecho, finalmente se suicida. El episodio es recuperado al interior del grupo de amigos - presencia recurrente en los textos posteriores de Saer - integrado por Tomatis, Barra, Pancho y Barco. Este último, que lo ha relatado, refuta a Barra, que lo justifica aduciendo la existencia de un "código del hampa".

> — Que código ni que diablos — digo yo. No sé por qué tiene que ser más moral el asesinato que la delación: si un código me permite dejar en libertad a los asesinos de mi marido, hay con toda seguridad algo en ese código que no funciona.
> — "Libertad", "asesino", "marido" — dice Tomatis — Esos términos también pertenecen a un código.
> — Es cierto — digo yo. Pero solamente pueden tener valor cuando hay circunstancias reales que los sustentan (13).

Un código y dos actitudes diferentes. En el mundo del hampa la existencia de un código supone la adhesión total, en su aceptación y hasta en su rechazo; en el grupo de intelectuales, en cambio, es objeto de cuestionamiento distanciado, de especulación ponderada, dado que todo puede ser puesto en duda. Se apuntan, sin embargo, ciertos límites: la ética, el principio de realidad. En "Elegía Pichón Garay" Saer canta: "Bienaventurados/los que están en la realidad/ y no confunden sus fronteras" (*El arte de narrar*:127). Sin embargo, a lo largo de su obra los protagonistas se han de mover en zonas más difusas y ambiguas; y, en especial, aquellos que pertenecen al mundo de los intelectuales. Saer reedita aquí una

problemática cara a Borges: el conflicto de Juan Dalhmann debatiéndose entre la biblioteca y el sur. Pareciera entonces que en sus personajes, como en los de Borges, convivieran al menos dos motivaciones antagónicas. Por un lado, el deseo de adherirse a un código simple y neto: el del culto al coraje del gaucho y del orillero, acompañado del ejercicio de la amistad y la lealtad, que tiene, como contrapartida obligada, la venganza y la traición. Y, por el otro, la morosa contemplación indecisa que observa desde el fiel los platillos inmóviles de la balanza. Percepción, esta última, de la realidad que busca más la simetría (como belleza intelectual) que la verdad o el bien. O, tal vez, como se va a ver más adelante en *El limonero real*, *La ocasión* y sobre todo en *Glosa*, que duda de su capacidad de percibir lo real y, más aún, de la capacidad de expresarlo.

Jaime Alazraki aplica a Borges un rasgo de modernismo tal como lo enunciara Fokkema: "...la selección de construcciones hipotéticas que expresan incertidumbre y provisionalidad".[8] Rasgo que, como se ha visto, aparece temprano en Saer confiriendo a su prosa (como ocurre en Borges) un marcado carácter provisional que tiene que ver más con la inteligibilidad que con la ignorancia; que busca asediar, mediante ataque diversos y tentativos, lo real, aunque declarándose siempre vencido de antemano. Cito el último párrafo de "Fuego para Rivarola", donde la forma pretende imitar el fenómeno natural que describe a la vez que anticipa el complejo estado anímico que experimenta la mujer. El fuego, por otra parte, será un *leit-motiv* a lo largo de toda la obra de Saer cargándose de valores múltiples en los diferentes contextos en los que se inserte.

---

[8] Jaime Alazraki, "Borges: entre la modernidad y la postmodernidad". *Revista Hispánica Moderna* XLI, 2 (Dic.1988):75.

> El fuego estaba esperándolo a Rivarola para cederle su propio movimiento, para elaborarlo a Rivarola de una manera insospechada. Ya se sabe cómo es el fuego: parece que le da forma y vida a las cosas, pero la verdad es que ese movimiento y esa forma propios del fuego actuando sobre las cosas de manera que lo que parece que da a los cuerpos, lo cierto es que lo recibe de los cuerpos. Claro. De esa manera lo que se mueve es lo que provoca el movimiento y lo que provoca el movimiento es lo que se mueve, aunque en una relación casi indiferenciable, de modo que el fuego y el cuerpo que el fuego acomete, son lo mismo o por lo menos parece que son lo mismo. Claro. Aunque pénsandolo bien, el fuego es solamente el cuerpo que acomete, porque de no existir aquel cuerpo, este fuego no existiría (19-20).

Volviendo a la preocupación de Saer por los códigos, sabemos que el juego — por su carácter autotélico y autosuficiente — constituye el reino por excelencia de los códigos. Y es también otro *leit motiv* en la obra de Saer (por ejemplo en "Responso", en donde Barrios se juega hasta la prestada máquina de escribir de su mujer o en *Cicatrices*, en la que el juego oficia — como lo ha anotado Gramuglio — de cifra del hecho narrativo).[9] En "Bravo", otro de los relatos de *En la zona*, se retoma literalmente la caracterización borgiana del juego del truco como instauración de un tiempo y un lugar diferentes: "...los cuatro hombres silenciosos que jugaban /.../ aletargados un truco muerto, sin fe ni necesidad y nomás para matar el ocio y la peligrosa posibilidad de pensar en uno mismo que por lo general el ocio trae aparejada" (29). En "También Bruto" Saer vuelve a postular la concepción borgiana de un tiempo cíclico en el que las acciones aparecen repetidas sin fin y sólo son los protagonistas los que cambian; el enunciado del

---

[9] María Teresa Gramuglio en el artículo ya citado sobre *Cicatrices* dice: "Como muchas novelas contemporáneas, *Cicatrices* es una encubierta teoría de la novela, cuya figura clave es el juego de punto y banca. La larga y apasionante descripción del mecanismo del juego en el segundo relato es una cifra /.../ del hecho narrativo", 6.

relato, como en los anteriores, está contaminado de duda; en este caso mediante el uso de "parece que...". Recordemos al respecto que, en "La Trama" Borges reescribía, precedido por Shakespeare y Quevedo, la sorpresa experimentada por Julio César ante la traición de Marco Bruto; ambos encarnados allín en un gaucho viejo y su ahijado. En el texto de Saer es Onofre quien, solidario con los de su generación, apuñala al viejo Stumpo, que había sido como su padre, pero que, ya senil, infringe el código que los rige ejerciendo la denuncia y la traición. "La dosis" también relata una traición que tiene lugar en el mundo de la droga y, en "Los amigos", se trata de una deuda y de un largo malentendido (motivo que se reitera en "La ruleta, AN), que culmina una vez más con la muerte del deudor como víctima inocente de un azar adverso.

El tono sentencioso, y también dubitativo; las deudas que deben cobrarse y que empozoñan la vida; los vaivenes de la lealtad y de traición entre los seres humanos; el destino como último protagonista que hace calzar las acciones individuales en pautas genéricas prefiguradas de antemano: todos esos son rasgos del universo borgiano que Saer comparte. Si toda escritura es un parricidio, como lo han demostrado Emir Rodríguez Monegal, David Viñas o Harold Bloom desde distintas latitudes y en relación con padres e hijos diferentes, ya Saer lo anticipaba en las palabras introductorias: "El presente libro puede ser, para cualquier lector agudo, el mero catálogo involuntario de mis preferencias como lector" (5). Afirmación que despierta otro eco, también borgiano, de las palabras introductorias de *Historia universal de la infamia*.

De esa nada del sentimiento y del acontecimiento — más ilusorios cuanto más precisos y nítidos — he tratado, durante años, y trato con diversa eficacia, de desembarazarme. Juan José Saer, Narrathon".

En la segunda parte de *En la zona*, titulada "Más al centro", el cuento "Tango del viudo" introduce por primera vez a un escritor (presencia recurrente en textos posteriores y que da a la escritura carácter auto-reflexivo) y también al tango que — como tema, tono (a medio camino entre la adhesión y la parodia) y concepción del mundo — se reitera en estos primeros cuentos habitados por compadritos y cuchilleros. Presente ya en el mencionado "Bravo", en donde los amores de éste y Blanca, marcadamente sentimentales al principio, le hacen decir a Atilio, irónico, "Por qué no escribís un tango con todo eso?"(34); sentimentalidad que desaparece rápidamente cuando ella se enferma de tuberculosis y él repugnado, la abandona, aunque asiste luego a su entierro. O también en "La dosis", cuyo espacio es el cabaret en el que se conjugan el tráfico de carne femenina, de la droga y donde acaece nuevamente una traición.

"Al campo", el texto más largo de la primera parte, expone un contraste patético entre un grupo noctámbulo formado por el dueño del cabaret, algunas prostitutas, un jugador y un morfinómano — por un lado — y, por el otro, la naturaleza simple y afirmativa que se despliega en la limpidez del aire, en el parto de una yegua, en la preparación ritual de un asado por parte de un paisano parco y seguro de su mundo. Hay un deseo inicial de los protagonistas urbanos de cambiar de vida, una búsqueda de purificación mediante el contacto con la

naturaleza, pero cesan pronto. El morfinómano llora por la droga, los otros empiezan a tener frío, una prostituta joven que ha sufrido los asedios de una mujer mayor, se desmaya al presenciar el parto de la yegua. La fecha, un primero de mayo, y el sacrificio del cordero — como destaca Mirta Stern [10]— también anticipan el eje temporal que va a articular los cuatro relatos de *Cicatrices*, mientras que el sacrificio del cordero será un elemento central en la fiesta de fin de año en *El limonero real*. Es así que "Al campo", aparte de ser un relato plagado de influencias y claves (hay ecos de Pavese, de Moravia, del cine de Antonioni y de toda una época de *noia* existencialista) conjuga las dos vertientes en las que se van a mover en adelante los textos de Saer: por un lado, el ámbito menudo marginado, descentrado y excéntrico (*La vuelta completa, Cicatrices*) y, por el otro, el ambiente campesino simple, primitivo, raigal ("Palo y hueso", *El limonero real, El entenado*).

Mirta Stern agrega a esta bifurcación temática la historia del texto que se cuenta a sí mismo, su "hacerse a través de textos cada vez más reconcentrados en su propio suceder lingüístico y discursivo"[11], lo que nos remite de nuevo al epígrafe de esta sección (se trata de un ensayo sobre lo que entiende por novela), en donde Saer explica cómo toda suc reación no ha sido sino el intento de desalojar el acontecimiento y el sentimiento. Desalojo movido por el deseo de concentrarse no en *qué* se cuenta, sino en *cómo* se cuenta; basado en concebir la escritura como búsqueda, como experimentación, como invención y no como mera

---

[10] Mirta Stern, "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura". *Revista Iberoamericana* 125 (oct.dic.1983): 65.

[11] _____. "Juan José Saer; Construcción y teoría de la ficción narrativa". *Hispanoamérica* 37 (Apr. 1984): 16.

copia de un acontecimiento que en última instancia siempre nos elude. Sartre hablaba de "mala conciencia" de los escritores; Saer de "una posición incómoda de la conciencia" (163): ambos se refieren a la incapacidad del escritor de captar la totalidad de lo real, o lo que es más grave, de acceder a lo real y expresarlo. Por eso Saer no habla de falso, sino de erróneo: "No falso porque la falla no está en el objeto, que no es en sí ni verdadero ni falso, sino erróneo, lo que equivale a decir, indirectamente propio del sujeto" (semejante a la definición que de lo absurdo daba Camus en *El mito de Sísifo*). Respecto de la "mala conciencia", Saer sí la imputa a — como los llama — "tres o cuatro diminutos novelistas continentales que creen en la cómoda totalidad". (164, sabemos que a menudo se ha referido a Vargas Llosa o a García Márquez como impostores).

Ese rechazo deliberado del acontencimiento y del sentimiento, la práctica programática de ascesis y lucidez, la desconfianza en la posibilidad de percibir lo real, hacen que su escritura se vuelva cada vez más cauta, como si sólo a través de múltiples asedios indirectos la realidad finalmente se rindiera; como si sólo una paciente textura de visiones repetidas y cambiantes pudiera delinear en su reverso la figura que captura el evanescente acaecer. Marca indudable de su escritura madura — *Glosa, Nada, nadie, nunca, La ocasión* — se anuncia ya en textos más figurativos, por ejemplo en "Algo se aproxima", incluido en la segunda parte de *En la zona*, titulada, como sabemos, "Más al centro".

"Algo se aproxima ha dado bastante que hablar a la crítica: María Teresa Gramuglio lo considera fundamental para la configuración del mundo narrativo de Saer — tanto espacial como temporal — y Mirta Stern lo califica de "texto fundante

de (su) ficción narrativa". En él se introduce a Horacio Barco y a Carlos Tomatis nombrado sólo como "él"; hay una breve referencia a la naturaleza de las enfermedades mentales ("Toda enfermedad mental proviene de una crisis de la voluntad... El enfermo no se decide a vencer su propia confusión — dijo — pero la conoce", 128) que anticipa el estado de Pancho en *La vuelta completa*; está el ritual del asado que oficia de pretexto para que la reunión de amigos se centre en algo físico, mientras que un diálogo infatigable va devanando cuestiones de literatura, historias ajenas y especulaciones sobre el mundo y la vida. Texto autorreflexivo que incluye no sólo dos periodistas que también son narradores — "él" es escritor, Barco es contador de historias verbales (la del "anónimo del siglo XIII y el poeta estreñido" que imita las historias intercaladas en Cervantes) — sino que se autodefine en relación con el oficio de escribir. "Un cuarenta por ciento de timidez, un veinte por ciento de percepción equívoca que permite amplificar el espectro de la palabra, un diez por ciento de mitomanía y un treinta por ciento de exhibicionismo (139) anticipa las teorías de Tomatis en *La vuelta completa* y en *Cicatrices* o las del propio Saer en "Narrathon". Respecto de las historias intercaldas, en la del "anónimo del siglo XIII y el poeta estreñido" se anticipan otros textos: los ensayos de Sergio en *Cicatrices*; el cuento de hadas y los relatos míticos en *El limonero real*; Flaubert y Sade en *Glosa*.

> Nosotros leíamos mucho cuento, los de Kafka, los de Faulkner, los de Joyce: sus "Dublinenses". Y también, en mi caso, los cuentos de Borges y los de Antonio Di Benedetto que tiene ese libro *Grot*, que es formidable, magnífico.
> Y recuerdo especialmente ese cuento admirable de Antonio que es "Caballo en el salitral", que está en *El cariño de los tontos*.
> Juan José Saer (Giardinelli, 3).

¿A quiénes se refiere Saer cuando dice nosotros? Sabemos que evoca el grupo literario en cuyo interior transcurren sus años juveniles y que aparece reiteradamente en sus cuentos y novelas bajo la forma de personajes tales como Pancho Expósito, Carlos Tomatis, Horacio Barco, César Rey, Marcos Rosemberg, Angel Leto. Grupo juvenil de narradores y algunos de los cuales Saer menciona a María Teresa Gramuglio en la entrevista: "Juan L. Ortiz, Hugo Gola, Alde Oliva" y que ella completa haciendo referencia al grupo nucleado en torno al diario *El litoral*, que también incluía gente de cine — lo que en determinado momento generó conflictos y polémicas; no así en cuanto a sus modelos literarios que concitaban adhesión general. "En su relación con la literatura — dice Gramuglio — 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 Benjamín y Adorno, constituyen elecciones productivas para las polémicas 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" (275).

La influencia de Pavese puede rastrearse, como decíamos, en la evocación del grupo *juvenil* durante sus reuniones y paseos por la ciudad. O en "Solas", donde dos prostitutas a la hora de la siesta yacen casi tocándose en una cama mientras se intercambian confidencias sobre los hombres que han conocido: intimidad que cesará abruptamente cuando una de ellas intente una mayor proximidad física (movida por la necesidad del contacto humano, por la soledad y la piedad, no por el sexo) que la otra rechaza. "Al campo" es otro ejemplo de la impronta pavesiana en la escritura de Saer; grupo urbano que — como ya se vio — aparece estragado por el mal vivir y sólo accede al campo como una pausa en un existir agitado y sin rumbo. A la deriva, dando vueltas a ciegas en el laberinto de la existencia, envueltos en acciones morosas que no los comprometen intímamente: ésas pueden ser alugnas de las calificaciones de las vidas narradas por Saer y en las que se pone de manifiesto su filiación existencialista. Existencias carentes de sentido, especulación intelecutal que trabaja en el vacío, relaciones amorosas erráticas y encuentros azarosos de los cuerpos ("Algo se aproxima"); virtuosismo gratuito en relatos dentro del relato (el caso del anónimo del siglo XIII); desasimiento de lo cotidiano; fatigado de vivir que busca confirmación en la intensificación de la percepción sensorial como el único recurso para asegurar la propia existencia.

Cosmovisión que se traduce en una sintaxis narrativa de demorados primeros planos, minuciosas descripciones de formas y colores, densidad textural y textual que lo emparenta con otro escritor, Antonio Di Benedetto (Mendoza 1922/1986), a quien también reconoce como maestro. — Y esta presentación

objetivista y objetalista del mundo — presente en textos como "Solas", "Algo se aproxima" o "Al campo" se ha de acentuar con la llegada de Saer a Francia en pleno auge del *"nouveau roman"*. Objetivismo o *"ecole du regara"* a la que alude en su entrevista con Guiardinelli:

> Creo que siempre ha habido teorías literarias... En Dante había una teoría literaria. Y en el teatro isabelino pasó lo mismo. Y en el Siglo de Oro español había teorías literarias: el culteranismo y el conceptismo. Eran teorías literarias que se discutían, y que se discutían en verso. Se escribían textos contra, o a favor, y todo eso. Acá / se refiere a Francia / la última fue el nouveau roman que todavía no terminaron de digerir. Bueno, yo pensaba en los textos de Nathalie Sarraute, en su "tropismos". *Son cuentos, no son cuentos ? Bueno, no son cuentos pero son textos breves, narrativos.*[12]

Lo que nos reconduce a otro aspecto importante de la poética de Saer — deudor también en esto de Borges — y que es el de la indefinición genérica de sus textos en la medida en que su narracioones se introducen poemas, teorías sobre la literatura, apartes históricos y crónicas, textos intercalados a modo de historia de la literatura, descripciones y narraciones que miman la plástica y el cine. Especie de *"horror vacui"* y, una vez más, impotencia o, al menos, desconfianza en la capacidad de conocimiento y comunicación de la escritura (rasgo que también comparte con Di Benedetto). En el caso concreto de *En la zona*, aparte de los ejemplos citados, hay un poema — "Paso de baile, un poema" — que oficia de transición enter la primera y la segunda parte a la vez que anuncia el conjunto de poemas titulado *El arte de narrar* (1960/1975). Recordemos, además, que Saer

---

[12] Entrevista con Mempo Giardinelli. *Puro Cuento* (Julio/Agosto 1988): 1.

define la narración como "un modo de relación del hombre con el mundo", o sea, que la praxis poética es también, y sobre todo, una investigación acerca del significado de lo real, una gnoseología y una metafísica. Es así que, en esta primera colección de cuentos, a la delimitación que empieza a ser apropiada mediante la palabra que, al nombrar posee.

Resumiendo, en esta colección de textos que constituyen *En la zona,* imperfecta exploratoria pero densa en obsesiones y búsquedas (como autor y como lector) se muestran ya en forma germinal muchos de los elementos que han de reaparecer más nítidos en su obra posterior como rasgos distintivos de su visión del mundo y de su modo de narrarlo. Cierto tono dubitativo y una enunciación hipotética; la postulación provisional de hechos, seres y cosas; la omnipresencia de la memoria en la necesaria vinculación recordar/narrar y las falacias que ello conlleva; la coexistencia de lo urbano, complejo y fascinante junto a un mundo rural, que si bien elude ser conocido tanto como el otro permite, al menos, visulmbrar la existencia de un orden cíclico cuya repetición proporciona armonía y alguna forma de certidumbre; la recurrencia — en fin — del grupo de amigos, en general escritores o intelectuales quienes en sus reuniones y paseos, debate especularmente lo que Saer hace como escritor. Preguntarse qué es la realidad y cómo se la cuenta.

2.2 El entenado: las palabras de la tribu

Arcadio Díaz-Quiñones

El lenguaje no es la "casa del ser". (Heidegger),
sino el lugar de una alteración itinerante.
Michel de Certeau

As the migrant and the refuges become the "unhomely"
inhabitants of the contemporary wordl, how do we rethink
colletive communal concepts like homeland, the people,
cultural exile, national cultures, interpretive commnities?
Homi K. Bhabha

El Entenado (1983) de Juan José Saer construye de nuevo la figura moderna del escritor que simultáneamente duda y afirma la posibilidad de dejar fijada en la escritura la verdad propia y la verdad del otro, la verdad de la historia y la verdad de la ficción. En este trabajo me interesa profundizar en esa dimensión teórica, que en *El Entenado* es inseparable de su reflexión sobre el lugar de lo literario. No se trata de que en el relato se pretenda erigir una posición filosófica o una teoría sobre la literatura. Pero sí hay una reflexión — más bien una cadena de conflictos — que conciernen al debate sobre el sujeto descentrado, la representación, la construcción de identidades, y al propio estatuto de lo que llamamos literatura. Los problemas de la mímesis y la reproducción está subrayados en el motivo del doble y del especjo, la blancura y la oscuridad, y en los reflejos del agua, reiterados en el texto. Lo *doble* y la *duplicación* asociados al narrador, a la tribu, y sobre todo al gran río — las aguas de la memoria, de la ficción y de la muerte —, condensan ese núcleo de reflexión. "De mí 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 fuese capaza, cuando me volvieran a mis semejantes, de

hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de *la tribu* todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos" (p.134).[13]

Aunque el punto de partida del relato es una circunstancia histórica situada en la época del "descubrimiento" y la conquista de América, el texto es una reflexión muy moderna sobre la producción del significado, el diálogo hermenéutico con la mirada del "otro", la construcción de identidades y la crítica a la noción de un sujeto autónomo. Es importante recalcar que se trata, en primer lugar, de un viaje literario. La crítica ya lo ha señalado: *El entenado* trabaja modelos novelescos muy específicos, como lo son la novela picaresca, los relatos de viajes, y las crónicas. Saer dinamiza diversas convenciones literarias, explorando los géneros, privilegiando y descartando arquetipos. Los pactos intertextuales en *El entenado* son estrategias irónicas: "esos pactos que el texto declara está carcomidos, sujetos a duda, negados".[14]Se ha notado, además, el imaginativo trabajo que lleva a cabo sobre sus "fuentes", y su carácter de "parábola". En una de las lecturas más lúcidas que se han hecho del relato, María Luisa Bastos lo considera parabólico, "en los dos sentidos de la palabra: ciclo y

---

[13] Cito por la primera edición del texto, publicado en Argentina por Folios Ediciones, 1983. De ahora en adelante me referiré siempre a las páginas de esta edición.

[14] Ver el inteligente ensayo de Jorge J. Monteleone sobre *El entenado*, en la revista *Sitio* (Buenos Aires), nos.4-5 (mayo 1985), pp.42-4; cito de la p.43. monteleone comenta agudamente: *"El entenado"* historia (problemática) de una representación literaria. La narración misma es un mandato de los indios: experiencia central, núcleo generador. Texto situado entre dos previas verbalización de los hechos: la representación teatral y la *Relación del abandonado* del padre Quesada. El primero, texto falso pero asimilable a una *doxa*, es decir, creíble: texto convencional; el segundo, texto verdadero, pero cuyo patrón de verda es impuesto por dogmas culturales, es decir, creído: texto institucionalizado. Sigue la aspiración, casi fetichista, a la realidad tangible de la letra: la imprenta. Por fin, último paso, el presente del relato mismo, dudoso, suerte de no-saber; ni falso ni verdadero" (p.44).

cuento ejemplar".[15] Aunque *El entenado* trata un asunto "histórico", también es cierto que elude las referencias específicas, es decir, problematiza la representación. Desde ese punto de vista, recuerda a Cervantes: "En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme", y en efecto, en el relato se evitan los nombres propios y los nombres de lugar, salvo el nombre del "padre Quesada", quien lo inició en la lectura y la escritura. Es acaso un secreto homenaje a Cervantes, y evoca la cadena de incertidumbres con que se abre el *Quijote*. "Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia..."

El reciente "tratado imaginario" de Saer, *El río sin orillas* (1991) ofrece muchos puntos de contacto con *El entenado*, y confirma retrospectivamente las abundantes lecturas y la documentación "histórica" que sustentan la novela. Pero hay diferencias importantes. *El río sin orillas* es otro viaje, más interesado en lo denotativo y referencial. Saer ironiza contestariamente contra los libros de los viajeros y sus convenciones ("literatura a posteriori"), al mismo tiempo que los recupera a otro nivel, y juega con sus destinatarios europeos y argentinos a la vez que glosa la tradición poética de los ríos y reflexiona sobre "lo exótico". En *El río sin orillas* Saer dialoga directamente con sus modelos y sus pretensiones de verosimilitud. Reconstruye el género "relato de viaje" examinando sus registros, cuestionando su fidelidad al "documento", y contraponiendo irónicamente las

---

[15] Ver su ensayo titulado "Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer" en *La Torre* (Puerto Rico), IV, nº13 (enero-marzo, 1990), pp.1-20. Bastos escribe: "Los detalles de los aspectos diversos de la vida y las descripciones de la lengua que poco a poco le fue iluminando la visión de ese mundo componen una gran parábola, en los dos sentidos de la palabra: ciclo y cuento ejemplar. La escritura le descubre vínculos reveladores entre las contradicciones de esa parábola — de ese ciclo cumplido rigurosamente por los indios como si se supieran piezas de un engranaje cósmico y aprende así a aceptar el carácter paradojal de la existencia" (p.6).

zonas o aspectos de lo real conceptualizados por el género a las "inexactitudes" de la tradición poética.

Todo ello hace resaltar aún más el dialogismo no explícito y el encubrimiento constante de las "fuentes" en *El entenado*. *El entenado* dialoga con sus modelos y con sus "fuentes", tácitas o explícitas, con diversas tradiciones literarias y filosóficas. Desde lo literario, se piensa la relación entre lenguaje, memoria y realidad, y las distinciones entre autonomía y heteronomía. Estos problemas — compartidos por la literatura, la filosofía y la antropología modernas — hacen de la ficción de Saer un lugar de reflexión y de debate. Saer ha declarado que el texto es "una metáfora de *nuestra* época, de *todas las épocas*", insistiendo en que no se trata de una novela histórica.[16] El carácter filosófico del texto fue ya reconocido con acierto por María Teresa Gramuglio cuando definió *El Entenado* como un texto en el cual resuenan ecos de las novelas picarescas, satíricas, textos de Dafoe o Swift, pero encuadrados por un marco reflexivo: "Una historia que abunda, de modo visible, en sucesos novelescos: viajes, trabajos, aventuras y desventuras, descubrimientos, tierras y países exóticos, indios, antropofagia, aprendizajes, todos ellos asediados e interrogados por extensos pasajes que no es abusivo llamar filosóficos, donde predomina un discurso de reflexión que lo rodea, obsesivo, para tratar de arrancarle su sentido".[17]

---

[16] Ver la entrevista con Juan José Saer de Raquel Linemberg-Fressard en la revista *Río de la Plata* (París), nº7, pp.155-59. Cito de la p.157. Saer añade: "Todo en *El Entenado*, si no es invención, no corresponde a ningún verdadero sistema, ni etnológico ni lingüístico, ni nada. Hay contradicciones deliberadas, por ejemplo: el sistema de lo crudo y de lo cocido de Lèvi-Strauss no funciona ahí" (p157). Pero si hay un diálogo con Lèvi-Strauss y el relato etnográfico.

[17] María Teresa Gramuglio. "La filosofía en el relato" en *Punto de Vista* (Buenos Aires), VII, nº20 (mayo 1984), pp. 35-6.

Es obvio, sin embargo, que aunque *El Entenado* oculta casi todas las referencias históricas concretas, no elude las alusiones a textos que debaten la cultura moderna desde diversos paradigmas (Freud, Lèvi-Strauss, Sartre, Levinas, entre otros). Desde esta perspectiva, el texto dialoga no sólo con los modelos literarios que incluye, sino también con textos filosóficos o históricos, o tan "híbridos" como los propios de Saer, en los cuales se borra la frontera entre poesía e historia, o entre poesía y filosofía. Valdría la pena, por ejemplo, leer *El Entenado* junto a *Heart of Darkness* de Conrad, o en la gran tradición argentina que va desde Sarmiento hasta Borges. Pero es también posible ponerlo en relación con la tradición simbolista que culmina en la producción antropológica *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss, según ha demostrado James A. Boon.[18]El debate en torno a la construcción de identidades, central en los trabajos de Edward W. Said, Tzvetan Todorov y Michen de Certeau, es igualmente pertinente para la lectura de las ficciones de Saer, tanto como el replanteo de la tradición discursiva en torno a los caníbales y a Calibán estudiada por Peter Hulme y Roger Bartra. [19]El intenso debate en el campo antropológico ha puesto de relieve la inevitabilidad de la "contaminación" con la escritura en el relato etnográfico, y por tanto con las convenciones de la narración. El propio Saer propone — como definición general de la ficción — la noción de "antropología especulativa", de espejo colocado para

---

[18] Ver en su excelente ensayo *From Symbolism to Structuralism: Lèvi-Strauss in a Literary Tradition,* New York, Harper & Row, 1972, y también su importante libro *Other Tribes, Other Scribes: Symbolic Anthropology in the Comparative Study of Cultures, Histories, Religions, and Texts,* New York, Cambridge University Press, 1982.

[19] Ver de Edward W. Said, *Orientalismo,* traducido por María Luisa Fuentes, Madrid, Libertarias, 1990; de Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana,* traducido por Martí Mur Ubasart, México, Siglo XXI, 1991; de Michel de Certeau, *La escritura de la historia,* traducido por Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1985: de Peter Hulme, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribean, 1492-1797,* Londres, Methuen, 1986, y de Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Ediciones Era, 1992.

que las "tribus" puedan verse a sí mismas. Saer escribe, en defensa de la verdad de la ficción: "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".[20]

Para comprender el alcance de esa "antropología especulativa", veamos de nuevo la formación y el destino del narrador, sobreviviente y testigo — los términos se distinguen y se confunden — de *El Entenado*. Un sobreviviente, ya anciano, intenta mediante la escritura, fijar la memoria y la diferencia de los ausentes, cuyas voces se han perdido para siempre en la tempestad de la historia colonizadora. El narrador quiere cumplir con su destino: dar testimonio del lenguaje de la tribu que llegó a conocer en el especial cautiverio a que fue sometido. Pero ¿qué significa "dar testimonio"? Quiere contar, etnográficamente, los deseos y la represión de la tribu, el límite y la frontera entre su desbordamiento (la orgía) y la abstinencia, su otredad y su identidad, las formas de sensibilidad culturalmente adquiridas. En su vejez, después de una difícil re-integración a España, y de una fácil, pero para él insatisfactoria difusión teatral de su historia, lo anima una poderosa nostalgia de su tribu desaparecida. El narrador, ya viejo, trata de encontrar testimonios orales sobre su tribu perdida, un pueblo sin escritura. Pero era inútil interrogar a los marinos que volvían de América. Ellos, con su criterio universalizador y esencializante, ignoraban la *diferencia*, asimilando a grupos heterógeneos en la categoría exterior y la monolítica de "indio". Para ellos, "todos los indios eran iguales y no podían, como yo, diferenciar las tribus, los

---

[20] Cita del ensayo "El concepto de ficción", copia del cual agradezco al autor. Se ha publicado en la revista *Punto de Vista*, XIV, nº40 (julio-septiembre 1991), pp.1-3.

lugares, los nombres" (p.117). "La verdad" de lo que va a testimoniar está en su propia conciencia, y en un discurso contaminado por los lenguajes que lo han ido formando en su compleja identidad. La "contaminación" cultural es producto de su desplazamiento, pero también va acompañada también de una gran auto-inhibición: el narrador observa a distancia la sexualidad de la "tribu", una sexualidad que une polaridades, desde las fantasías de la orgía hasta el pudor del período que sigue. A partir de entonces, el mismo narrador habla como un asceta, un solitario, reforzando la oposición erotismo/ascetismo que trabaja el texto. Hay algo de la mirada del sacerdote en el narrador, que mira — lo veremos más adelante — con "compasión" y con "repugnancia".

El narrador contempla, asimismo, desde su austera mesa de trabajo, la imagen primera, la imagen dolorosa del "nacimiento" de su conciencia, a cuyo alumbramiento no hay quien ayude. Su nueva conciencia no es ni heroica ni épica. Es la conciencia moderna del escritor, basada en el reconocimiento de la diferencia del "otro" y en su destino de intérprete de sus sueños y fantasías, que muy pronto serán las suyas: "Ahora que estoy escribiendo, que el rasguido de mi pluma y los crujidos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nítidos, en la noche, que mi respiración inaudible y tranquila sostiene mi vida, que puedo ver mi mano, la mano ajada de un viejo, deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara, me doy cuenta de que, recuerdo de un acontecimiento verdadero o imagen instantánea, sin pasado ni porvenir, forjada frescamente por un delirio apacible, esa criatura que llora en un mundo desconocido asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento" (p.35). El narrador que

escribe se ve a sí mismo como en un espejo, y se contempla mirando su propio nacimiento, mirando la imagen primera. Es sujeto y objeto de su propia mirada, simultáneamente desgarrado e íntegro en su nuevo comienzo.

Lo que veremos es el desarrollo de la figura del escritor en el paso por diversas etapas formativas: la primera salida, un segundo "nacimiento", la asumida soledad del observador cautivo, el viaje de retorno dispuesto por la tribu, el encuentro con la figura paterna, la (auto)representación en el teatro, y finalmente el descubrimiento de la imprenta que le permite elegir y decidir su existencia, abriendo las posiblidades de la transposición de la experiencia a la escritura. *El Entenado* es, en muchos sentidos, "a portrait of the artist", pero "as an old man", narrado en primera persona. Recordemos que en el texto *A portrait of the Artist as a Young Man*, el héroe de Joyce elige el exilio, liberándose así de las redes de la iglesia y la patria, para reconstruirlas en su imaginación literaria. En Saer también la condición del escritor está muy vinculada a la experiencia del *outsider* y del *insider*, un otro que es el mismo, ya distante y a la vez próximo a su patria. Su lugar es necesariamente "excéntrico", vinculado al exilio y al recuerdo de las voces apagadas y obstinadas de su tribu.

La *dispersión* es — simultáneamente — la posibilidad de un comienzo, y la condición del escritor y de su "antropología especulativa". En un texto de *La mayor* (1976) se encuentra ya el fundamento de esa poética de la "dispersión". Saer escribe: "La gente de mi generación se dispersa, en exilio con silencio, cárceles, posesiones, océanos".[21]Desde el cruce de fronteras, el narrador de *El Entenado*

[21] Cito por la primera edición, p.193.

cobra conciencia de sus propios límites. Desde ese lugar se propone contar lo específico y diferencial de la tribu, la conciencia de sí en sus sucesivas identidades y las desgarraduras por donde se abre paso su escritura. La tribu había designado varios cautivos para que contaran su historia, para que dieran testimonio de su humanidad, de su "inocencia": "Eramos, dispersos en el mundo, los últimos rescoldos de la incandescencia que los consumía. Nos soltaban para que fuésemos los mensajeros de ese hundimiento" (p.135). La tribu, podría decirse, se "autoexotiza", propone sus mitos y rituales como dignos de un relato memorable.

El narrador-sobreviviente quiere, como dijo Mallarmé en su poema a Poe, "darle un sentido más puro a las palabras de la tribu" ("donner un sens plus pur aux mots de la tribu"). Pero lo hace cuestionando lo que las "palabras" designan y el proceso mismo de significación — su sistema de significantes y de significados, lo arbitrario del signo —, así como la imposible "pureza" del lenguaje. Más aún, sugiere que el proyecto no puede consumarse, que no es posible superar triunfalmente todas las alienaciones, la dispersión, ni alcanzar la universalización de un destinatario en un tiempo histórico *idéntico* para todos. La utopía hermeneútica de la "fusión de horizontes" defendida por Gadamer y Heidegger es, para Saer, imposible: esa fusión no está en ningún lugar.[22] *El Entenado*, al redimir la duda, niega la utopía hermenéutica.

---

[22] Para Hans-Georg Gadamer, la hermeneútica — la traducción, la interrogación y la conversación — puede llevar finalmente a un acuerdo interpretativo. Es lo que él llama la "fusión de horizontes" en la interpretación. Ver su libro *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica,* traducción de Ana Agud y Rafael de Agapito, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1988.

En *El Entenado* se juega con las nociones de "bárbaro" y "salvaje" recibidas de la tradición, y al mismo tiempo hay un "retorno" que desemboca en una ética y una práctica de la escritura. Esta doble reflexión sobre la otredad — sobre el potencial mítico del "salvaje" — y sobre la ética de lo literario es otro de sus aspectos filosóficos. Podemos adelantar la hipótesis de que ese retorno al "hogar", la plana reintegración en la comunidad, es imposible para el sujeto que ha circulado entre la "civilización" y la "barbarie", pero sí es necesario para la escritura. Su actividad sólo puede existir fundándose en el terreno resbaladizo de la escritura, en su teoría y su práctica, que sólo existen "para sí".

Para insistir en este núcleo de problemas, centraré ahora la atención en la relación de *El Entenado* con dos de sus "fuentes" históricas y filosóficas: Heródoto y el ensayo "Des cannibales" de Montaigne. Los textos de Heródoto, aun fragmentados y dispersos, fundaron la tradición antropológica medieval europea, como ha demostrado Margaret T. Hodgen.[23]Sabemos que la influencia de Heródoto y de Montaigne fue muy amplia en el imaginario europeo. Hasta cierto punto, podría leerse el texto de Saer como una réplica o una variación en la cual se traman el texto de Heródoto, el ensayo de Montaigne y la gran riqueza metafórica del mito del caníbal. Ambas "fuentes" se preguntan quién es el bárbaro, quién es el salvaje. Con Montaigne arranca una tradición que postula la existencia del "salvaje noble", que representa el retorno de la humanidad que había sido reprimida en el concepto de hombre "salvaje".[24] Montaigne invirtió los términos,

---

[23] Ver su libro *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries,* Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 1964, sobre todo el primer capítulo, "The Classical Heritage" (pp. 17-48) y el noveno, "The Problem of Savagery" (pp. 354-85).

[24] Hayden White, "The Noble Savage Theme as Fetish", en su *Tropics of Discourse: Essays in Cultural*

negando la "superioridad" europea. Quería que se reconociera la "barbarie" profunda de la "civilización europea" que exigía, por oposición, atribuirle la barbarie al salvaje, y Montaigne quería, además defender a los aborígenes del Nuevo Mundo de la acusación del salvajismo. El observador del "otro" salvaje es — está implícito en Montaigne — siempre originario de alguna cultura que puede ser también considerada "salvaje".[25]

Heródoto es una referencia frecuente en Montaigne: hay una tradición "heterológica" que se inicia en Heródoto y que consiste en la producción de una espacio "bárbaro" diferenciado del mundo griego. Los "medidadores" entre ambos mundos son los "testigos", los historiadores, los "documentos" orales y escritos para construir la imagen del "otro". Como ha señalado Michel de Certeau, los planteamientos de Montaigne se desarrollan dentro del marco de un relato de viajes, relato en el cual el "testigo" cumple una función importante en su viaje de retorno. Además, se "viaja" a través de la exterioridad y la interioridad del "salvaje", de su canibalismo y su sexualidad.[26] Por otro lado, el viajero que "retorna" es el "salvaje" mismo; regresa con su relato. La operación filosófica y crítica que lleva a cabo Montaigne nos hace pensar en *El Entenado*. Según de Certeau, Montaigne especializa, es decir, fija límites, fija los lugares de la cultura. En el proceso de fijar

---

Criticism, Baltimore, MD, The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 183-96. White estudia la transformación que va sufriendo el motivo del "salvaje" y escribe: "Gold, land, incest, sexual promiscuity, cannibalism, longevity, health, violence, passivity, disease, all mixed in with a compulsive concern for the souls of the natives — these are the themes of those discussions of the wild Man wich actual treatment of the natives to produce the fetish of the Noble Savage" (p.187).

25 Roger Bartra escribe: "a Montaigne le interesaba menos conocer a los caníbales salvajes de Brasil que criticar las actitudes europeas sobre los exóticos hábitos de los americanos ... la verdadera naturaleza del caníbal creado por Montaigne es principalmente una concepción ensayística imaginaria que permite pensar en el salvajismo europeo". Ver su libro *El salvaje en el espejo*, citado antes, p.159.

26 Sigo aquí de cerca el ensayo de Michel de Certeau, "Montaigne's Of Cannibals": the Savage "I"" en su *Heterologies: Discourse on the Other*, traducido al inglés por Brian Massumi, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1986, pp. 67-79.

esos límites se establecen no sólo el lugar del "otro" y el significado de la *diferencia*, sino también el espacio de lo literario. Aunque hay una circularidad en el proceso, no se trata de traer cuidadosamente lo no-conocido al campo de lo ya-conocido, ni de reducir lo oscuro a la claridad de sentido único, sino de poner en marcha un trabajo de significación.

En Heródoto y en su tradición, Saer encuentra la pre-historia de su "antropología especulativa": "La ficción" — escribe Saer — "no es la reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado — fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios — lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario".[27] *El Entenado* tiene un "comienzo" que no designa ninguna certeza "histórica", pero sí actúa dentro del texto, irradiando una sucesión de significaciones. Saer cita como epígrafe un pasaje del libro IV de la *Historia* de Heródoto, en el cual se alude explícitamente a los "andrófagos" e implícitamente a la conquista del "otro" mediante el imaginario etnográfico e histórico: "más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total". Ese oblicuo e irónico homenaje a Heródoto, el viajero/narrador que vuelve con noticias de tierras lejanas, marca el principio de una interrogación sobre una tierra ajena e ilegible, mítica, en espera de descubrimientos y conquistas.

[27] De su ensayo "El concepto de ficción", citado antes.

En Heródoto, Saer encuentra el motivo antiguo de la guerra contra los "bárbaros" y el juego de la particularidad y la universalidad con sus taxonomías y clasificaciones. Pero encuentra algo más: Heródoto *escribe*; ofrece un mundo narrativo y un complejo proceso de familiarización que se disuelve en un extraño territorio que está "más allá", y al que sólo se puede entrar imaginariamente. Con la cita de Heródoto se marcan varios límites, representados metáforicamente como el límite entre la tierra fértil y el desierto "total". De este modo, Saer llama la atención, a la vez, a la fijeza y al carácter evasivo de su propia "historia". En ese "más allá" de las fronteras conocidas, tanto los "andrófagos" como el "desierto total" permanecen oscuros, como si las significaciones indeterminadas se entrelazaran para componer una confusa visión. Se trata de una verdad que no puede ser verificada como una copia del mundo "real".

El narrador en *El Entenado*, como en la *Historia* de Heródoto, describe un país de lengua y cultura extrañas, y se descubre a sí mismo. El observador es parte de lo observado; está implicado cognitiva y emotivamente. En la novela de Saer, el narrador llega a conocer ese lugar después de un largo y penoso proceso de aculturación. La contingencia es su condición. No hay caminos trazados perfectamente por los antecesores: "la orfandad me empujó a los puertos" (p. 11). Venía de la nada; ese es uno de los sentidos del "entenado" y de las múltiples referencias en el texto a lo vacío, a la oquedad: "y yo, que vengo más que otros de la nada, a causa de mi orfandad, ya estaba advertido desde el principio contra esta apariencia de compañía que es una familia" (p. 35). Un personaje anónimo, que carece de ascendencia, se convierte en escritor, pero sólo después de una

suerte de doble exilio y de un viaje del cual retorna como único sobreviviente.

El ambiguo "viaje" que se cuenta en *El Entenado*, a diferencia de la *Historia* de Heródoto, no sólo marca la distancia que fundamental la alteridad del "bárbaro"; es una metáfora de la producción de significaciones. Está condensado al comienzo del relato con las referencias a las "costas vacías" y a la "tierra muda", que sin tiempo ni espacio significativos hablan ya de la ausencia. Sin embargo, pueden ser pobladas, como la página en blanco, de señales y de indicios. Es decir, pueden ser *escritas, inscritas*: "De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo" (p. 11). Saer problematiza la cita de Heródoto, poblando el desierto. La fundación del sentido depende de dos lugares y dos tiempos superpuestos, del "allá" y el "acá": "Teníamos la ilusión de ir fundando ese espacio desconocido a medida que íbamos descubriéndolo, como si ante nosotros no hubiese otra cosa que un vacío inminente que nuestra presencia poblaba con un paisaje corpóreo" (p. 23). Pero el "vacío" del nuevo lugar era sólo una ilusión. Era un mundo habitado, no el "desierto total", y un mundo que lo acogería, lo adoptaría — es otro de los sentidos de la palabra "entenado" — y durante años sería su "casa" y su "hogar", su "tribu".

El narrador encontró en su viaje y en su cautiverio una comunidad dotada de sus propias formas de vida y de sus signos expresivos, pero incapaz de verse objetivamente, desde "afuera". Esa conciencia de la radical alteridad es lo primero que ve el entenado: "Lo exterior era su principal problema. No lograban, como hubiesen querido, verse desde afuera. Yo, en cambio, que había llegado del horizonte borroso, el primer recuerdo que tengo de ellos es justamente el de su

exterioridad [...]" (p. 120). La réplica de Saer a Heródoto es clara: la producción del sentido exige tanto la pertenencia como la contingencia; no hay comprensión ni interpretación sin cruzar esa barrera. El narrador es el fronterizo (sigue siendo "el eterno extranjero" en medio del rito anual de la antropofagía, y permanece "invisible"). Se eclipsa — imagen a la que volveré — durante la orgía, y por ello mismo puede darle expresión y, dentro de ciertos límites, sentido. En Europa era también, en gran medida, un outsider, un "huérfano" errante. Pero en la tribu era, en parte, un insider: "Yo crecí con ellos, y puedo decir que, con los años, al horror y la repugnancia que me inspiraron al principio los fue reemplazando la compasión" (pp. 83-4). En ese cruce de fuegos contrarios reside su identidad como escritor. El texto mismo, observa María Luisa Bastos, con su laberinto de ríos "se convierte en una notable metáfora de esa memoria, pues traza el diseño de los intrincados procesos del recuerdo", ya que "en el ahora de la escritura, el cruce del río y lo que el narrador aprendió después acerca del estuario forman una constelación única".[28]

Desde los comienzos de la novela se invita a recorrer la tensión entre la salida y el retorno, entre lo inmediato y lo lejano, el "adentro" y el "afuera", entre la contingencia y la necesidad. Continuamente el narrador evoca su segundo nacimiento en el río. Escribe — traduce, interpreta — para sobrevivir las sumisiones y violencias impuestas por la "civilización" y para cumplir con el imperativo de su tribu: "el papel que acordaban me había permitido sobrevivir" (p. 132). En rigor, la "vuelta al hogar" es imposible para quien nunca lo tuvo, para

[28] Bastos, p.10.

quien los "orígenes" están en los puertos, en los lugares de tránsito. Es el sentido que evoca el narrador cuando divisan tierra: "Con nuestros gritos de entusiasmo le dábamos la bienvenida a la contingencia. Pasábamos de lo uniforme a la multiplicidad del acaecer" (p. 16). El origen era el desplazamiento, el exilio, su propia contingencia, y su vida — como el curso de los ríos — desemboca en el mar de los muertos. La escritura pasa primero por la muerte, por la destrucción de la comunidad y por el desplazamiento de su imaginario, de los mitos y los ritos que permitían la perduración de su memoria. La tribu ya se encuentra "más allá", lo que le impone al relato una tonalidad elegíaca, y obliga una y otra vez a interrogarse sobre los fundamentos de la memoria y los lenguajes. A su retorno, el narrador descubre que en España también es "extranjero": "La ropa me raspaba la piel, me hacía sentir extraño, lejos de mi cuerpo, pero poco a poco me fui olvidando de que la llevaba puesta y me acostumbré a ella" (p. 94). No hay un retorno fácil al "país natal", sino un nuevo aprendizaje y una vacilante adaptación a su diferencia, a su "mezcla", erigida ya en conciencia de un incómodo sujeto histórico. Podemos leer esta situación a la luz de la observación de Homi K. Bhabha sobre lo "híbrido". Para él, lo híbrido no es un "producto" estático, algo ya hecho o elaborado, sino una productividad; la mezcla desencadena un proceso de hibridación que altera las significaciones tradicionales.[29] La misma precariedad y conciencia de incompatibilidad del sujeto — su aculturación parcial — abre la posibilidad de nuevas interpretaciones, de nuevos significados.

---

[29] Ver su ensayo "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalences and Authority Under a Tree Dutside Delhi, May 1817", en *Race. Writing, and Difference*, editado por Henry Louis Gates, Jr., Chicago, IL, University of Chicago Press, 1986, pp. 163-84.

Pero el epígrafe de Heródoto adquiere otras connotaciones y plantea sutilmente un aspecto que merece ser subrayado. Lo incierto y ambivalente de las "fuentes" de Heródoto ha sido un problema en la fundación misma de la historiografía occidental. Esta ambivalencia fundacional impide — como el fluir del río en el texto — un punto unívoco de referencia. La incertidumbre de las "fuentes" de Heródoto guarda analogías cn la riqueza de sentidos y la ambigüedad de la escritura "histórica" del propio Saer. En su libro *La escritura de la historia*, Michel de Certeau estudia la ficcionalización de la historia que lleva a cabo Freud en *Moisés y el monoteísmo*. En su lectura, de Certeau comenta una característica de cierto tipo de escritura que comparte los rasgos de la ficción y de la historia: "La escritura no puede olvidar la desgracia de donde proviene su necesidad [...] comienza con un éxodo, camina a través de lenguas extranjeras, y no tiene más recurso que la elucidación de sus viajes en la lengua del otro: es análisis".[30] Ese *éxodo* — un desplazamiento con su comienzo y su retorno — y el paso a través de la traducción y las lenguas, es una de las maneras de leer *El Entenado*. Como la narración de Heródoto, el narrador destaca lo incierto de sus "fuentes" y, por tanto, el *desplazamiento* del sentido: "y todo lo que creo saber de ellos me viene de indicios inciertos, de recuerdos dudosos, de interpretaciones, así que, en cierto sentido, también mi relato puede significar muchas cosas a la vez, sin que ninguna, viniendo de fuentes tan poco claras, sea necesariamente cierta" (p. 124).

Tampoco necesariamente falsa, podríamos añadir. Lo que está en juego es la construcción de la memoria por diversos grupos en el interior de lugares

[30] Michele de Certeau, p. 338.

sociales específicos, y el intento de anular la distancia entre el ser y lo perdido. La "antropología especulativa" de Saer parte de un doble exilio, y sabe que corre — en las imprecisas fronteras entre narrativa y etnografía — el riesgo del fracaso. No hay una "morada" que albergue para siempre el lenguaje y el ser, como si el observador-narrador-traductor estuviera más allá de todas las culturas y pudiera restaurar la inteligibilidad total: "el lenguaje no es la casa del ser, sino el lugar de una alteración itinerante". Esa duda y ese riesgo — el riesgo del escritor en la búsqueda de su verdad — se condensa en la melancólica figura del *eclipse* que cierra el relato, iluminando y oscureciendo la realidad, convirtiendo la construcción de la figura del escritor en otro mito que es preciso descifrar. Puede triunfar la luz, o puede desembocar en el fracaso, en la sombra. El narrador, contempla el eclipse, y lo interpreta como una iluminación fugaz: "Empecé a sentir, de golpe, de un modo confuso, que tal vez no estábamos donde creíamos ni éramos como pensábamos ser y que esa luz inusual iba a mostrarnos, con su brillo desconocido, nuestra condición verdadera. Casi al mismo tiempo en que alcanzaba, diseminándose, su máxima intensidad, se empezó a velar"(p. 153)

2.3 Entre el corte y la continuidad hacia una escritura crítica

Noe Jitrik

La novela de Juan José Saer, *El limonero real*, que apareció hace poco en Barcelona (Planeta, 1976), parece situarse en el cruce de las dos tentaciones que tironean el relato latinoamericano actual: por un lado, el todavía subsistente atractivo de una "historia" que tiene un interés en sí y, por el otro, la escritura pura, donde todo lo que sea "referencia", "reflejo", se diluye hasta la desaparición. No es que *El limonero real* haga un compromiso, a la manera de un texto como *La casa verde* (Barcelona, Seix Barral, 1966) de Vargas Llosa (en donde un cuento está fragmentado, tratado técnicamente como si fuera un mosaico), y aun como *Cien Años de Soledad* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967) de García Márquez (en donde prima la historia que, en todo caso, se hace atractiva por la carga de "modos" de contarla que, sin alcanzar a diluirla, la hacen explotar y sugieren un más allá que se centraría en su escritura); yo diría que, si se trata de comparar, el texto firmado por Saer lleva hasta sus últimas instancias lo ue está dibujado en los de Onetti en la medida en que lo narrado no es necesariamente un suceso reconocible, un "algo" que un espíritu positivista pueda pesar y medir, sino la narración misma o, lo que es lo mismo, el obsesivo drama de narrar. Para comprender mejor esta idea sobre Onetti, remito al excelente trabajo de Josefina Ludmer ("Contar el cuento", estudio preliminar a J.C. Onetti, *Para una tumba sin nombre*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975), quien llama la atención sobre que "marcha" en *Para una tumba sin nombre*, o sea una densa construcción consciente de sí misma y que va pasando al plano de la historia en una

determinación que, de lo contrario, haría del relato una empresa lisa, un cuento sin mucha "sociedad", sin mucha denuncia. Saer, repito lleva hasta sus extremos esa tensión que cubre el espacio de lo que podríamos entender como "la tentavia Onetti".

Me doy cuenta de las dificultades que proponen estas primeras líneas y de los compromisos que implican sobre todo porque, parece eso que llaman "crítica literaria" debe aclarar las cosas, reducir los problemas que un texto presenta, en suma tranquilizar a los lectores mediante el sistema de adjetivos al que, parece, están habituados. Aquí, en cambio, la perturbación es inicial. Por de pronto, ¿será cierto que el relato latinoamericano se tiende entre esas dos tentaciones? Además, ¿será cierto, o habrá que demostrarlo, que en Onetti, habría un principio de inclusión de ambas direcciones? ¿O todo es una tesis que hace una colega y de la que, a mi vez, extraigo conclusiones que me sirven para empezar a entender a Saer? Y, sobre todo, ¿quién es Saer? Demasiadas preguntas para poder trabajar para llegar a una zona en la que adelantemos algo y no solamente sigamos pataleando con habilidad en lo que todos sabemos y, cuando hablamos de literatura, no podemos olvidar. Por eso, y para no conceder nada, para ser extremista y radical, diría que vamos a entender a Juan José Saer no como "persona-persona" sino como "persona de autor" (expresión que apreciaría Macedoni Fernández), o sea un espacio productivo del que salen textos que, esos sí, tienden una red en la que hay o bien una evolución o bien una permanencia o bien una idea central que hay que, sacándola fuera, perfeccionar. Vamos también a suponer que los lectores tienen su opinión formada sobre Vargas Llosa y que las

palabras de más arriba la afectan, supongamos que pensaron — porque se pensó bastante — en el secreto de *Cien años de soledad*; supondremos que ya no queda gente inerte frenta a lo que ocurre en la escritura de Onetti, e incluso, que ya no hay gente inerte frente a lo que ocurre en la "escritura" o, que es lo mismo, que se están modificando los códigos de lectura que, para leer, no se fija la atención exclusivamente en las tragedias muy dolorosas, por razones psicológicas o sociales, que padecen entidades muy parecidas a nosotros y que se llaman "personajes" con las que simpatizamos o no, que nos envían mensajes muy reconfortantes sobre el comportamiento humano, político, racial, histórico, social, etc.

Sobre estas "aclaraciones/declaraciones" podríamos empezar señalando que ciertos aspectos externos en *El limonero real* están ya presentes en *Cicatrices* (1969). Me refiero, principalmente, a lo que puede ser entendido como un "estilo" objetivista, mejor dicho, a lo que puede ser homolgado con esa escuela conocida con el nombre de "objetivismo" y que ha suscitado las iras de Ernesto Sábato. A esa escuela que, dicho sea de paso, parece haber arraigado mucho más en México que en otros lugares de América Latina (cf. Elizondo, Pacheco, Le-ero, etc.). De este modo, la influencia se disemina y la Argentina entra a competir, pero ya desde hace tiempo, desde Saer mismo en sus relatos anteriores (*Unidad de lugar*), y aun desde Antonio Di Benedetto (*Transfiguración y Ángel*) y desde Alberto Vanasco (*Sin embargo Juan vivía*), cuya estirpe objetivista es anterior a la explosión mundial del movimiento y que ha surgido desde determinaciones instransferibles, no imputables a probables "influencias". En principio, para marcar

las diferencias habría que recordar que toda descripción es objetivista cuando obedece a sus necesidades de expansión: habría que ver por qué en la Argentina o en México existen necesidades de expandir la descripción en determinado momento de la historia: habría que pensar en una perspectiva gnoseológica que de pronto penetra en la escritura y la modela. En este caso, el problema de las influencias queda resuleto pero, también, se introduce un nuevo factor de molestia: la perspectiva gnoseosociológica que voy a desechar por ahora para retomarla, si logro, en un momento más oportuno de este análisis.

Quedamos, pues, en el aspecto objetivista externo de *El limonero real* que también se encuentra en *Cicatrices*; aquí se describe el juego del baccará como si se tratara de hacer un manual para neófitos; ¿el neófito es el lector? ¿O la descripción es una metáfora de un conocimiento que no interesa, obvio y desechable? Porque puede muy bien suponerse que el lector de *Cicatrices* es también lector de ruleta y baccará, puesto que esos juegos forman parte de un elenco de referencias o de conocimientos que incluyen la posibilidad misma, por razones de época, de cultura, de leer un relato latinoamericano, argentino, de Juan José Saer. En *El limonero real* la extensión descriptiva produce un salto dialéctico pero inesperado: la convicción más corriente desearía que desde la mucha descripción se pasara a una cualidad, por ejemplo, el *vertiginoso* placer, pero aquí hay un corte mucho más vertiginoso, a saber que *siempre* se está describiendo lo mismo: lo circular es lo que deviene cualidad, lo que pone en evidencia, superficialmente también, otros canales a los que hay que atender: describir siempre lo mismo supone una obsesividad y, por el otro lado, rebaja la

calidad posible de la acción.

Pero no es que esté contando nada; se cuenta poco, es cierto, y los elementos que integran eso que se cuenta vuelven incesantemente, un poco como en *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais; de escena que vuelve a escena que vuelve hay simplemente un pivote que ni hace regresar la descripción a fojas cero para corregir la imagen que se pudo haber creado ni acumula rasgos relevantes sobre la imagen que se ha creado y que es, necesariamente, como una estampa. Ese volver y volver que hace pensar en un relato inmóvil es lo que se emparenta con el objetivismo y, muy trivialmente, asegura una clasificación que, de modo insípido, el "público" reconocería.

Digamos no obstante lo que se cuenta; la acción transcurre en las islas cercanas a Santa Fe, sobre el río Paraná; un isleño, en cuya casa hay un árbol que da limones todo el año, trata de llevar a su mujer a una fiesta de fin de año; ella se niega: hace algún tiempo murió su hijo y está de luto; se obstina en no compartir la fiesta de los demás; el hombre va, ayuda a hacer la comida, sus parientes y amigos reclaman a su mujer, la van a invitar pero es en vano; las visitas, la música, la bebida de los preparativos, la fiesta misma, induce hasta el bote, dormir la siesta, defecar, presenciar un coito, dormir, hacer el fuego, recordar lo que haya sido dicho, pensar en lo que se recuerda, ir, volver. Eso es todo; cada instancia retorna, no hay final, no hay corte salvo que las instancias mismas están cortadas en su raíz, porque indican su irremediable carácter de fragmento, lo que no se integra en una línea continua pero impone, al mismo tiempo, el secreto de su integración en otro nivel, en un plano que la lectura recoge y que la crítica

debería poder extrapolar para comprender ya no la historia que se cuenta sino lo que ocurre, *lo que* está ocurriendo al contarla. Creo que se ve, entonces, de qué se trata. Se ve, entonces el camino que vamos a seguir.

Ante todo la narración se hace con palabras y estas palabras, por su disposición en frases, configuran imágenes que nosotros percibimos y cuyo sentido es que vuelven constantemente; es obvio que las palabras vuelvan, simplemente porque no es su aparición puntual y única la condición de un cambio de imágenes, no lo es que las imágenes retornen, pero cuál es la significatividad de tal retorno, justamente algo que está entre las palabras y las imágenes, algo que las palabras pueden otorgar, a saber la imposibilidad de vaciarlas aunque se las repita o se las reemplace o, en fin, se realice con ellas toda suerte de operaciones; es decir, un infinito que necesita de un espacio para hacerse presente y ese espacio le es proporcionado por las palabras que no cesan, que actúan. Ya estamos, por lo tanto, en otra cosa: repetir es abrirle camino a un infinito que las palabras transportan a través de lo que en ellas es inagotable, la significación. Dicho de otro modo, el significante es infinito, en las palabras que lo ejecutan, se da ese torbellino y lo que la escritura trata de hacer es orientarlo, buscarle la vuelta, hacer que *sea* esa dimensión que un exceso de confianza en la representación y el reflejo refrenan; en la psotura del reflejo la palabra es mero vehículo, historia congelada, no es una viva producción que viene desde el origen de los signos y es todavía objeto de trabajo. Estamos, pues, en una zona quemante: la repetición de la imagen nos conduce a la duración del significante; es ahí donde nos debemos situar.

Pero el significante es todo lo que está en las palabras y más allá de ellas y, por eso mismo, podría ser nada: su fuerza no consiste, entonces, en su presencia sino en su presencia de cierta manera, articulada de cierta manera; el significante no deja de ser infinito porque haya logrado una "forma" y es la forma lo que surge, a su vez, de lo que las palabras arreglan, componen, de lo que les confiere un trabajo que se hace con ellas al arreglarlas. Por lo tanto, y ante todo, hay una estructuración que no se agota en la estructura; la estructura es, de alguna manera, una metáfora de la estructuración, o sea de la energía que ha intervenido para conseguir una "forma" que encerrando la infinitud del significante no hace sino presentarlo en esta cualidad.

¿Cómo es aquí? ¿Cómo acercarce a la "forma" sin apelar a la idea, por ejemplo, de "novela", o de una historia completa, o de "estilo"? Para acercarse hay que elegir en función de un esquema anterior al texto en cuestión pero que no lo ignore. Elegir, por ejemplo, un núcleo de la acción y un elemento verbal: el núcleo que me parece pertinente (porque, fragmento ejemplar, condensa lo que en un comienzo puede entenderse como "causa" de acciones posteriores) es el siguiente: "Una mujer no quiere ir a una fiesta; en el patio de su casa hay un limonero real"; el elemento — sintagma — verbal es: "Amanece / y ya está con los ojos abiertos".

Ese primer núcleo establece dos continuidades, la de una negativa (la de la mujer) y la de una presencia sin ciclos (pues el limonero real da limones todo el año). La negativa de la mujer no tiene fisuras y genera actos sucesivos: irse, pensar en ella, incitar a otros a buscarla, respetar sus razones, no respetarlas. De

cierta manera, la negativa de la mujer es un elemento permanente e inmóvil frente a la movilidad de los otros; como inmóvil sugiere un misterio que se trata de dilucidar no por razonamientos sino volviendo en las descripciones, reiterando, insistiendo. Más que asegurar la continuidad de la historia, "la mujer que no quiere ir a la fiesta" asegura la continuidad del relato y determina su estructura: el limonero juega un papel parecido pero en la afirmación: el misterio de su fecundidad, otro nudo al que sibien no se vuelve en función de una argumentación, está tan firme en su puesto como la estructura misma. Entonces: estas continuidades son una manera de realizar una estructura que la insistencia muestra mediante fragmentos, estructura que es la forma misma, el campo de la operación del significante. Demás está decir, que el elemento verbal, "Amanece/y ya está con los ojos abiertos", ante todo abre el texto y lo cierra y reaparece puntuando el relato o sea otorgándole un ritmo que, en líneas generales, podríamos homologar a un sostenuto interrrumpido: una escena se prolonga y, cuando aparece este sintagma, se corta, se inica otra, y luego otra vez el corte por medio del mismo sintagma y así hasta el final, en donde lo único que queda como afirmación, como conclusión cuyas consecuencias habría que sacar, es ese sintagma que supone una preeminencia simultánea de dos fuerzas implicadas en las funciones que cumple: contar y reanudar; según estas últimas el recomenzar está marcado por el sintagma verbal, y es el recomenzar de un retorno — que podría no concluir — al mismo asunto: si, por lo tanto, cada modo del mismo asunto, limitado por el sintagma verbal (que por límite hace de muralla circular pero espiral porque el mismo asunto se achica, se aprieta, se condensa) tiene aspecto fragmentario, el sintagma verbal, por el contrario restituye un flujo que por

un lado tiene que ver con la continuidad asegurada por los dos vertientes de la escena primera (la mujer que no quiere ir — continuidad por la negación — /el limonero real — continuidad por la afirmación), en tanto la escena primera genera como por impulsos la narración y, por el otro, con lo único que no se corta, a saber con el trabajo de articular eso que llamamos "escritura" y que se cumple incesantemente entre el corte y la continuidad. Pero además, como sintagma verbal constituye un punto de condensación bien preciso, condensación de las energías escriturarias, esencialmente transformadoras; el sintagma verbal es omo un recinto en el que tienen lugar operaciones y, por eso, propone un símil del relato entero, que no se concibe sino en una acumulación orgánica de transformaciones.

La escena primera, "una mujer no quiere ir a una fiesta", es un motor de la narración porque motiva o desencadena acciones que, en definitiva, configuran la masa del relato. Pero, además, es un núcleo que actúa o genera, como se quiera, en otro nivel si consideramos esta frase en el cruce entre la locución directa o indirecta. La primera sería la que emana de personajes que se manifiestan como tales mediante diálogos; la segunda, la que el narrador o personajes terceros atribuyen a personajes primeros (los segundos son los que están en toda interlocución, ya sea con los primeros, ya con los terceros, son el "tú" necesario a todo discurso de un "yo", ya sea que aparezca hablando de sí mismo o manifestándose por sí mismo, ya que sea que se haga cargo de palabras de otros). En este cruce, pues, la "mujer" dice que "no" solo en una oportunidad, en el fragmento inicial carcterizado por la afirmación en todo lo que sea descripción de

actos de personajes ("le alcanza el mate"/"Ella sigue hilvanando..."/ "...y después arranca con los dientes..."/ "Wenceslao pasa despacio..." "le devuelve el mate...") y por una generalización del "no" en todo lo que sea locución directa ("No puedo andar cosiéndolas..."/ "No querés venir conmigo...? / "Hoy no" / "No vas a saludar a tu hermana...? / "No, hoy no" / "El año pasado tampoco fuiste" / "No tengo nada con ella" / "¿y...sin salir a ninguna parte?" / "Para mi no" / "Ellos saben que yo no salgo"); es notable que cuando el fragmento inicial se completa mediante un flash-back arcaico en el que aparecen padre e hijo (que en el presente recibe toda la carga de los "no" de la mujer") hay un diálogo claramente afirmativo ("Llegamos — dice Wenceslao. / "Parece que sí — dice el padre".) De todos modos lo importante es que después de ese "no" directo, posteriormente su "no" siempre viene indirectamente , o sea que se dice que no ("—¿Y ella? — dice". / "— No, ella no viene — dice Wenceslao"). Tenemos aquí un nuevo esquema que completa el anterior: preguntas indirectas engendran respuestas que se hacen cargo, indirectamente, de una negación inicialmente vertida enf orma directa; es que este esquema el que reaparece siempre igual, como pregunta siempre alusiva y respuesta siempre haciéndose cargo de la primera negación, encarrilada, como si la alusión no pudiera ser otra cosa, por ejemplo, "está bien" o "está mal" o "está enferma". Vemos, por lo tanto, hasta qué punto relatar, en este texto, es hacerse cargo de la escena inicial, cómo se trata de un embrión que no es sólo de una anécdota sino de todo lo que transcurre delicadamente por debajo y transporta criterios más matizados de la escritura.

Pero, además, hay otra cosa: el "no" de la mujer directo e inicial, anticipa no sólo sus propios "no" indirectos posteriores sino también el hecho de que no puede responder — y en efecto no responde — puesto que no le hablan; es atribuída tanto a la pregunta como en la respuesta, no es presentada: en esa atribución está su ausencia de la que el "no" inicial viene a ser el anticipo, lo que hace suponer, en cuanto el "no" marca el relato, que el relato bebe su fuerza de la negación; por otra parte, esto pone también en evidencia que el circuito "pregunta-respuesta" — que parece caracterizar el desarrollo del embrión inicial — es del relato y no de la representación ya que, para aclarar, no hay una modificación de la idea, lo que no impide no obstante que se siga insistiendo, o sea escribiendo. De este modo, como todo gira en torno a ese movimiento de negación (que recordémoslo, no era antagónico de la continuidad, ya sea del limonero, ya del sintagma verbal), las cosas ocurren como si en realidad la pregunta fuera aparente, necesaria tan sólo para ser repetida y hubiera una verdad que está no en la respuesta sino en la "no respuesta", en la medida en que la "no respuesta", la ausencia, lo inmodificable constituye lo que se está contando. En consecuencia, se trata de un hablar falso y de un callar verdadero que, para seguir afirmando lo único afirmable, lo que se ve, viene a ser el de la escritura misma que hace predominar lo que hay en ella de sistema de inscripciones y que no emplea la representanción como criterio de verdad porque su criterio de verdad está en su materia misma.

De este modo, ya que tenemos algo así como un punto de partida para entender no quizás la "forma" que tiene este texto sino los movimientos que tienden a constituir la "forma"; lo que queda es, creo que para llegar a una forma es preciso que ciertas tensiones se resuelvan en escritura: reconocerlas es ya entrar en el nudo de la cuestión. Pues bien, esa tendencia a la "forma", por lo ya dicho, podría estar regida por un rasgo que inicialmente presenté como externo pero que ahora se nos muestra como inherente a la estructura: está en la red que trazan esos movimientos constituyentes, mejor dicho se inscriben en esa red, cobra relieve en ella: es la insistencia, justamente el rasgo que nos hacía ver este texto como "objectivista".

En este instante en que una frase de Lacan, sacada de su análisis de la *La carta robada (Escritos II,* México, Siglo XXI, 1975), viene a echar un haz de luz sobre el equívoco, diré algo sobre el equívoco: insistencia relacionada con el objetivismo, me hizo pensar en un momento en la obsesividad que caracteriza a esa escuela: volver y volver, redondear y redondear, manía de la descripción que para mejor no avanzar se sitúa en un tiempo presente predilecto de las novelas objetivistas, que se pliega, de este modo, a una pulsión obsesiva que puede ser caracterizada como paranoica: búsqueda lúcida, inmóvil, de un matiz que lo explicaría todo pero que por que lo mismo que nunca aparece, crea una enorme enfermiza sospecha. Objetivismo como paranoia en el texto pero en la medida en que se reduce el texto ese esquema — ignorando que toda descripción, así no sea recurrente y actual, es obsesiva y persecutoria —, resulta paranoia en el enfoque, no sólo por la reducción sino por la inmovilización que de ella resulta pues no se

puede ir más allá, la serie "insistencia-obsesividad-objetivismo-paranoia" es final y termina por parecerse a un adjetivo, no al esbozo de una significación. Es para liquidar este equívoco que viene la frase de Lacan: "un automatismo de repetición que tomaría su principio en la insistencia de la cadena significante".

De este modo las cosas cambian radicalmente; ya no se trata de paranoia, en *El limonero real* al menos, como texto presuntamente objetivista, sino de un obsesivo "no" progresar de la acción, de lo cual la primera consecuencia es una suspensión de los efectos de una acción que desde cierta ideología del relato debe necesariamente desarrollarse y seducir con su variación — que descansa sobre la repetición, ahora vista como no controlada, y se confunde con la insistencia misma, que sería, lacanianamente, un modo de actuar de la cadena significante o sea de la cadena material.

Dicho de otro modo, y para incluir lo que está entre los guiones, obsesión, suspensión, repetición, son como niveles de la insistencia, fuerza del significante, manifestación del significante en tanto, insatisfecho, se reproduce sin cesar en la narración que reabsorbe sus propios hilos — sus modos — y vuelve a hacerlos emerger. Hay, entonces, una reproducción pero no de un algo externo al significante — materia textual — sino de la insistencia misma, o sea de lo que, parece, de más cuenta de su carácter incesante. Si hay obsesión, por lo tanto, no tiene por qué ser vista en los personajes ni en el narrador sino bien localizadamente en la narración que aparece como un campo fuertemente movilizado y no ya como un producto final en el que nada se mueve porque lo que se movió lo hizo fuera de él.

Pero la narración es de un narrador que, al hacerce vehículo de la insistencia, se fragmenta, pulveriza sus aceptadas funciones de conocedor, desaparece en la insistencia que prima. Y eso se manifiesta no sólo en las escenas que vuelven a ser contadas sino en las oscilaciones de los tiempos verbales: de pronto, el narrador emplea el pretérito ("dijo": tiempo de lo conocido que se transcribe), de pronto el futuro ("remará": tiempo de la conjetura, esencialmente subjetivo si es que el narrador expresa un punto de vista sobre lo que narra). Y, mediante estos tres tiempos, articulados para narrar similares escenas, el relato toma forma como relato de un relatar, como relato del trabajo de relatar. Pero todas estas maneras de fragmentar el punto de vista — que guardan una estricta correspondencia con los fragmentos en que se constituye la historia no resultan de una exterior actitud de vanguardista, de técnico: creo ver detrás de ellas, esta fuerza de la *insistencia* capaz de trazar un hilo interno por dentro de la fragmentación hasta redondear una historia, como historia que, siendo incapaz de desarrollarse, es incompleta pero que por aceptar su incompletud, brinda una nueva unidad, un nuevo tipo de unidad. ¿Dónde se establece? Precisamente en la exhibición de todos estos términos, más bien en la administración de todos estos planos que, en definitiva, producen la "forma" de este texto, este texto mismo. Y ello supone actualizar un poder superior cuyo sentido no es un completamiento de sentido sino una presencia organizada de sí mismo, lo que antes designábamos como el "significante".

¿Tiene algo de ideológica esta conclusión? Ciertamente, en un doble sentido. Ante tod, *porque* como trámite analítico surge de una toma de partido frente a otras posibilidades de "ver" en un texto; complementariamente, *ésta* toma de partido se hace cargo de fuerzas, de pulsiones, de una materialidad — el significante — que sería lo que hay que ver en un texto y hacer salir de él para entender de qué manera un texto — como objeto específico (frente a otros) — y singular (respecto de los que se definen por su misma especifidad) puede proponer zonas de contacto con lo que alienta en otras producciones humanas, en otras — en todas las producciones de lo real. En segundo lugar, porque de parte del texto y de parte del análisis que hacemos de él, situarse en este campo supone denunciar el pacto que mantiene, a través de la ideología, la ideología que cierra las posibilidades sociales de una lectura de las fuerzas y no de las exterioridades. ¿Cuáles son los módulos de dicha ideología literaria? Más bien es un conjunto de "ideologías" que aquí se trata de desbaratar en su dominio desde diversas acciones críticas; ideología de un contar seguido y orgánico, desde la fragmentación; ideología de un narrador como el que otorga la unidad, desde el relevamiento del trabajo de narrar; ideología de la paranoia como atractivo y ambiguo desestructurante (la enfermedad como problemática de la desviación y la norma), desde una acción anterior de la insistencia como energía del significante. El texto, entonces, según lo podemos ver desde las condiciones del "ver" que asumimos, ataca esas ideologías, las desmonta, las critica ferozmente pero sin proclarmarlo, como si se tratara de poca cosa, como si fuera posible, y aun fácil, una lectura que permitiera entrar en ese campo tan contradictorio y deslindar lo que allí está ocurriendo.

Texto generoso, por lo tanto, carnoso y persuasivo porque supone capacidades *allí* donde realmente están, retenidas y reprimidas, texto que da allí donde debe darse y que es el preciso lugar en el que la norma exige que poco se dé, lugar de una lectura pobre y sometida. Es esta generosidad un acto de arrojo porque para que su donación sea aceptada, para que la lectura proporcione el verdadero placer que reside en sus articulaciones (no sólo de éste sino de todos los textos), en su verdad, el espacio en el que se cumple — la sociedad — debe sufrir un cambio. Entretanto, el placer que proporciona la lectura es contradictorio pues lo principal de su feunte está en la oposición, en la ruptura, en que hace aflorar lo que por lo general permanece quieto y oscuro, asfixiado, reducido a la insignificancia, en otras palabras la muerte.

Una última consideración, otro equívoco: el de las categorías que se emplean para analizar un texto latinoamericano. Algunos se van a indignar porque le atribuimos un significante, porque suponemos que ese significante arraiga en el inconsciente: como si los latinoamericanos carecieran de él; algunos no van a entender que no se lo califique: si vale la pena o no, de acuerdo con el juicio de que escribe, que los demás gasten su tiempo en verificar: como si importara lo que el crítico valora más que lo que el crítico "hace"; algunos van a fruncir el ceño frente a la ubicación del concepto de ideología; extrañarán que no se condene al texto en función de su complejidad, como si la capacidad de emitir una condena supusiera un certificado de pureza ideológica, como si la ideología no fuera todo un sistema que se muestra en sus operaciones y que hay que reconocer, como si se tratara de sacarse el lazo de encima "declarando": claridad=ideología

progresista, complejidad=ideología reaccionaria; algunos van a gritar, categorías extranjeras, Lacan, como si las categorías nacionales fueran superiores, como si aprovechar de todo lo que pueda ayudar a pensar no significara meramente constituir categorías que, si sirven, se validan y, si no, por más nacionales que sean, llevan a la parálisis y a lo que se designa como dependencia pues desarma, obliga no ya a aceptar a Lacan sino a la televisión en color, y al fascismo que, por no se sabe qué rara transformación, es aceptado como más criollo que el comunismo. Disipemos el equívoco: estamos frente a un trabajo para hacer un trabajo; reconocerlo instaura una alegría que se aleja de la tristeza dependiente y dignifica la lectura.

2.4 Meditaciones de lo real en El Entenado[31]

Daniel Link

Hacia mil quinientos setenta y tantos, un español decrépito, cerca de la muerte y consumido a fuerza de malalimentarse con aceitunas y pan, escribe una narración: explica su experiencia entre ciertos indios santafecinos que sesenta o setenta años antes tomaron prisioneros a algunos de los que, junto Solís, buscaban todavía la quimérica Isla de las Especias, y los devoraron con morosidad y deleite ante los ojos de aquél, elegido durante diez años como testigo, narrador e intérprete de la realidad, de la existencia, de la *esencia* de esa tribu, los *colastiné*. Explica también su vida posterior (reintegrado ya a la civilización europea, como miembro de una compañía de teatro ambulante) en función de esa permanencia, de esa persistencia. Hay otro libro, perdido, que

[31] La versión original apareción en *Pie de página,* 3 (Buenos Aires: Verano 84/85)

presumiblemente trata el mismo tema: la *Relación de abandono* del padre Quesada, a partir de cuyas referencias podría inferirse el sentido (o la verdad) de estas páginas, escritas por un narrador anónimo y sobre el que Mariano Picón Salas nada ha podido decir. Pueden señalarse, a partir de las páginas de *El Entenado*, su erudición, su estilo en más de un sentido ripioso (¿producto de su larga permanencia entre quienes no compartían su lengua, su mismo sistema de representanción y semiosis?), su agnosticismo inusual, su conocimiento del latín (hay rastros en la escritura: períodos, conectores, libertad — que a veces es confusión — en la colocación de las estructuras nominales — sujeto, objeto — respecto del verbo).

Es sorprendente que hasta ahora nadie haya señalado este texto como una de las más evidentes fuentes de las ficciones borgeanas: pienso, una vez más, en el "Tión" y en "El inmortal", pero sobre todo en el "Informe de Brodie", cuento que parodia con felicidad el texto que nos ocupa y que en el *incipit* cita discreta pero inequívocamente (Borges declara omitir "un curioso pasaje sobre las prácticas sexuales" de los indígenas) si bien miente descaradamente cuando señala que el manuscrito no fue dado nunca a la imprenta.

No había hasta hoy una edición moderna de *El Entenado*: se la debemos a Saer. *¿Qué hacer con lo real?* se pregunta una y otra vez el narrador de este extraño relato, con erudición filosófica que lo lleva a interrogar las articulaciones (probables, improbables, necesarias o arbitrarias) entre significante y el significado, entre sentido y referencia (cf.31, 58, 72, 116) y que incluso lo lleva a citar (erudición fantasmagórica, incluye textos del porvenir) el célebre ejemplo que

Frege[32] utiliza para poner en escena la problemática de la referencia: "Sobre los cables y los mástiles brillaba, fija y enorme, la estrella de la mañana" (24).

Referencia y sentido, constantemente tematizados, parecerían estar relacionados, en esta versión, por implicación mutua, y en relación, también de implicancia, con la experiencia (25). Nuevamente, el único discurso que puede *soportar* estas articulaciones es el recuerdo; el género: las "Memorias".

Hay, por otro lado, una clara relación entre verdad y sentido; ante la indecibilidad, el universo del recuerdo se declara equivalente al sueño (32); esto es: mundos posibles y alternativos cuya coincidencia con el mundo real (actual) es esporádica y casual, en el mejor de los casos: "Mi relato puede significar muchas cosas a la vez" (124).

A veces, los signos no son señales (23). Última hipótesis filosófica, los signos se desprenden del circuito de la comunicación (ya no inapelable): el texto se abre a la disputa, se ve, sobre teorías del significado (sentido y verdad, sentido y uso, sentido y contexto) y también sobre prácticas de significación (¿sentido y realidad?). *El Entenado* propone (tal vez como nunca antes otro texto de Saer) una ética, una política y una estética de la significación (por cierto no en términos precisamente atribuibles al siglo XVI).

Del lado de la estética, las mediatizaciones sucesivas e infinitas, la sintaxis quebrada, escandida (a veces sin felicidad: avatares de la experimentación),

---

[32] Frege razona que las expresiones "el lucero de la mañana" y "el lucero de la tarde" tienen el mismo referente (el planeta Venus) pero sentidos evidentemente distintos. Más abajo señala que "las palabras "el cuerpo celeste más distante de la Tierra" tienen un sentido, pero es muy dudoso que tengan también una denotación (...) El aprender un sentido no nos asegura, por cierto, que haya una denotación". Cfr. Frege G. "Sobre el sentido y la denotación" en Simpson, Tomás Moro. *Semántica filosófica*, México, Siglo XXI, 1978.

arcaísmos latinizantes (construcciones absolutas, enunciación laberíntica, "nostalgias del latín").

Del lado de la política hay toda una estrategia destinada a excitar la capacidad hermeneútica del lector, excitación que el texto frustra, incesantemente (¿histéricamente?): no se legitimizan nunca esos sentidos fragmentarios que, apenas enunciados, no forman sino un perfil incompleto y borroneado de *otra* referencia. ¿Cómo resistirse, sin embargo, a la aplicación más o menos arbitraria de esos patrones alegóricos que revelarían la equivalencia indios/sociedad argentina determinado período?

Pero no, la resistencia a lo real es, también, ética: no dejarse invadir por lo real, no seducir al lector con esas nunca fascinantes trasposiciones en que un Donoso, por ejemplo, insiste sin cesar. Si el entenado es el testigo y el narrador, Saer es el entenado (el apartado 1, sostendría esta hipótesis) y el testigo. Pero si hay un testimonio, éste es oblicuo, inestable. El narrador de *El Entenado* propone hacer de la literatura un campo de reflexión (lingüística, filosófica, literaria). Esto es: una nueva flexión, otra mediación que haga que la realidad (chirle, espesa, casi al borde de la disolución) recupere su productividad estética.

Todo esto implica la puesta en escena de la percepción (y su cuestionamiento sistemático) y la legitimación del recuerdo y de las "Memorias" como acceso a lo real, como método de conocimiento.

Novela, decíamos, extravagante, construida sobre un patrón genérico infrecuente en la literatura argentina y con un narrador en más de un sentido problemático, en más de un sentido extranjero (el tratamiento de la luz-solar;

lunar- que articula todo el relato señala al otro *Extranjero*, el de Camus), este texto sobre la distancia de lo real se propone llenar el vacío de *roman philosophique*, así como *Respiración artificial*, alguna vez, se propuso llenar el vacío de novela epistolar.

2.5 El Entenado: relación contemporánea de las memorias de francisco del puerto

Evelia Romano Thuesen

En 1516, Juan Díaz de Solís descubre lo que hoy conocemos como Río de la Plata, entonces bautizado Mar Dulce y posteriormente Río de Solís. Con un grupo de diez tripulantes, desembarca en las inmediaciones de la isla Martín García para encontrar la muerte junto con sus acompañantes a manos de los indios, guaraníes o charrúas. El resto de la expedición que esperaba en las naves, al ver lo ocurrido a su capitán y a sus compañeros, emprende inmediatamente el regreso. Diez años tendrán que transcurrir para que se lleve a cabo una exploración más exhaustiva de la zona a las órdenes del entonces Piloto Mayor del Reino, Sebastián Gaboto. Se supone que el cronista que contón con documentación más fidedigna para describir el viaje de Solís fue Antonio de Herrera y Tordesillas, quien en la elaboración de su *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas y Tierra Firme de Mar Océano* (1610-1615) habría manejado el diario de navegación de Solís, hoy perdido. Por ese motivo, Herrera constituiría una de las fuentes principales para los cronistas de su época, y aun para las historias contemporáneas, con respecto al decubrimiento del Río de la Plata.

Sin embargo, los testimonios sobre los hechos de 1516 son fragmentarios y controvertidos, coincidiendo casi todos ellos en la información esencial pero difiriendo notablemente en los detalles. Así para López de Gómara (1:153) no cabe duda de que Solís y sus acompañantes fueron comidos por los indios, —argumento basado en el preconcepto de aquéllos que atribuían costumbres antropofágicas a todos los indios americanos, remarcando así su inferioridad y salvajismo (Sepúlveda, fray Tomás de Ortiz entre otros) —, mientras que las Las Casas (3:105) lo niega apoyándose en la ausencia de testigos oculares.

Uno de los detalles históricos que más nos interesa destacar es la existencia de un sobreviviente entre los compañeros de desgracia de Solís, el grumete Francisco del Puerto, que convivió con los indios por diez años hasta ser recogido por Gaboto y llevado de vuelta a la Península. Las distintas historias del Río de la Plata y su descubrimiento lo mencionan, aunque de hecho, como lo afirma Madero en su *Historia del puerto de Buenos Aires* (1902), no se conozca ningún documento "donde se refiera que el grumete contara algo del trágico suceso" (54). Entre los cronistas de la época, Oviedo es de los pocos que le da lugar en su historia,[33] y de todos modos no le concede más que unas escasas líneas:é á una dellas pusieron nombre Isla de Francisco del Puerto; porque un hombre assí

[33] Oviedo, por otra parte, no hace referencia a la suerte corrida por el resto de la partida de Solís, y prefiere detenerse en la descripción de la zona y de los indios, no exenta de conceptos netamente míticos como el de los "hombres marinos" que no son otra cosa que manatíes (4: cap. I-V). Claro que esto no es exclusivo de Oviedo, y así las historias de Indias presentan una clara contaminación de mitos y leyendas, en consonancia con el momento cultural europeo. El Renacimiento trae consigo el humanismo clásico y la nueva vigencia de los mitos de la antigüedad pagana. El Nuevo Mundo servirá de escenario para plasmar la existencia de tales mitos. Así lo expresa Stelio Cro en *Realidad y Utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682):* "Pero en la aceptación e interés por el mito debió influir la formación humanística de Oviedo. El mito que se vuelve realidad, la tradición clásica que adquiere cuerpo y forma en el Nuevo Mundo es uno de los aspectos que más influyeron en la elaboración de los mitos de la conquista".(157)

llamado, y natural de la villa del Puerto de Sancta María de España,..., le hallaron allí en *aquella isla*, que le avia dexado Johan Díaz de Solís, quando descubrió aquel río, ó se quedó él, seyendo gurumete, é le avian criado los indios, é sabia ya la lengua dellos muy bien; el qual fué útil é assaz conviniente á los chipstianos (5:121).

Casi quinientos años después, un escritor argentino radicado en Francia, Juan José Saer, rescata a este personaje semioscuro para convertirlo en el protagonista de su novela *El Entenado* y hacerlo narrar su propia vida. No hay sin embargo mención alguna de su nombre ni del de ningún otro personaje, a no ser el padre Quesada, por lo que creemos que este último es puramente ficticio. La identidad entre la figura histórica y la literaria se deduce del contexto y de las alusiones a determinados hechos históricos que permiten establecer ciertas correspondencias: su ligazón vital con los puertos que hace inmediata referencia a su apellido, el reciente descubrimiento de un nuevo camino a las Indias, su participación en la partida de desembarco, la descripción de su vida con los indios, su regreso a España con otra expedición del reino diez años más tarde, etc. La ausencia de nombres impide la identificación con un individuo determinado, lo que convierte al narrador de la novela en representante de una problemática humana universal: el encuentro con el otro que conduce al replanteamiento del propio yo. En el contexto histórico de Francisco del Puerto, marcado por el encuentro de Europa con América, tal problemática adquiere especial relevancia. Como entonces, medio milenio más tarde sigue vigente en la temática de un escritor

argentino en el exilio europeo, aunque se exprese de manera distinta.[34]De allí que hablemos en el título de "relación", no en el sentido del género de algunos de los primeros escritos de Indias, sino en el más abarcador de relato, y que la califiquemos de contemporánea en cuanto plantea cuestiones eternas y universales en la modalidad y el lenguaje del siglo XX. María Teresa Gramuglio bien lo señala al hablar de "un doble anacronismo":uno el de la inflexión filosófica, donde los interrogantes sobre el deseo, sobre la contingencia y sobre la precariedad de la condición humana se despegan del horizonte de ideas y experiencias en el interior del cual formularía esas preguntas constantes una mentalidad del siglo XVI; otro, el del lenguaje, que rehúsa todo recurso a la reconstrucción arqueológica...(35). Sin desviarnos demasiado de lo que será el núcleo de nuestro análisis, en este punto es debido aclarar que así como de acuerdo con las tendencias historiográficas modernas, nacidas de las ideología del humanismo, la historia debía expresarse con los mismos procedimientos retóricos de la antigüedad, atendiendo no sólo al contenido sino también al arte de la forma, no cabe duda que nos hallamos frente a un ejemplo del caso contrario, esto es, la literatura valiéndose de circunstancias históricas. Sin embargo, y sin que esté en contradicción con lo anterior, no consideraremos *El Entenado* como una novela estrictamente o tradicionalmente histórica. Si nos atenemos a la caracterización que Seymour Menton hace de la nueva novela histórica latinoamericana, *El Entenado* responde, en mayor o menor medida, a las seis particularidades que él

---

[34] Juan José Saer al hablar de *Zama* de Antonio di Benedetto dice: "No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se construye una visión del pasado..." Al hacer más evidente ese pasado, al convertirlo en pasado crudo, nítidamente alejado de la experiencia narrativa, el narrador no quiere sino sugerir la persistencia histórica de ciertos problemas".(1987, 141).

señala para el género: subordinación de lo histórico a lo filosófico, anacronismos y distorsión de los hechos históricos, uso de personajes históricos famosos, reflexiones metaliterarias, intertextualidad, y carácter dialógico y paródico de los textos. En la novela de Saer se recrea una parte de la historia inédita y esa recreación tiende a demostrar la imposibilidad de asegurar la verdadera naturaleza de la realidad o de la historia misma, más que a una descripción del momento histórico, su escenario y sus protagonistas. El personaje principal coincide con una figura histórica, cuya anécdota vital sirve de excusa para la invención de sus memorias y a través de ellas, para el rescate del "otro". El narrador, al escribir, reflexiona sobre el acto de la escritura, lo que permite al autor y al lector desentrañar a su vez el proceso creativo en la novela. Por último, narrada desde una confindencialidad primera persona,[35] la novela deconstruye el principio de autoridad a través de las constantes dudas del individuo frente a la realidad y sus posibles interpretaciones, al dar cabida en ellas al mundo del "otro".

Emprenderemos el análisis de Francisco del Puerto a la luz de dos cuestiones que consideramos axiomáticas en la novela y que permiten trazar un paralelo con las mismas cuestiones tal y como aparecen planteadas en las crónicas. Nos referimos a los temas del recuerdo y del conocimiento, intrínsecamente ligados el uno al otro y constamente presentes en la narrativa de Saer. Así también, la modalidad de conocimiento y la participación del recuerdo influyen decisivamente, no sólo en el proceso mismo de conquista y colonización

[35] En su reciente libro *Latin America's New Historical Novel* (1993), Seymour Menton ubica a *El Entenado* entre las nuevas novelas históricas. Considera que la nueva novela histórica nace a partir dela obra de Alejo Carpentier y está fuertemente influenciada por el pensamiento de Borges (cap. 1). Menton establece las diferencias con lo que él considera la novela histórica tradicional, define la nueva novela, sus orígenes y causas, y dedica cada capítulo al análisis específico de ejemplos particulares.

sino también en la literatura que presenta por primera vez la realidad americana.

Cuando los españoles desembarcan en América, hallan una realidad nueva, tan nueva que le da a la empresa el título de "descubrimiento". Sin embargo, el primer encuentro de los mundos no constituye más que la confirmación de ciertos conocimientos preexistentes en la mente de los viajeros. Colón está seguro de haber arribado a las Indias por una nueva ruta. Más que una apertura a la realidad que se le presenta, prevalece el intento de corroborar datos e imágenes adquiridos especialmente a través de lecturas como Marco Polo y Pedro D´Ally. Existe, por otro lado, todo un problema de intereses y de intenciones. Nos referimos a que los escritos particulares de los descubridores y expedicionarios tiene como objeto justificar sus acciones, y existe un destinatario concreto al que se pretende no sólo informar sino principalmente complacer.

La novedad de la naturaleza conduce a establecer comparaciones de semejanza o diferencia que no se basan sino en el recuerdo de lo dejado en la Península. En este caso, el recuerdo actúa como mediador en el proceso del conocimiento, tratándose fundamentalmente de la apelación a conceptos culturales e imágenes que intentan dar explicación a este nuevo continente dentro, sin embargo, del marco ideológico imperante en el Viejo Mundo. Walter Mignolo en "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" al hablar de Colón y su expresión literaria dice:

es quizás más adecuado ver en este hecho no una dimensión literaria sino una dimensión cognitivo-expresiva: la cognición de un objeto o acontecimiento, tal como se manifiesta en el discurso, que expresa el acto cognitivo. Sabemos al

respecto que la cognición de un objeto o de un acontecimiento no resulta únicamente de las informaciones que se "extraen" de tal objeto sino también, (y quizás fundamentalmente), resultan de lo que "sabemos antes" de enfrentarnos con el objeto (1:61).

Las descripciones de los cronistas revelan así en muchos casos más que el objeto, la idiosincracia y los valores del que hace la descripción.[36]

Tzvetan Todorov en *La conquista de América: el problema del otro* analiza el relato del descubrimiento y la conquista como paradigma de "un encuentro extremo" y, lo que es más importante, "anuncia y funda nuestra identidad presente" en cuanto da forma cerrada al mundo. Como introducción al tema, Todorov declara:

> Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia homogénea y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro, pero los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí (13).[37]

La afirmación de Todorov puede perfectamente aplicarse al proceso de conocimiento y autoconciencia como se plantea en *El Entenado*. En principio, no

---

[36] Susa Beatriz Cella considera específicamente la forma autobiográfica en *El Entenado* (445-458). Según ella, se trata de "un simulacro de la autobiografía", síntesis de historia y autobiografía, y así "la ficción autobiográfica como la resolución posible para una manera de contar la historia, la Historia" (455).

[37] Baste recordar algunas de las descripciones de Colón en su primer viaje, tales como: "Verdad es que algunos árboles eran de la naturaleza de otros que ay en Castilla; por ende avía muy gran diferencia y los otro árboles... eran tantos que no hay persona que los pueda asemejar a otros de Castilla..."(72). "Ellos las tienen llenas de mames que son como çanahorias que tienen sabor de castañas..."(89). "... en toda Castilla no hay tierra que se pueda comparar a ella en hermosura y Córdova; ..."(131). Tal es la influencia del recuerdo en las descripciones que lo lleva a hablar "mastines o branchetes"(73) o huesos de vacas (84), especies inexistentes en el Nuevo Mundo, o bien catalogar de "maravilla" todo aquello que no presenta paralelo con lo conocido.

se trata del reporte contemporáneo de los hechos vividos (como en el caso de Colón o Cortés), ni la crónica basada en la información de terceros, sino el relato de lo acontecido en el pasado de la vida del protagonista desde un presente en el que ya nada sucede. El recuerdo funciona aquí como un revivir, reactuar, volver a experimentar lo experimentado. Pero en este caso, el recuerdo no goza del aval de lecturas científicas ni se genera a partir de la certidumbre de un lugar de procedencia que permitía a los expedicionarios utilizar frente al objeto desconocido premisas del mundo conocido. En la novela, por el contrario, la memoria constituye el único aval de existencia para ese mundo conocido a medida que se alejan de él en las naves: "Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos. Nosotros éramos sus únicos garantes..." (EE, 14). En el relato del entenado esos recuerdos constituyen "poca realidad", y se revisten de toda la precariedad vital de un ser humano confiado a sus percepciones y a su conciencia.[38] Huérfano de padre y madre, dos de las características de nuestro narrador son la carencia más absoluta de raíces y una selectiva capacidad de olvido:

[38] Un ejemplo claro de esto lo constituyen las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, en las que el talento político y el espíritu guerrero del autor determinan el carácter de las descripciones, tanto de la geografía como de la naturaleza y sus habitantes. Por ejemplo, sus descripciones de las ciudades de Temixtitlán (62) y de Guacahela (92) o de los naturales (38-40, 237) enfatizan aquellas propiedades pertinentes a las actividades guerreras. Cfr. el análisis de Antonello Gerbi en *La Naturaleza de las Indias Nuevas* (113-120).

Si para cualquier hombre el propio pasado es incierto y difícil de situar en un punto preciso del tiempo y del espacio, para mí, que vengo de la nada su realidad es mucho más problemática (EE, 84).

En pocas palabras, dos o tres años después de haber llegado era como si nunca hubiera estado en otra parte... En el vaivén de las estaciones, mi cuerpo, densidad sin destino propio y sin memoria (EE, 86).

La primera le permitirá una visión de los indios que no se detendrá en el análisis del otro como tal sino que lo llevará al planteo de su propia identidad, y a esto volveremos en seguida; la segunda le permite una reconstrucción de los recuerdos, tan endebles como los sueños, y la voluntaria adopción de su experiencia con los indios como origen, como memoria fundamental. Por su parte, el recuerdo es para los indios la forma de perpetuarse en los otros y así el personaje asume su destino a partir de esa filosofía: "De mí esperaban... que los representara en su ausencia... querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese ante el mundo su narrador" (EE,134). Esa memoria fundamental es así tan poderosa que estructura y justifica su existencia, no sólo como personaje sino también como escritor:

El momento presente no tiene más fundamento que su parentesco con el pasado... yo no tengo, aparte de ese centelleo confuso, ninguna otra cosa que contar. Además como les debo la vida, es justo que se la pague volviendo a revivir todos los días la de ellos (EE,136). comprendí que si el padre Quesada no me hubiera enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance (EE,99).

Esta alusión a su analfabetismo, sólo superado después de su regreso a España, se impone también como condicionante de la distancia temporal y espacial que permite que el narrador reelabore y reinterprete el pasado de su propia vida. Gnutzmann, al analizar la novela como "respuesta a las crónicas", halla que esta insistencia en la distancia temporal entre el narrador y los eventos narrados distingue nuevamente a la novela de las crónicas en las que los cronistas "pretenden situarse en el mismo momento del acontecimiento" (29).

De esta forma se crea un juego metaliterario en el que el texto creado encarna algunas de Saer sobre 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.
>
> Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedazos de hilos de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca (Lafforgue, 16-17).

Existe, pues, un claro paralelo entre la concepción sobre la tarea de escribir de Saer y el acto de escritura de Francisco del Puerto. Al mismo tiempo, citas y comentarios expresan la necesidad de reflexionar sobre la génesis y el alcance de la tarea literaria que, está de más aclarar, escapa plenamente al marco de las intenciones de las crónicas americanas, y que de manera constante y creciente se manifiesta en la producción de Saer.

Se trata aquí de una narración en primera persona que a diferencia de los diarios y cartas de relación de los navegantes y conquistadores, no tiene aparentemente otro propósito ulterior que de narrar en sí, en el sentido de que no existe un destinatario identificable, si bien se presupone la existencia de un lector al que se alude muy escuetamente una sóla vez. En el relato del entenado podemos, sin embargo, reconocer un objetivo ajeno al acto puro de narrar y que tiene que ver con el develarse de la propia conciencia. Para ello debemos considerar su relación con los indígenas y su forma de vida, su esencial y existencial relación con los otros que estructuran la narración y permite una aproximación al narrador desde una perspectiva lacaniana,[39]en cuanto a la necesidad de una relación especular con los otros para la plena maduración del yo.[40]

Su corta relación con el capitán, en la que se esboza una primera identificación (EE,14), así como la interacción con sus compañeros de travesía, en la que confiesa una búsqueda de la figura paterna de la que carece (EE,16), culminan en su particular actitud frente a los indios: observarlos y constatar en sí mismo los efectos de sus acciones. En otras palabras, el personaje responde

---

[39] El análisis que Todorov hace de la conquista y colonización de América ha sido en cierta medida refutado por Rolena Adorno, al comparar su método con el de Michel de Certeau. De acuerdo con Adorno, Todorov pone énfasis en quien controla el texto, sin dar cabida al discurso del otro, desde una posición hegemónica. En cambio de Certeau procede a partir del texto mismo, y sin dar su interpretación, explora los mecanismos por los cuales los textos producen aquellos significados que probablemente inferiremos (207). Por su parte, Godzich en el prefacio de la obra de Certeau establece la influencia del filósofo Emmanuel Lévinas en las actitudes de críticos actuales y establece que Todorov lee el encuentro entre los europeos y los habitantes del Nuevo Mundo "through Lévinasian lenses" (xvi). Esta postura frente al otro es criticada como meramente exterior contra una más propiamente heterológica que trata de deconstruir la epistemología desde su interior (Godzich, xix). Sin embargo, algunas de las motivaciones de Todorov en su análisis se corresponden plenamente con el texto de Saer.

[40] Cada vez que cito, el número de página se indicará después de cada cita, entre paréntesis por las iniciales EE.

plenamente al estímulo sensorial y activo de la exterioridad del otro. Tanto es así que aún le servirá como marco de referencia a su vuelta a Europa y en su relación con los demás.

Según señala Todorov, en la epopeya americana el otro nunca es identificado como sujeto, con reglas y características propias, sino que es interpretado de acuerdo con los patrones culturales y las limitaciones del observador. De allí que se considerara al otro, o sea al indio, de acuerdo a dos mitos: el de su superioridad y el de su inferioridad.[41]En cierta medida algo similar, aunque con un resultado diferente, ocurre con el narrador de la novela que nos ocupa. Enfrentado a la realidad de su soledad en medio de seres que le son completamente extraños, no establece con ellos una relación de intercambio sino que los planos se mantienen separados: observador y observados. Este aislarse para contemplar los hechos en el sentido más intelectual del término, es una característica anterior a su convivencia con los indios, presente ya en su relación con sus compañeros de travesía. El "otro" permanece siempre como tal, y esa alteridad es la que hace posible el planteo y el cuestionamiento de la propia conciencia.

Al comenzar el *racconto* de los acontecimientos, el personaje se presenta como un ser abierto al horizonte, sin una historia lo suficientemente larga o profunda como para crear una fuerte identificación con sus orígenes. El hecho ya señalado de ser huérfano de padre y madre le impide cumplir la etapa imaginaria

[41] Señala Gnutzmann la coincidencia con Proust "en la apreciación del pasado como fundamento del momento presente", pero en la obra de Saer no se admite "la claridad de los recuerdos ni su significado inequívoco..."(30).

esencial en el proceso de consolidación de la propia individualidad, en términos lacanianos.[42]Ese primer enfrentamiento con el otro se dará entonces con los indios como grupo, y aún frente al rito canibalístico del que es testigo, mantiene una cierta distancia a su juicio, buscando más un principio de explicación de la conducta que un motivo de condena. Esa actitud, sin embargo, responde a una necesidad de hallarse a sí mismo, de identificar el propio ser, lo que viene a cumplirse a través de: 1) el despertar de la conciencia a la soledad del ser, que se cumple a poco tiempo de su captura, en la playa, y a lo que el narrador da el nombre de "nacimiento": "Pero esa noche mi soledad, ya grande, se volvió de pronto desmesurada... No se sabe nunca cuando se nace... Entenado y todo, yo nacía sin saberlo... y no podía hacer otra cosa que echarme a llorar"(EE,35); 2) la percepción del otro como ideal de humanidad, al final de su vida, y la posibilidad de describirse describiéndolos, en el umbral de la revelación de la propia identidad frente a la propia muerte:

> Yo, silencioso, pensé esa noche, me acuerdo bien ahora, que para mí no había más hombres sobre esta tierra que esos indios y que, desde el día que me habían mandado de vuelta yo no había encontrado, aparte del padre Quesada, otra cosa que seres extraños y problemáticos a los cuales únicamente por costumbre o convención la palabra hombres puede aplicárseles (EE,103).

La mediación del lenguaje, como etapa simbólica culminante, es

[42] Sobre los aspectos metaliterarios y sobre todo intertextuales de la obra de Saer, conviene remitirse a los artículos de Mirta E. Stern (1983, 1984) que analizan particularmente esta característica en las novelas anteriores a *El Entenado*.

imprescindible para el develarse de la propia conciencia.[43]La fundamental necesidad del otro que comienza por ser exterior (padre y madre), termina por internalizarse en la posibilidad de diálogo con el propio inconciente, lo cual habla a las claras del valor del relato como comunicación de experiencia. El narrador aprende de la lengua de los indios, y encuentra en esa lengua una clara expresión de la filosofía de los indígenas: la ausencia del verbo ser, la plurisignificación de una misma palabra, muchas veces con significados abiertamente contradictorios, etc. y esa filosofía, a través del lenguaje, pasa a modificar su propia creencia: "El horizonte circular que me había parecido al principio indiscutible o compacto, era en realidad, tal como lo designaba el idioma de esos indios, un almacén de supercherías y una máquina de engaños" (EE,122). El proceso de asimilación es tan radical que olvida su lengua original al punto de tenerla que reaprender a su regreso a España.

En la novela, sin embargo, no se incluyen testimonios de los indios o diálogos directos, enriquecedores de la propia opinión personal. Por lo tanto, en *El Entenado*, como en los relatos de la conquista, no se habla "con" sino "de" los indios, pero desde una primera persona que relativiza el punto de vista a la máxima subjetividad y permite socavar el principio de "autoridad". Y mientras las historias de Indias insisten en el carácter verdadero de su contenido, en la novela el narrador confiesa:

> y todo lo que creo saber de ellos me viene de indicios inciertos, de recuerdos dudosos, de

[43] Estas cosas son, desde luego, difíciles de contar, pero que el lector no se asombre si digo que, tal vez a causa del olor agradable que subía de las parrilas o de mi hambre acumulada... me vino... el deseo, que no se cumplió, de conocer el gusto real de ese animal desconocido" (EE,45).

> interpretaciones, así que en cierto sentido, también mi relato puede significar muchas cosas a la vez, sin que ninguna, viniendo de fuentes tan poco claras sea necesariamente cierta (EE,124).

En este sentido, una tenue correspondencia puede trazarse entre relatos del descubrimiento y la conquista y la novela; la ausencia de carácter dialógico impone una autoridad aparente que se desmorona frente a la consideración individual y subjetiva. El entenado adquiere su identidad y significación de los hechos mismos que narra. No está ausente la desconfianza en el propio juicio, el tambalearse de la realidad ante un ser no menos tambaleante. La duda aparece en la novela como principio de humanidad:

> Esa vida me dejó — y el idioma que hablaban los indios no era ajeno a esa sensación — un sabor a planeta, ..., a mundo no infinito sino inacabado, a vida indiferenciada y confusa... ahora que soy un viejo me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y solo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición (EE,85).

La actitud de los indígenas, por su parte, aparece, en la relativizada visión de nuestro narrador, como un reflejo exacto de la suya propia. Lo mantienen a distancia, lo tratan como lo que representa para ellos, un "defghi", el encargado de perpetuarlos con su recuerdo más allá de las fronteras de su mundo. Con esto tiene plena relación el epígrafe de Herodoto: "...más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total." En este sentido existe otro interesante paralelo: la reacción de los indios frente a la existencia de otros seres, más allá de las fronteras de lo conocido por ellos, es la de comerlos en un intento

de probar que sólo ellos son "hombres verdaderos". Claro está, que un principio remoto tal rito sólo pudo comenzar con la práctica entre ellos mismos, de modo que en el gusto de la carne de los "otros" existen reminiscencias del sabor de la propia humanidad. De allí que el deseo que experimentan frente al espectáculo de la carne humana sobre las brasas, que los transforma ante los ojos del observador, sea equiparado por éste con el deseo de comerse a sí mismos.

> por lejanos y vagos que pareciesen los hombres que devoraban, la única referencia que tenían para reconocer el gusto de esa carne extranjera era el recuerdo de la propia... la fuerza que los movía, ... a salir al horizonte borroso para buscar carne humana, no era el deseo de devorar lo inexistente sino, por ser el más antiguo, el más adentrado, el deseo de comerse a sí mismos (EE, 130).

En términos metafóricos, no vemos en esta interpretación sino el anhelo del narrador de hallar una respuesta al problema del ser, la realidad, la existencia. El tema del deseo ocupa un buen lugar en novela en cuanto es la relación del ser con la carencia, pero no de una determinada cosa sino la carencia de ser, de aquello por lo cual el ser existe y ese deseo se concreta en el otro, por el otro, en el lugar del otro.[44]La necesidad de afirmar el "ser" verdadero en la exclusividad nos trae ecos de lo que sucedió en el Viejo Mundo frente a la posibilidad de la existencia de seres más allá de la Ecuneme, que dio origen al surgimiento de varios mitos y leyendas pues no era posible que se tratara de hombres como los conocidos, y posteriormente al problema moral relativo a la naturaleza de los

[44] Noé Jitrik ha llamado la atención sobre la correspondencia entre las teorías psicológicas de Jacques Lacan y la narrativa de Saer: "...los textos, a su vez, se prestan admirablemente, ... porque admiten una posibilidad de precisión que la teoría lacaniana, entre otras, ilumina(97).

indios. Dice Abellán en su *Historia crítica del pensamiento español* (1979) que existía

> la idea entonces difundida de que la Tierra no era habitable en toda su extensión, sino tan sólo en la parte conocida como Ecuneme; se entendía con este término el domicilio natural del hombre, mundo habitado y habitable por él. Fuera de esta parte existían tierras desconocidas, únicamente pobladas por monstruos y animales fabulosos...(2:355).[45]

Al regresar al lugar de origen, — sin que haya en este caso tampoco nombres geográficos precisos, lo que conduce, como ya dijimos, a la universalización de la experiencia —, se repite el proceso de adaptación a un mundo y a un lenguaje, que Saer resume claramente al referirse al "extranjero":

> 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 reaprende un nuevo mundo, que consiste en el aprendizaje de lo conocido relativizado por lo desconocido (Lafforgue, 12).

En la experiencia del entenado, quien se define a sí mismo como un eterno extranjero, su aprendizaje del mundo entre los indios parte más bien de la no-experiencia, en la medida que no aparecen la mediación de recuerdos, la nostalgia por una cierta forma de vida, la ligazón a un determinado lugar o cultura. En cambio, su readaptación al Viejo Mundo está mediatizada y relativizada por lo vivido en esos diez años, por el conocimiento de una forma diferente de vida, por el uso de un lenguaje distinto. El mundo europeo le parece vacuo frente a la

[45] Cfr. Lacan *Écritis*. "Le stade du miroir..." (93-100) Para una mayor clasificación de los distintos significados y funciones del "otro" en la teoría de Lacan puede ser útil el ensayo de Anthony Wilden "Lacan and the Discourse of the Other".

solidez del espacio indígena. Esto también se relaciona con la primera identificación que parte de reconocer en el otro el "ser" del que se carece y al que se "desea". De algún modo, su existencia en el Viejo Mundo seguirá intrínsecamente ligada a los indios y hallará justificación por su previa convivencia con ellos.

De regreso aprende a leer y a escribir, permitiéndole esto último testimoniar lo que da motivo a su existencia como ser literario y como creador. Sus contemporáneos europeos parecen prescindir de la noción de ser y desconocer su fragilidad, empeñados en admitir sólo aquello que no modifique sus convicciones ni altere su visión del mundo y de sí mismos:

> A mí me entrevistaban, muy a menudo, sabios y funcionarios. Yo había aprendido del viejo que las respuestas más adecuadas que podemos dar son aquéllas que ya se esperan de nosotros. Satisfechos de haberlas corroborado en el exterior, mis interlocutores volvían, después de nuestros encuentros a instalarse en la atmósfera tibia de sus propias convicciones (EE,110).

El mismo cede a la tentación de presentar los hechos tal y como el público espera que sean presentados sin atender a su verdad, entendida ésta no como verdad objetiva sino como coherencia con el pensamiento del escritor. Existe en cambio una crítica bastante explícita a la creación que apunta a complacer al destinatario y por lo tanto no lleva consigo ni siquiera la verdad parcial del creador, puesto que no son sus ideas las que se expresan sino aquellas que dicta el público. Autor de una obra de teatro que presenta su propia vida, la define en los siguientes términos:

> De mis versos, toda verdad estaba excluída, y si, por descuido, alguna parcela se filtraba en ellos, el viejo, menos interesado por la exactitud de mi experiencia que por el gusto de su público, que él conocía de antemano, me la hacía tachar (EE,108).

Al final de su vida, dueño de una imprenta que manejan sus hijos, significativamente ellos también adoptivos, se confina en un pequeño cuarto de la casa. Allí escribe sus memorias y trata de dilucidar la esencia de los indios, que marca y enraíza su propia esencia. El tiempo, en un fluir circular, lleva y trae las mismas escenas, que cada vez adquieren un nuevo significado, hasta el eclipse final que simboliza la aceptación total de su identidad con los indios, al utilizar el pronombre personal de "nosotros". Próximo a su muerte, el recuerdo del eclipse aúna su pensamiento con el de los indios, entonces también próximos a su destrucción. Luna y sol son dos presencias constantes a lo largo del relato, representando cada uno una categoría temporal distinta: la luna, la muerte y el continuo renacer, y el sol, el fulgor del momento. Así los define el diccionario de símbolos de Cirlot:

> The moon not only measures and determines terrestrial phases but also unifies them through its activity... But above all its is the being wich does not keep its identity but suffers painful modifications to its shape as a clear and entirely visible circle. These phases are analogous to the seasons of the year and to the ages in the span of man´s life, and are the reasons for the affinity of the moon with the biological order of things, since is also subject to the laws of change, growth and decline... This accounts for the mythic belief that the moon´s invisible phase corresponds to death in man...(215).
>
> In the theogony, the Sun represents the

> moment... when the heroic principle shines at its brightest (317).

La novela culmina con un eclipse, cuya oscuridad total emula el no ser de la muerte y preanuncia la destrucción de los indios, y que sin embargo, deja entrever una positiva aceptación de su destino por parte de los indios y una esperanza de permanencia, en cuanto es la conjunción perfecta del momento y la eternidad, de la permanencia y el cambio, del sol y la luna.

Como novela se mueve entre dos dimensiones temporales, presente y pasado, del mismo modo, experiencia y memoria constituyen pilares fundamentales para la comprensión de nuestra existencia y situación actual. El descubrimiento de América representó un motivo más de cuestionamiento del propio ser para el hombre del Renacimiento. Frente a lo desconocido se reaccionó sin duda con poca tolerancia. Lo desconocido, sin embargo, no se limitaba al espacio exterior, sino que se extendía a la cuestión de la propia esencia y humanidad. Más allá de las explicaciones históricas, políticas, sociales, de las intenciones de poder y los intereses personales, los escritos que describen los primeros encuentros con el nuevo continente dejan entrever un verdadero interés por una nueva forma de vida y existencia que exigía la menuda tarea de autodefinición. Tal definición se concretó mayormente en la aniquilación del otro, física o cultural, en base a una supuesta superioridad moral y a un argumento de poder.

Si como establece Todorov yo soy otro, la negación del otro lleva consecuentemente a la negación del yo. En la novela en cambio, el

reconocimiento del otro como tal abre las puertas para el planteamiento del propio yo. En el proceso de la conquista, si bien una sociedad se impuso a la otra, la cuestión de la naturaleza del indio supuso un recuestionamiento de la naturaleza humana, pero, resuelta en términos de superioridad o inferioridad (o sea en términos de comparación y no de comprensión), lo segundo quedaba parcializado. En el Renacimiento, una vez superado el cataclismo ideológico inicial, consecuencia del descubrimiento, se establecieron los límites del mundo, y en términos del entenado, de un horizonte vacío se pasó a un horizonte circular. Dentro de esta perspectiva, lo único que quedaba por descubrir era el interior del hombre y en él la esencia, el ser, el principio de vida, el principio de muerte, en un nuevo marco de circunstancias.

En esa "zona" que es centro temático de la obra de Saer, sus habitantes, herederos de una raza extinguida y de otra esencialmente extranjera, aún intentan aprehender una identidad que se desdibuja, sin un pasado cierto, sin un presente concreto. Tal crisis existencial es aplicable al hombre del siglo XX en general, crisis que sea tal vez sinónimo de una enriquecedora búsqueda de la otredad en un mismo a fin de alcanzar una convivencia pacífica en la diferencia.

2.6 El espacio intertextual en la narrativa de Juan josé saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura

Mirta E. Stern

La escritura de Juan José Saer — una de las más ricas y densas de las últimas promociones — se ha venido desarrollando en una zona de silencio, con las características de un trabajo riguroso y sistemático, que hace del relato y de sus condiciones de producción uno de sus temas centrales. En términos generales, la crítica ha vinculado la obra inicial de Saer con las líneas realistas inauguradas en la literatura argentina a partir de 1955,[46] aunque reconociendo en él preocupaciones formales mayores que en otros escritores que también inician su producción durante esta etapa. No obstante, el pasaje directo que efectúa el narrador desde el grupo de referencia provincial — directamente vinculado, con excepciones como la de Borges o J.L. Ortiz, a ciertas líneas de la narrativa europea y norteamericana — a Francia, pasaje cumplido con absoluta prescindencia de la mediación sociocultural de Buenos Aires, así como el cuidadoso deslinde que va exigiendo progresivamente su obra entre la imagen fragmentaria de la realidad que ofrecen los textos y la imagen fragmentaria en sí misma que va reflejando la escritura, obligan a replantear la ubicación de Saer dentro de la reorganización del espacio narrativo que se viene perfilando en los últimos años.

En este sentido, si por un lado se destacan, dentro de su producción, tanto la

---

[46] Para Adolfo Prieto, por ejemplo, estos relatos iniciales quedan integrados a una literatura que refleja el proceso vivido en el país durante el peronismo, y cuyas posibilidades de supervivencia parecen depender de su condición de "documento de época o testimonio de conductas individuales". Véase *Literatura y subdesarrollo* (Rosario: Ed. Biblioteca, 1968).

fidelidad a una temática local, que se bifurca en dos líneas ya definitivamente perfiladas en sus relatos iniciales: la campesina y la urbana — recortadas siempre sobre el escenario fijo de la ciudad de Santa Fe y el litoral aledaño —, como la persistencia de cierto núcleo productor básico de su escritura, que incluye toda una galería de personajes y de situaciones que reaparecen, con un gesto recurrente, a lo largo de todos los textos; por el otro, la obra de Saer narra su propia historia, su "hacerse", a través de textos cada vez más reconcentrados en su propio suceder lingüístico y discursivo, y donde la progresiva reducción de la anécdota va enunciando una firme voluntad de ruptura con todo efecto meramente representativo, en favor de una creciente reflexión sobre el acto de escritura en sí mismo. Por consiguiente, si lo local emerge en los textos de Saer, o contribuye a definirlos, sólo lo hace temáticamente, como inscripción geográfica de un universo narrativo intensamente preocupado por asentar sus propias condiciones de universalidad cultural. Condiciones que conectan directamente su escritura con un referente literario externo y cosmopolita, presente en todos sus relatos. La ficción se constituye, por tanto, dentro del espacio definido por este cruce de una temática masivamente ligada a una realidad nacional o local, y orientada a su representación, y un sistema de representación en virtud del cual esa realidad requiere, para enunciarse, el marco referencial que proporcionan otras literaturas, básicamente la europea y la norteamericana.

La peculiar densidad que adquiere, de este modo, el sistema narrativo de Saer surge, en principio, de la descripción permanente que ofrecen los textos de sus propios mecanismos constructivos y de la reflexión sostenida que ejecuta la

escritura sobre su propio instrumento. Y esta reflexión importa, sobre todo, porque funda un espacio teórico, en el que quedan simultáneamente enunciadas una teoría de lo imaginario y de la literatura y una definición de la autoinserción del autor dentro de la narrativa nacional.[47]En este sentido, la escritura de Saer se construye — y confiesa su intención de hacerlo — como un ejercicio de reflexión permanente sobre la literatura, de tal modo que el discurso de esta última — vehiculizado siempre por un claro intertexto — se convierte, en el interior de la obra, en un objeto central de representación, que comparte su campo referencial con el que provee la realidad inmediata. Dentro de este marco, cada relato funciona como un metalenguaje que inscribe, en el lenguaje primero de su ficción, una disgresión refleja sobre su propio discurso, presentándolo siempre en relación dialógica con otros discursos de la literatura. Para ello, cada narración privilegia una determinada matriz intertextual — Pavese o Borges, en varios de los textos iniciales; Joyce, con una presencia definida en *Unidad de lugar*; Salinger, Wilde, la novela policial, etc., en *Cicatrices*; Proust en "La mayor", etc. —, y la somete a procesos de transformación que van desde la estilización o la parodia hasta una escritura que se autorrepresenta como acto de lectura, o como práctica de un aprendizaje en el que se inscriben las más secretas devociones.[48]La peculiar

---

[47] En varios de los textos iniciales, estas definiciones y alineamientos son objeto de una formulación explícita. A esta categoría pertenece, por ejemplo, la preceptiva de la novela que enuncia el escritor Carlos Tomatis en *La vuelta completa* (pp.179-184), donde se censuran y se excluyen desde los cuentos criollos a la *La Prensa* hasta otras formas frecuentes como el diario y la memoria, considerados aquí como subgéneros.

[48] Estos dos últimos aspectos se ponen claramente en evidencia en "Fresco de mano" (*Unidad de lugar)*, relato de iniciación en la escritura, centrado además en su representación como acto, donde la presencia del poeta lírico Esteban, así como cierta cita concerniente a un paseo por la playa, configuran algunos de los elementos que denotan una definida lectura y reelaboración de Joyce. El intertexto joyceano — uno de los más frecuentes en Saer — aparece fundamentalmente trabajo tanto en algunos relatos de la colección antes citada como en *El limonero real.*

relación de sentido que produce, en cada caso, esta articulación interdiscursiva, instituye un campo de significaciones específicas, cualifica un registro de lecturas del narrador, y configura una suerte de *corpus* crítico a partir del cual se proyecta toda una descripción "de la literatura" "desde la literatura". Es decir, una lectura crítica de un determinado sector de la realidad literaria, que al revisarla la configura, y que, al hacerlo, inscribe su propia tendencia. En otros términos: estas múltiples representaciones del discurso literario adquieren un estatuto teórico, dodne se va explicitando y reinscribiendo tanto la ideología estética del narrador como una reflexión sistemática sobre la tradición textual en la que se inserta. Por esta vía, la literatura confirma en los relatos su doble condición de materia prima y de referente, de elemento que se consume y se transforma, y de elemento que se representa. En resumen, el acto de consumo implícito en la refundición del referente discursivo proyecta un momento preciso del proceso de constitución de la escritura, momento en el que ésta se detiene, tanto para autoinscribirse en una historia literaria como para definir sus propias condiciones de producción.

Este minucioso trabajo intertextual que ejecuta la escritura de Saer no sólo conlleva una reflexión sistemática sobre las técnicas, los significados y la modalidad funcional de los textos elegidos, sino que, al mismo tiempo, también va recorriendo un amplio espectro de problemas constitutivos de toda teoría literaria, entre los que se destaca fundamentalmente el problema de la representación, y, ligado a él, el de las distintas inflexiones que asume el concepto de realismo. Este último aspecto ocupa un lugar central, en la medida en que compromete tanto la ideología estética del narrador y la concepción específica que inflexiona su obra

frente a la realidad, como el amplio trabajo que desarrollan los relatos en torno a la oposición "real/imaginario". En este sentido, *Cicatrices* se propone como un texto fundamental, en tanto que los cuatro relatos que lo componen, al referir de distinto modo un núcleo narrativo común, organizan, en principio, un primer nivel de formulación del problema. El cuarto narrador, Luis Fiore — un obrero que ha sufrido prisión en el 55 —, relata lo sucedido durante un primero de mayo en el que, tras un paseo por las afueras de la ciudad, mata a su mujer, y cierra su exposición anunciando su inminente suicidio. Los otros tres narradores, que son Ángel (un joven periodista), Sergio Escalante (ex-abogado y jugador apasionado) y Ernesto López Garay (el juez), además de referir sus historias individuales, recrean distintos aspectos de este eje temático general, en cada una de cuyas reformulaciones queda plasmado un determinado punto de vista social. Desde esta perspectiva, si el discurso de Fiore funciona como una suerte de entidad referencial interior al texto mismo, cada uno de los otros tres relatos testimonia una lectura posible de esa "realidad" y ejecuta una atribución de sentido. Este sentido, que inscribe obviamente una definición ideológica, surge de la representación concreta que asume, en cada caso, el referente discursivo común. Pero a su vez, y paralelamente, cada una de estas formas de representación aparece también vinculada o referida a otra u otras más amplias, localizadas en un determinado sector de la literatura, que es el que funciona, precisamente, en cada relato, como su campo intertextual específico. Cada narración organiza, de este modo, un doble sistema referencial: por un lado, el campo de la "realidad"; por el otro, el espacio fundante de otra ficción literaria, especialmente trabajada en cada caso. Así, en el relato de Ángel, texto sobre lo imaginario o sobre "el doble"

construido, en principio, como una franca recreación de Salinger, la investigación edípico-policial que protagoniza el narrador — el texto se abre prescribiendo un código de lectura psicoanalítico — queda duplicada y refractada por su insistente lectura de *El largo adiós*, de Chandler. En el de Ernesto, en cambio, la inmovilidad y el congelamiento histórico-social del personaje extraen parcialmente sus enunciados de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. No obstante, es en el relato de Sergio Escalante donde tanto el problema del realismo — encarado como actitud artística y como procedimiento — como el que concierne a la naturaleza de la realidad representada, hallan uno de sus principales núcleos de autoformulación textual, a través de los ocho ensayos que escribe el protagonista sobre este tema.

En este sentido, el texto articula la relación entre ficción e historia en un doble plano: por un lado, su narrador cuenta una versión de la historia política del país; por el otro, la escritura que en él se produce (los ensayos) define sus propias determinaciones históricas, y se constituye como una lectura de las "ficciones" que introducen en la realidad, tanto el discurso de la literatura y el de la historieta como el del pensamiento filosófico puro que se objetiva en la filosofía. En otros términos: desde su propia ficción narrativa, el relato remite a una historia concreta; pero la escritura que en él se representa reflexiona, a su vez, sobre otras formas de "ficcionalizar" la realidad histórica. Esta doble remisión que ejecuta permanentemente el texto queda además duplicada por la matriz significante común en la que inscriben su origen la HISTORIA y la HISTORIETA. Los seis ensayos que presenta el narrador al comenzar el relato responden al título general de

"Momentos fundamentales del realismo moderno", y cada uno incluye como motivo central una determinada historieta. Si, en el plano de la historia, la reflexión sobre los hechos y el reordenamiento que les impone su enunciación narrativa apuntan a una mejor comprensión de la realidad, de un análogo, en el plano de la escritura, la actividad del narrador se orienta a una elucidación de las formaciones ideológicas que condicionan determinadas representaciones de esa realidad: formaciones que reducen, precisamente, la historia a "historieta", y que asignan un sentido específico a las ficciones que esta última instituye. Por consiguiente, si comprender la historia implica replantear las relaciones entre los hechos que la conforman, a fin de establecer sus indeterminaciones materiales reales, comprender la producción intelectual que se inscribe en esa historia conduce a Sergio, necesariamente, a plantear el problema del "realismo", es decir, de las formas de representación de la realidad que consagra y legitima un determinado momento histórico. De este modo, los ensayos se construyen tomando como materia un determinado campo textual, y haciendo del lenguaje, en tanto producto social, un objeto central de reflexión.

En el plano de los procedimientos, el efecto demitificador que persigue este análisis, producto de la puesta en evidencia de las significaciones que encubre el campo textual analizado, surge de la relación ecuacional que se establece entre los dos hemistiquios que componen cada uno de los títulos, uno de los cuales designa simpre al personaje o al autor de una historieta, mientras el otro remite a un autor, a un texto, o a un determinado campo doctrinario, todos de filiación filosófica o literaria, y definidos por su carácter erudito o por su pertenencia al

Murciélago y Robin, pareja de superhéroes ascéticos que conviven en un espacio subterráneo, y a quienes no se les conocen mujeres.[49]

El segundo ensayo, *El profesor Nietzsche y Clark Kent*, apela, en cambio, a la coincidencia significante que liga al "superhombre" que propone el filósofo con el difundido personaje de la historieta — "dos célebres personajes homónimos de la imaginación moderna" —, y su valor principal reside en la observación de que "el fundamento ideológico que rigió la elaboración de los dos mitos es el mismo". La conjunción que se establece, en este caso, entre la identidad del sujeto biográfico (primer hemistiquio) y el nombre convencional que encubre la verdadera identidad del personaje (segundo hemistiquio) expone, desde un comienzo, la ambigüedad central de la homonimia. En este sentido, el vínculo ecuacional aquí instaurado convierte al autor de "Zaratustra" en una suerte de personaje de historieta mediante un doble mecanismo: por un lado, adscribiéndole como cualificación profesional una de sus actividades secundarias — la del profesor —, lo cual no sólo parcializa al sujeto histórico real, sino que además encubre la tarea que le asigna a su significación más importante; por el otro, apelando a las connotaciones ya típicas de endeblez y fragilidad físicas, que asignan a esta cualificación profesoral casi el valor de un epíteto, y en virtud de las cuales cierta ficción ha utilizado frecuentemente este rol como antítesis clásica del "superhombre", respecto del cual funciona como doble identidad o identidad encubridora, o bien como típica identidad real de los creadores de monstruos y otros engendros "poderosos". El profesor Nietzsche se confunde con el producto

[49] Véase Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno* (Buenos Aires: Paidós, 1970).

de una propuesta intelectual, y se convierte en su contraimagen, mimetizando, de este modo, a Clark Kent, quien también, bajo su catadura de periodista tímido y mediocre, oculta al superhombre verdadero que es. El punto que articula la homologización de ambos mitos reside en el concepto de *alter ego* y en los presupuestos de la psicología el desenmascaramiento, orientada a descubrir, tras la frágil máscara humana, a superhombres dotados de notables poderes.

Por esta vía, la superhumanidad nietzscheana, cuyo modelo teórico consagra tanto la voluntad de "dominio" y de "poder" como una moral que se sitúa "más allá del bien y del mal" y por encima de la compasión cristiana, queda homologada al mito máximo de la historieta: al modelo del héroe omnipotente, cuya potencial capacidad de "dominio" acepta subordinarse a los preceptos de la moral cristiana, bajo la forma de una lucha por el "bien público", inspirada en la compasión hacia los "débiles". Las cualidades innatas y extraterrrestres de Clark Kent han venido a llenar el vacío dejado por la muerte de los dioses; y su "superhumanidad" se define como la de aquel que, bajo su engañosa apariencia humana, puede ofrecer, con sus poderes superiores, una coartada a la inseguridad afectiva del hombre.

En otro nivel de análisis, la relación entre los dos segmentos culturales que vincula el título, así como el equívoco generado por la ecuación: profesor Nietzsche = reverso de Supermán, actualiza otro aspecto importante, que concierne tanto a la difusión masiva del modelo ideológico del superhombre como a las formas de tratamiento a las que este último se ve regularmente sometido, a partir de su ingreso al campo de la ficción popular. En este sentido, la conversión del autor en personaje operada por el equívoco refleja, sólo que a la inversa, uno

de los mecanismos típicos del público popular frente a la literatura, consistente en el descuido del hombre y/o personalidad del autor para concentrarse, únicamente, en la "persona" del protagonista.

El tercer ensayo, *El realismo mágico de Lee Falk*, tiene como objetivo, — según el narrador — hallar en el mundo de este autor las pautas estéticas de la novela latinoamericana moderna. El objeto cuestionado en primer plano pertenece ahora a la literatura misma, y se localiza en el llamado "realismo mágico". Pero, en este caso, los juicios valorativos explícitos desaparecen, y el sentido de la impugnación sólo surge de los significados que produce la combinación de elementos que aparecen condensados en el título. En este sentido, ya no se trata de una simple relación ecuacional entre dos términos, que afirman, de este modo, su identidad ideológica (A = B), sino de la postulación de un vínculo genético, en virtud del cual se hace derivar cierta pauta estética de un determinado campo de la historieta, apuntando, por esta vía, a una total desjerarquización de la novelística consignada. En el interior del clisé formal que implementa el título, Lee Falk — el guionista de Fantomás (Phantom) y de Mandrake — se propone como el instaurador de un modelo, a partir del cual se definen las características ideológicas de los que no son sino sus sucedáneos dentro de la narrativa latinoamericana, características que permiten cuestionar tanto el contrasentido implícito en la designación misma de esta corriente como la mitificación que preside el tratamiento de la realidad en las obras que ella produce.

Las pautas y convenciones que rigen el mundo representado por Falk sirven de base a una sostenida parodia de los tópicos recurrentes del realismo mágico.

Así, el carácter supraindividual de Fantomás, en quien se encarna el espíritu de una *dinastía*, *la transmisión* hereditaria de padres a hijos de la empresa de lucha contra el delito y los abusos, la geografía exótica — en este caso la de Africa — y el marco de las tribus primitivas, permiten recrear — siguiendo un sistema de correspondencias casi unívocas — las predilecciones temáticas de esta corriente, entre las que se destacan el transfondo exótico del folklore afroamericano, la tradición dinástica de las civilizaciones indígenas, la leyenda, la magia, la superstición y el primitivismo cultural, tópicos todos cuyo tratamiento contribuye a confirmar la condición mágica de la realidad. Por encima de este índice temático común se recorta a su vez la apelación a una ideología connivente entre narrador y lector, que sustenta, en ambos casos, una determinada visión de lo primitivo. Porque si Fantomás representa, en realidad, la superioridad del racionalismo de las culturas occidentales frente al espíritu mágico de las tribus africanas, el realismo mágico, a su manera — es decir, partiendo de la premisa de que el lector participa de esa misma racionalidad, y sometiendo el referente indígena a las condiciones de enunciación que le impone un narrador situado en un plano sociocultural muy diferente —, también instaura una visión, "desde la civilización", del mágico exotismo de las culturas indígenas americanas.

Los tres ensayos siguientes se describen como notas breves o comentarios de un par de páginas, que apuntan a la fijación de un tema, sin detenerse en su desarrollo. El primer título de esta segunda serie es *Flash Gordon y H.G. Wells*, fórmula en la que vuelven a aparecer equiparados el nombre de un personaje de historieta — sujeto de la ficción — y el de un autor de novelas, en este caso de

ciencia-ficción — sujeto biográfico —. El eje que articula ambos nombres parecería *situarse* aquí en la combinación de aventura y ciencia y en el tratamiento peculiar que reciben estos tópicos en cada uno de los casos. Tanto en su forma literaria como a través de la que le impone la historieta, la ficción científica estructura sus significaciones en torno a la sensación de amenaza indiscriminada que pesa sobre el mundo y al consecuente clima de terror que ella genera. Pero si en el caso del autor de *La guerra de los mundos* este efecto, resultante del carácter inevitable con que se presentan los peligros que encierra el futuro, se ve además agravado por un profundo escepticismo en los alcances de la ciencia, en el caso del personaje de Alex Raymond, en cambio, la metáfora bélica se traslada, ya que los mundos en guerra proyectan aquí siempre una precisa localización en la geografía terrestre, de tal modo que los planteamientos científicos se historizan.

Flash Gordon desarrolla sus aventuras en un ámbito teñido de curiosidades científicas, ya que el planeta Mongo, además de sus platillos voladores, ofrece también el espectáculo de una biología inquietante. Pero esta veta naturalista no eclipsa, sin embargo, otros importantes aspectos del planeta, como el carácter feudototalitarkio de su organización social; y a lo largo de toda la serie, actúa una rigurosa metáfora, que va hilvanando, cuidadosamente, el futuro interplanetario con la Edad Media, y a su vez estas dos instancias con una vegetación y una zoología antediluvianas. De este modo, mientras en las ficciones de Wells el punto de partida lógico y basado en la realidad científica queda dominado por lo arbitrario, a la par que el esquema constructivo se somete a un marcado rigor intelectual, en el mundo exóticamente arbitrario de Flash, que retrotrae la

anticipación a modelos sociopolíticos ya superados y a un estadio de la naturaleza sobre el que el hombre no ha comenzado a actuar, el peligro se relaciona, en cambio, con los ribetes ambiguos que le imponen a la ficción tanto la arbitrariedad de los ciclos naturalesc omo las formas anacrónicas de organización social. Por otra parte, la amenaza de lo desconocido se personaliza: en los albores del siglo XXV, el elemento persecutorio se deposita en la presencia obsesiva de los chinos, que se han apoderado de América del Norte, y que en un Mongo ya no tan antediluviano representan la raza dominante.

En el quinto ensayo, *Tarzán de los monos: una teoría del buen salvaje*, vuelve a quedar explicitada la intención crítica fundamental: el título se aplica más a J.J. Rousseau que a Rice Burroughs, dado que "las ideas más ricas sobre la cuestión ya están en Rosseau". Nuevamente los enunciados ideológicos se desprenden de la confrontación ecuacional entre una determinada historia y un modelo teórico, representado aquí por la teoría del iluminista francés. Las fórmulas "sujeto histórico = sujeto ficticio" o sujeto ficticio = sujeto histórico, implementadas antes para denunciar las relaciones de ocultamiento que se producen entre ambas instancias, quedan ahora reemplazadas por lo que sustenta la afirmación: producción intelectual de un determinado sujeto histórico = sujeto ficticio. Por esta vía, el vínculo genético que se postula convierte a Tarzán en una grotesca parodia moderna del "buen salvaje", presa, por lo general, su exaltación de la pureza del hombre natural y su acusación de la peligrosidad de la cultura.

Finalmente, el resumen se completa con *La evolución ideológica de Mickey Mouse*, el único título unitario y que alude solamente a la historieta. No obstante, el narrador repone discursivamente el elemento elidido en su formulación, prescribiendo la lectura de esta ficción como un testimonio histórico, como "una expresión sistemática del pensamiento liberal norteamericano".Los otros dos ensayos que escribe Sergio se presentan en proceso de elaboración durante el relato. El primero de ellos (es decir, el séptimo) está dedicado a Sivana, cuya ficción, según el narrador, encarna "el ansia de poder disimulado detrás del cuento de la ciencia pura". Esta vez la historieta sirve de soporte para introducir el ya clásico cuestionamiento de las relaciones entre ciencia e ideología, que se extiende, a su vez, tanto a la consideración de la función ideológica del lenguaje como a la de su condición de espacio social privilegiado para el ejercicio del poder. En función de este planteo, el análisis opera sobre la base ecuacional que le proporcionan las distintas inflexiones de un determinado arquetipo de la ficción (Supermán = Sivana = Marvel...), sólo que con el objeto, precisamente inverso, de restringir esta generalización y desnudar sus diferencias. Ante la afirmación de su interlocutor ocasional, según la cual el capitán Marvel representa, frente a Sivana, un personaje secundario, cuyas posibilidades han sido previamente agotadas por Supermán, Sergio responde describiendo el peligroso desplazamiento de la metáfora del poder que se ha operado en Marvel. De tal modo que, aunque comparta con Supermán la capacidad de transformación que lo convierte de simple mortal a superser, Marvel lo supera en sus alcances, en la medida en que obtiene su poder de la "palabra", más precisamente — y apelando a un recurso tradicional en el cuento fantástico popular — de la pronunciación de la palabra

mágica: "Shazam". Si los caracteres sobrehumanos de Supermán derivan de factores tales como su origen interplanetario, elemento que fija un mínimo de distancia en la propuesta identificatoria, en el caso de Marvel, en cambio, lo inverosímil se atenúa, la distancia se acorta y se intensifica la ilusión realista. Desde este punto de vista, Marvel representa "la apoteosis del poder de la palabra", del signo ideológico por excelencia, porque en él, los elementos mágicos inscritos en el mito de origen del superhombre se han compartido, del que todos participan, y que todos creen "poseer" en igual medida. No obstante, dicho desplazamiento permite a su vez corroborar el carácter ilusoriamente igualitario de esta posesión y definir en su interior la diferencia. Una diferencia de apariencia natural, o que se presenta como naturalmente dada, vehiculizada por un término que, aunque arbitrario, en tanto que poderoso es verdadero, y en tanto verdadero, principio fundante de un sentido que modela todos los demás sentidos, todas las demás posibilidades de significación de la palabra.

El octavo ensayo, *Chic Young, un héroe de nuestro tiempo*, vuelve a posturlar una relación ecuacional entre dos sintagmas, cuya predicación ideológica surge de la relación metonímica que establecen sus respectivos paradigmas semánticos. Chic Young, el creador de Blondie, se presenta, en la tesis de Sergio, como una suerte de expositor sistemático de la ideología pequeñoburguesa, respecto de la cual su tira funciona como modelo ("Mi tesis era que, teniendo en cuenta las observaciones que Young había hecho acerca de la vida cotidiana de la clase media, otro en su lugar ya se había suicidado, o elegido el camino más fácil: la tragedia", p.166). La moderna epicidad que le atribuye el clisé del título aludiría,

irónicamente, según este primer sentido manifiesto, a las virtudes que resume la empresa intelectual de Young. Pero el juego sinecdóquico habitual vuelve a proyectar, por detrás del autor, al personaje, y por detrás del epíteto épico, a la obra. De este modo, el modelo del empleado reprimido que encarna Dagwood, sumiso e incapaz de reaccionar tanto frente a la tiranía de su jefe como frente a la de su mujer, y que, desde su "épica" mediocridad, no hace más que preservar la glorificación del mundo de sus patrones, halla su término aposicional y cualificativo en el título de la novela de Vasco Patrolini, en la que el autor esboza una de sus habituales pinturas del fascismo,[50] y que se inserta, a su vez, dentro de una tradición novelística insistentemente orientada a la presentación crítica de una moral burguesa decadente. El adolescente fascista que Pratolini propone como "héroe" puede leerse, desde este punto de vista, como una variante contextual o como una realización diferente y más avanzada del mismo núcleo seminal que se inscribe en una cínica violencia que transfiere del plano político al moral, Sandrino define el límite de sus posibilidades de acción a través del asesinato final de su amante, como una suerte de Dagwood puesto a actuar en el contexto histórico pertinente.

En tanto el núcleo semántico y asu aposición cualificativa representan variantes formales, que remiten al mismo referente, y en tanto la predicación que introduce el segundo término consigna los principales atributos identificatorios del primero, la relación ecuacional que propone el título en este caso no hace sino afirmar una identidad entre la ideología pequeñoburguesa y la ideología fascista,

---

[50] Vasco Pratolini, *Un eroe del nostro tempo* (Milán: Bompiani, 1949). Versión castellana: *Un héroe de nuestro tiempo* (Buenos Aires: Losada, 1954).

presentando a la primera como una forma solapada y reprimida en su aspecto práctico respecto de la segunda. Afirmar que lo único que puede hacer un héroe de nuestro tiempo es matar a su mujer equivale a afirmar que en cada Dagwood instalado en un orden de aparente cohesión hay potencialmente un Sandrino.

La producción ensayística de Sergio se constituye, por tanto, como una lectura de otras(s) escrituras(s); y, a su vez, la única lectura a la que se somete es la ejercida por otro escritor — función representada aquí, como en la mayoría de los textos, por el personaje recurrente de Carlos Tomatis —. Dentro de este sistema cerrado de espejos, donde el circuito entre producción y consumo es siempre interior a la literatura, también el segundo eje fundamental que organiza la vida del narrador — su pasión por el juego — proyecta su propia imagen en un referente intertextual, en relación con el cual se define. Dicho referente, que ingresa como la única lecutra de orden "literario" que se consigna en el transcurso de la narración, no es otro que *El jugador*, de Dostoievsky, del que Sergio recibe un ejemplar en prisión, especialmente enviado por su abogado, y frente al cual ambos personajes establecen un doble sistema de relaciones. Por un lado, en tanto lectores del mismo, explicitan, a través de esta función, dos códigos de lectura distintos; por el otro, desde el punto de vista de la ficción temática, constituyen, en sí mismos, una versión recreada de algunos aspectos de los personajes de *El jugador*. En este sentido, el discurso central que le dirige a Sergio su abogado no sólo evoca el parlamento final de Mr. Astley,[51] sino que además lo convierte en un espejo descriptivo de las impugnaciones que

[51] F. Dostoievsky, *El jugador* (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), pp. 138-139.

permanecen tácitas en los enunciados del personaje. Aquello que se elide en el discurso de este último cede su lugar de enunciación a la literatura. Desde esta perspectiva, el interxtexto no sólo aparece "leído" o "referido", sino que también actúa como cita, que otorga a la relación interdiscursiva una función sustitutiva o completiva respecto de los enunciados del relato.

Esta doble articulación del intertexto — como instancia referencial y como mediatizador discursivo de las relaciones entre el texto y la realidad — presenta múltiples inflexiones en los relatos de Saer. Y estas inflexiones se conectan tanto con la diversidad de procedimientos implementados como con el modo particular en que se organiza, en cada caso, el juego entre representación y antirrepresentación. La realidad que instaura cada ficción "declara" siempre, de algún modo, que sólo puede ser evaluada dentro del orden material que conforman las demás ficciones: orden esencialmente verbal, donde el discurso de la literatura refleja siempre a la literatura.

Desde el punto de vista estricto de los procedimientos, el intertexto ingresa, por lo general, a través de la condensación de una serie de datos provenientes de la obra de un determinado autor, con otros que conciernen a su biografía, y cuyo entramado a su vez va entretejiendo diversas relaciones con las significaciones primarias de los relatos. Un ejemplo bastante claro lo proporciona la "Biografía de Higinio Gómez" (*La mayor*), donde, por un lado, con el suicidio final del protagonista en la habitación de un hotel, se completa una sutil reconstrucción de la biografía de Pavese; mientras, por el otro, esta misma remisión, que otorga al

nombre de Higinio casi el valor de un seudónimo,[52] sirve para recrear, indirectamente, una variante nacional de cierto tipo de escritor, así como el sistema de relaciones sociales y literarias que lo definen — la lección del padre, que le enseña a montar "para que se haga hombre"; el viaje a Europa, rito de iniciación obligatorio; el bautismo intelectual, consumado en Francia, a través de las discusiones con "Breton y los tipos de su gavilla" o de "las clases de Paul Valéry en el College de France", etcétera.[53]

Una ligera variante de este mecanismo de imbricación de datos biográficos y textuales la proporciona, en *Cicatrices*, el relato de Ernesto López Garay, donde se trabaja como referente la producción de Oscar Wilde, a la traducción de una cuyas novelas se presenta abocado el narrador. La relación con el intertexto se organiza, en este caso, sobre la base de una serie de desdoblamientos y duplicaciones complementarias, cuya matriz formal se establece sobre el modelo de la traducción. En este sentido, Ernesto no sólo duplica literalmente (traduce, reescribe) la ficción que encierra *El retrato de Dorian Gray*, al mismo tiempo que repite (nacionaliza) su nombre, en base al juego paranomástico Garay / Gray, sino que también traduce (traslada, reproduce) los significados sociales que instaura el estetecismo de Wilde, en el plano histórico de sus propias acciones — duplicación semántico-ideológica que se localiza tanto en la reafirmación del congelamiento temporal que preside su vida como en la búsqueda de una indemnidad que, en su

---

[52] Esta recreación casi indirecta de la figura del escritor italiano vuelve a presentarse en *El arte de narrar*, bajo la forma de un extenso poema narrativo ("El fin de Higinio Gómez"), concentrado en una cuidadosa transposición de los elementos centrales de la teoría mítica de Pavese, sobre cuya base el texto elabora sus proias metáforas.

[53] La alusión a *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, confirma, otra vez aquí, la bifocalidad que preside siempre la lectura del intertexto, o el doble campo literario en el que se sitúa simultáneamente su objeto.

caso, no es otra que la de su preservación como clase —. La complementariedad que así inscribe la relación entre texto e intertexto aparece sobre todo sustentada por la sutil articulación lineal de varios fragmentos de *El retrato...*, que ingresan como citas, y que van estableciendo una peculiar relación de contigüidad significativa con los distintos episodios de la secuencia narrada. Ernesto "traduce" la novela de Wilde (eje metafórico); pero ésta, a su turno, va proporcionando al relato no sólo una imagen escular, sino también una interpretación teórica de sus principales situaciones narrativas. La organización metonímica que así intervincula ambos textos les adscribe, a cada paso, una función de exégesis recíproca.

En varios de los relatos de Saer, esta presencia coextensiva de otra ficción se postula, directamente, como condición de posibilidad del texto y como motivación del acto de escritura que en él se representa. Esto es lo que se plantea en casos como el de "La mayor", donde se va ejecutando una prolija y manifiesta negación del memorialismo proustiano y de la posición del narrador omnisciente. Por ello, es esa conciencia que el escritor francés describió instalada en el acto puro de recordar lo que la narración comienza declarando ya sin vigencia. Y para hacerlo, elige como cita uno de los momentos más significativos de *En busca del tiempo perdido*, el pasaje en el que la magdalena humecida en el té sirve de vehículo para la actualización del pasado.[54]

---

[54] El texto se abre afirmando: "Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio y estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, conservando mientras hubiese, en primer lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años (...). Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada"(p.11).

Esta doble articulación del elemento que se inscribe en el espacio imaginario del texto — como instancia referencial inmediata y como remisión a un determinado campo literario — proporciona un esquema condensador de todo el trabajo que opera en la escritura de Saer, en la medida en que, en el interior de esta última, la representación de las relaciones y contradicciones que conforman la realidad histórico-social referida por los relatos nunca anula ni se sitúa por encima de la representación de las relaciones y contradicciones que afectan al narrador en la praxis concreta de su escritura. Por el contrario, esta praxis se objetiva permanentemente en los textos, anteponiendo al gesto referencial de cada relato los signos mediatizadores de su historicidad discursiva. La ambigüedad resultante de esta intersección destaca intencionalmente, a cada paso, una aparente disolución del vínculo referencial que conlleva la ficción, y se plantea como clave para la comprensión del juego entre representación y antirrepresentación que se establece en los textos. Este mecanismo se acentúa especialmente en *Nadie nada nunca*, fórmula cuya ambivalencia sustenta una doble lectura. Por un lado, secuencia formada por tres negaciones yuxtapuestas que remiten a categorías específicas — la del sujeto, la del objeto y la de la instancia temporal —, sobre cuya base se organizan las acciones del relato clásico, y que aquí parecen postular, a través de su negación, el carácter no representativo de la ficción que encabezan. Por el otro, frase verbal enunciativa, en la que la negación ejercida por el significante "nada(r)" implica, directamente, una negación de la realidad afirmada por el relato, en la medida en que en él "alguien" (o muchos) "nada" "en algún momento". El título juega a negar la representatividad del texto, y por esta vía funda su primer juicio afirmativo,

consistente en erigir la negación en el principal sistema productor de las afirmaciones textuales.[55] Pero, paralelamente, este juego disolutivo con la "nada",[56]puesto al servicio de un cuestionamiento de la realidad como correlato referencial del discurso, también se conecta estrechamente con el claro intertexto flaubertiano que atraviesa toda la narración. En este sentido, y por encima de las evidentes remisiones a *Bouvard y Pécuchet*, se recortan, por un lado, un trabajo obsesivo sobre el estilo, que evoca el vértigo de la correción flaubertiana, y su consecuente reversión de ciertos efectos poéticos sobre la prosa narrativa; y por el otro, enunciada en la disolución semántica que inscribe el título de la novela, esa meta de su escritura que el novelista francés definió como "un libro sobre nada, un libro sin relación con el exterior que se sostendría por la fuerza interior de su estilo... un libro que no tuviera casi asunto, o al menos en el que el asunto fuera casi invisible, si eso se puede" (carta a Luisa Colet, 16-VII-1852). Junto a estos planteos, y junto a al precisa evocación que hace el texto de la parodia flaubertiana de la falacia de la lectura, se perfila, como un segundo eje intertextual básico, "La filosofía del tocador", de Sade, espacio donde quedan enunciados el placer y la violencia como temas centrales de la novela y a través del cual se

---

[55] En *La mayor*, por su parte, esta operación, es decir, la doble negación que genera las afirmaciones textuales, se presenta directamente enunciada y explicitada como tal: "...al recuerdo que ha venido subiendo, por decir así, desde lo negro, y que tilila, patente, en el centro del abismo, como si estuviese diciendo, o como si estuviese, más bien, tratando de decir, que hay algo, de donde sacar, como quien dice, la prueba contraria, LA NEGACIÓN de que haya habido, en algún momento, mediodía, invierno..." (p.45; el subrayado es nuestro).

[56] La homonimia que instaura la pareja NADA/NADA(r) — soporte de una identificación entre la supresión del mundo externo y la inmersión de un medio líquido — aparece ya en *El limonero real,* en este caso al servicio de una proyección psicoanalítica de las instancias del proceso creador. El intenso trabajo polisémico que preside la escritura de Saer encabalga aquí el espacio donde se "·nada" con la "nada" como espacio simbólico de la génesis textual. Y para ello, enlaza, en el epicentro mismo de la novela, la puesta en escena de una progresiva disolución del discurso del narrador, es decir, la representación de una regresión discursiva a la "nada", a partir de la cual otro sujeto asumirá la enunciación, con la inmersión de ese mismo sujeto en el río, donde habitualmente "nada".

mediatiza y se prescribe una lectura de la violencia local.

En tanto trabajo reflexivo, reescribir continuamente, como cita, otro discurso literario, implica reinscribir la distancia que separa los presupuestos implícitos en su conformación de lo real, de la realidad misma; y, al mismo tiempo, destacar la articulación que se plantea entre su espesor ideológico particular y el del discurso que lo cita. Por esta vía, la escritura de Saer manifiesta uno de sus presupuestos fundamentales: el de comportar siempre un determinado modo de significar la literatura, que condiciona, genera o mediatiza su modo de significar la realidad.

2.7 Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa.

2.7.1 Mirta E. Stern

La obra de Juan José Saer —una de las más densas y rigurosas que presenta: la narrativa nacional a partir del 60— va configurando una sólida unidad una única historia —iniciada en su primera colección cuentos, y en pleno desarrollo aún en su último texto narrativo_publicado—, que va sufriendo variante combinatorias en sus personajes, funciones y_relaciones, y que quiebra el eje temporal progresivo sobre el cual se articula mediante continuas anticipaciones y regresiones." Esta mecánica interna contribuye a estructurar la circularidad general que intervincula los relatos, los conduce también a describir, en cada caso, una «vuelta completa», una suerte de pasaje incesante por el punto de partida. Y este desplazamiento especial de la escritura a su vez conlleva una inscripción topográfica_precisa: la de la «zona» representada por la ciudad de Santa Fe y el litoral campesino aledaño, a la que siempre se retorna —voluntaria o

involuntariamente - desde distintas instancias textuales. Por consiguiente, simultáneamente, a una regresión temporal y a un regreso o retorno a cierto espacio o escenario, a una «zonal> geográfica y temática "provinciana", cuyas primeras_configuraciones no desatienden los recursos del' relato clásico, para luego fragmentarse en narraciones de inusual densidad descriptiva, privadas casi o totalmente de desenlace, donde el interés de lo anecdótico se subordina, invariablemente, a un intenso y notable trabajo estilístico, y donde la escritura va adquiriendo, sin concesiones, un espesor y una complejidad crecientes.

La figura central que así dibuja a lo largo de su trayectoria toda la narrativa de Saer, aparece signada por el permanente movimiento con-~ céntrico de una escritura que vuelve a pasar por los mismos espacios narrativos, para reelaborarlos y «volver a narrarlos», apelando a imbricaciones que operan sobre todo el tejido verbal, y que constituyen uno d e los lugares privilegiados donde se estructuran sus diferencias. Dentro de este esquema, cada narración ingresa como materia prima de las restantes, y halla en ellas su propio espacio de representación.

Pero insistir en este amplio consumo productivo que cada texto hace de los demás no implica una mera consideración de las recurrencias temáticas, o de la continuidad de personajes y de escenarios que servirían, a lo sumo, para determinar su adscripción a un proyecto faulkneriano de escritura; sino que apunta a destacar un minucioso trabajo verbal que operan tanto en torno a determinadas estructuras del relato, *como* sobre la base que le proporcionan ciertos sintagmas y significantes o, incluso, series fonéticas dominantes —elementos todos cuya recurrencia y progresiva expansión los va definiendo, paulatinamente como

matrices o núcleos generados de la escritura. La inevitable reversión de efectos poéticos sobre la prosa narrativa, que se deriva tanto de este riguroso trabajo ejercido sobre la textura misma del lenguaje, como de la obsesiva corrección flaubertiana que ponen en escena los textos ligada a su vez con la estructuración predominantemente mente narrativa que preside gran parte de los poemas de Saer, instaura o funda, en el interior de su obra, el espacio de una poética, de filiación paveseana que desarticula, desplaza y re-historiza las categorías retóricas tradicionales, en su búsqueda conciente de una reorganización o reformulación interna del campo del discurso literario.'

Por consiguiente, por un lado, el narrar se inscribe en toda la producción de Saer dentro de un movimiento circular y progresivo que, por, momentos se aparta de la legalidad de la espiral acercándose abruptamente a su eje primigenio para reflexionar sobre él desde la reescritura Por el otro, este itinerario permite definir la gradual diferenciación interna a de los relatos como el proceso resultante de una progresiva reducción del desarrollo anecdótico en favor de una mayor reconcentración de los textos en su propio suceder lingüístico y discursivo —reconcentración fundamental en una escritura que comporta siempre un determinado modo de significar la literatura que genera o condiciona su modo de significar la realidad—. Si el primer aspecto de esta definición enuncia una firme voluntad de ruptura con todo efecto meramente representativo, es decir, un claro rechazo por el puro acontecimiento o la desnudez anecdótica y una decidida búsqueda de despegue referencial el segundo en cambio se traduce en una creciente reabsorción del relato en el discurso presente del narrador y, por con

siguiente, en una representación cada vez más frecuente del acto de escritura como *encuadre* formal, como condición y como desencadenante de la ficción. 6

En otro nivel, la dialéctica constructiva resultante de éste «volver a narrar», sistemático y siempre gestativo, permite leer la concatenación de los relatos como el producto de las sucesivas reescrituras de un texto único, que resiste su formalización definitiva, y sobre el que la escritura vuelve para ensayar sus más diversas posibilidades Desde esta perspectiva, loes textos se desdoblan sucesivamente convirtiéndose en entidades descae referencia es mutuas, mientras la productividad inherente a la estructura discursiva **e** a de la obra va generando su propio núcleo referencial y referencia biográfico a analogía textual resultante de este continuo gesto de auto-referencia constituye en si misma, hasta cierto punto, la formulación de un proyecto de escritura.

En el transcurso de esta transformación, los textos no sólo describen su propia génesis sino que también anticipan de algún modo su clausura en términos de una suspensión. En principio, cada relato se presenta enunciando su función de borrar parcialmente otro trazo mediante su reinscrición una nueva trama textual. Desde este punto de vista, el significante «borrar», insistentemente presente a lo largo de toda la narrativa de Saer, se convierte en una metáfora estructural básica de la escritura. Por un lado, los textos aparecen vinculados a algo que se «borra», vale decir, consignando la supresión de una instancia referencial y ocupando su espacio, tal como lo confirman, por ejemplo, en su parte final los cuatro relatos que conforman *Cicatrices* —cada uno de cuyos narradores es presenta obsesionado por el intento de «borrar» algún aspecto de su historia personal o de su realidad inmediata—.[7] Por el otro, proyectan linealmente en el

discurso un «borrar» que alude, directamente, al acto mismo (la escritura, reproduciendo su gesto material y quebrando la fluidez del «contar seguidos" mediante la introducción traducción, en todos los niveles, de repeticiones idéntica o ligeramente modificadas que reproducen el vértigo de una correción incesante".

Pero si cada texto aparece para borrar y, a su turno, para borrarse o ser borrado es porque cada uno (de ellos,- como cada una de las partes que conforman *El limonero real* funciona simbólicamente, como un «borrador» cíe los textos subsiguientes que lo retoman y lo transforman y, en una segunda acepción de este término la que designa el instrumento concreto con el que se borra, también como un «borrador» cíe los que lo preceden, en la medida en que sus enunciados ejecutan una reformulación, afirmativa o negativa, de los de aquellos. En este sentido, tachar o borrar significa aquí siempre añadir; mostrar la goma y aquello que se borra antes de producir su re-inscripción Títulos como «A medio borrar» *(La mayor)* además de sus connotaciones temáticas "Debe este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrarme», p. *65),* parecen aludir directamente a este proceso.

Por otra parte, si «negar» también es una forma de «borrar», no es casual que allí donde la negación se exacerba cómo en *Nadie nada nunca,* el texto se obstine en reproducir en su propia materia verbal, y con una obsesividad flaubertiana el trabajo de quitar (elidir), expandir (catalizar), recomenzar y volver incesantemente a cero, que fusiona el escribir y el pensar en un solo gesto trabajo que, aquí como en otros relatos, torna transparentes, en la definitiva clausura lineal del texto, las tachaduras y refundiciones cíe un manuscrito en el que la escritura testimonia sus infinitas variaciones.

De este modo, el «borrar» vincula en las narraciones de Saer dos niveles textuales diferentes: uno temático representado por la obsesión común a la mayoría de los personajes que recorren los relatos, la cual consiste en borrar, suprimir o eludir una determinada realidad (histórica social, política, afectiva, etc.) o las huellas de su elisión, compensando dicha pérdida mediante su sistema de formaciones sustitutivas, en el que la literatura ocupa un lugar de privilegio; y otro que afecta a la autorepresentación del narrador y del acto de escritura y en virtud del cual el relato remite especularmente a si mismo, a través de la puesta en escena de estas instancias, es decir, a través de la trascripción lineal de un escribir borrar escribir.., que reproduce el modo en que opera el trabajo sobre la palabra. Si, en el primer caso, el «borrar» inscribe, por lo general, su origen en un permanente conflicto entre el sentido absoluto y la realidad, en el segundo, en cambio, remite a la problemática de los diversos sentidos que se superponen y se enfrentan en el interior de la realidad verbal instaurada por el texto. Aquí se trata de borrar la «letra»; allí, la «cicatriz». La equivalencia se funda en el hecho de que ambos signos gráficos funcionan como huellas o trazos localizados en un «cuerpo» en la doble acepción de cuerpo humano y de corpus verbal o discursivo. En otros términos, ambos significantes constituyen las marcas de una elisión que los relatos historizan y que la escritura restituye a través de procedimientos específicos.

Esta descripción permanente que ofrecen los textos de sus propios mecanismos constructivos integra, junto con otros de los elementos ya citados, ese conjunto de rasgos específicos de la escritura de Saer, que conjunto determina la peculiar densidad que asume su sistema narrativo. El objeto central

de representación que organiza los primeros relatos, la vida en comunidad de un grupo de jóvenes intelectuales santafesinos, que hacen de la literatura un permanente tema de búsquedas y definiciones, se independiza rápidamente de lo anecdótico, abstrae sus significaciones, y las desplaza a otro nivel de formulación dentro del cual pasan a configurar figurar la reflexión sostenida que ejecuta la escritura sobre su propio instrumento y sobre la literatura en las principales narraciones del autor. Este trabajo reflexivo, riguroso y sistemático, que hace del relato y de sus condiciones de producción uno de sus temas centrales, funciona como una suerte de meta-texto que inscribe, en el texto primero de la ficción, una disgresión refleja sobre su propio discurso, historizándolo y poniéndolo siempre en relación con otros discursos de la literatura. En este sentido, la escritura de Saer se constituye en el espacio definido por el cruce de una temática invariablemente ligada a una realidad nacional o local orientada a u representación, y un sistema de representación en virtud del cual esa realidad requiere para enunciarse, el marco referencial que proporciona otras literaturas, básicamente la europea y la norteamericana. Por consiguiente, el estatuto particular que adquiere esta reflexión importa no sólo o porque autoriza a leer permanentemente en la obra la génesis material de su escritura sino, sobre todo, porque funda un espacio teórico en el que quedan simultáneamente enunciadas una teoría de lo imaginario y de la literatura y una definición de la auto-inserción del autor dentro del campo escrituario nacional.

2.7.2 «El limonero real»: Historia y legalidad del espacio imaginario

En un plano más concreto, lo anterior equivale a afirmar que cada texto narra una historia, que a su vez trata, obsesivamente, la historia de su propia producción textual. Y esta descripción que liga como un eje toda la obra de Saer, presupone un número considerable de operaciones, que casi todos los relatos, en mayor o en menor grado, ponen en escena. No obstante, en esta tarea, tal vez ningún otro proceda con la precisión exacerbada con que lo hace *El limonero real,* narración en la que esta ex-'posición sistemática del trabajo de escritura alcanza su nivel de formulación más explicito. Dicha explicitación se establece, en principio, sobre la base de una exasperación descriptiva que, como en todos los últimos textos del narrador, revela una evidente filiación con ciertas técnicas y procedimientos del *nouveau roman.* Pero también, o sobre todo, surge del prolijo rigor formal con el que el trabajo estilístico va plegando; las estructuras del relato a una suerte de modulación poética del discurso,! modulación que preside, ordena y «compone» la narración a través de un calculado juego de repeticiones, paralelismos y simetrías.

Novela sobre el ciclo y sobre la producción y relato de tema campesino, *El limonero real* se divide nueve partes que van organizando, en forma recursiva y recurrente, una anécdota muy breve cuyo desarrollo abarca exactamente un día y cuyo episodio central lo constituye una fiesta de fin de año a la que Wenceslao —el personaje central— asiste mientras su mujer rechaza la invitación y decide permanecer sola en la casa. Este eje temporal a su vez se distiende mediante la intercalación de numerosos raccontos, en algunos de los duales se inscribe la causa de esta negativa: la muerte accidental de un hijo' ocurrida en la ciudad y de

la que ella no ha podido recuperarse. Por detrás, y como contexto, emerge el marco de una sociedad campesina, marginada y estática, que reproduce internamente, sin variantes, un modelo de organización ancestral. Pero el desarrollo de este núcleo temático permite, a su vez, ir consignando una exposición sistemática del proceso de producción textual, exposición I que en este caso abarca, sometiéndola a una relación de coexistencia espacial, todas las fases que se suceden desde la génesis del relato hasta la constitución material definitiva del texto como totalidad.

Esta presencia simultánea de todas las etapas del proceso de escritura funda y sustenta una primera conexión metafórica con el título de la novela: *El limonero real* se propone a la lectura como un texto sobre' la eternidad y sobre el ciclo—o sobre el ciclo eterno— en la medida en' que el árbol del que toma el nombre también contiene, en forma simultánea, todas las fases de su evolución. Modelo natural y eterno y dador de un fruto perenne, el «limonero» condensa el ciclo y se convierte en cifra del texto, haciendo de la repetición su figura estructural básica.

Esta proyección del proceso cíclico de escritura, que la expone como trabajo queda representada, a nivel constructivo, por la iteración de una misma estructura narrativa, que va dando cuerpo a un relato circular, abierto y cerrado por un mismo sintagma («Amanece / y ya está con los ojos abiertos»), que a su vez preside cada uno de los nueve segmentos narrativos que conforman el texto. Dentro de este sistema de escansión, cada segmento desarrolla una secuencia lineal progresiva, encabezada siempre en pretérito—por un resumen de las precedentes, e interrumpida, a su turno, por unidades narrativas menores. Por consiguiente, la narración

que se inicia en cada nuevo corte siempre retorna al punto de partida (borra), resume (repite), y vuelve a narrar (expande). El relato nace y muere nueve veces en el interior de su propio espacio textual, y estos nueve «re — cuentos», que determinan su organización formal y que constituyen su materialidad misma, convierten el proceso de transformación discursiva en un objetivo autónomo de la narración. En otros términos, del mismo modo que en el limonero, también en el relato coexisten todas las fases de su evolución, sólo que en una etapa distinta de su crecimiento o desarrollo. Y a través de esta proyección simultánea de las nueve etapas que recorre su proceso productivo, el texto se convierte en «un relato sobre el proceso de construcción de un relato», en el que quedan prolijamente expuestos todos los mecanismos de la escritura. La superposición de las distintas partes no haría sino reconstituir un «manuscrito» que torna legibles sus tachaduras, sustituciones y expansiones.

Pero además de su propia historia constructiva, *El limonero real* también narra una historia escrituraria personal que abarca todos los textos que lo preceden cuyos episodios emergen ya sea a través de los significantes que privilegia el discurso, como a través de su organización formal, o de los núcleos temáticos que desarrolla. Una historia que, en esté caso, resume desde la génesis misma de la narrativa de Saer hasta el momento evolutivo del que ella forma parte y del que, por consiguiente, es un resultante. Así, desde el punto de vista temático, en esta «génesis» se proyecta tanto personajes como el viejo campesino que sacrifica un cordero en "Al campo". (En la zona), como un definido ámbito regional cuyo perfil social ya en «Palo y hueso» aparece signado por la marginalidad y la miseria de los pescadores litoraleños, y del que aquí se reiteran desde del

escenario general delimitado por al río, hasta la distribución topográfica del rancho. Y sobre este trasfondo, un núcleo potencial de la historia de Wenceslao y su hijo: la del viejo Arce y Domingo, el hijo que intenta marcharse a la ciudad sin lograrlo pero que aún deberá cumplir en ella su milicia. A estos elementos se añaden, entre otros, la insistencia en la inmovilidad física y social que define ese medio así como el conflicto incestuoso que sustenta cl enfrentamiento entre los protagonistas.

Los textos de Saer narran su «hacerse», no sólo desde la perspectiva, de este proceso inmanente—definido por el consumo productivo que cada relato hace de los demás—, sino también desde la que se centra en su relación con otros campos textuales, Mecanismo habitual dentro de este sistema de escritura, cada relato instrumenta también, en su construcción, ciertos soportes narrativos extraídos de la serie literaria general intencionalmente explícita como que incorpora a su manera intencionalmente explícita (como materia prima y como referente) y que somete a distintos tratamientos que van desde la parodia hasta los registros de estilización. En *El limonero real,* texto en el que cada uno de estos procedimientos alcanza una suerte de: tratamiento hiperbólico, el trabajo intertextual presenta una particular amplitud que da lugar a la tercera inscripción histórica que se cumple en: la novela. Caracterizada ya como texto que narra la historia de la producción de un relato y la historia interna de una escritura y de una obra, restaría añadir que su ficción también reproduce y representa parcialmente la evolución de la narrativa occidental a través de su reconstrucción paródica del intertexto en la que resume además la desjerarquización que define el pasaje del mundo épico al de la novela —. Si en tanto relato centrado en la descripción de

una génesis, *El limonero real* retorna reiteradamente a su punto inicial para reescribir sus propios orígenes, en un plano histórico general reinscribe esta misma función, en la medida en que, paralelamente, también resume, condensa y transforma numerosos mitos de origen y textos sobre los orígenes.[9] En este sentido, la puesta en escena que efectúa la escritura de su gradual desarrollo ontogenético va reflejando, simultáneamente, una suerte de filogénesis de la narración. Es decir, una historia universal del relato, algunos de cuyos principales momentos son revisados en forma paródica tal como ocurre en el caso de ciertas modalidades narrativas tradicionales, como el cuento de hadas o los relatos míticos que incluye la novela, y en el de algunos textos, ya sea clásicos, como la *Odisea,* o de filiación bíblica, como el *Génesis,* que sirve aquí de base a la reconstrucción de una historia de la división del trabajo—parodias ambas cuya presencia además consigna los dos puntos de partida fundamentales en la representación literaria de la realidad, dentro de la cultura occidental—.10 El abundante material mítico que trabaja *El limonero real* se proyecta así en un plano puramente formal, donde el concepto de "mitos", asumido en su acepción originaria de "estructura narrativa", redefine y replantea el objeto central sobre el que reflexiona la escritura."

Dentro de este esquema general, la escritura de Saer vuelve a transitar por algunos de sus espacios habituales. A esta categoría pertenece la tensión entre el lugar real y la memoria, mediatizada temáticamente por la inmersión de los personajes en el núcleo de la experiencia que se reinscribe temáticamente en el interior de los principales textos del autor-12.

Este pasaje por las aguas adquiere una proyección casi mítica, sobre la base de un intenso trabajo polisémico, encabalga el espacio donde se «nada» con la «nada» como espacio simbólico de la génesis textual. En *El limonero real* y en correspondencia con la tendencia general del texto a desnudar su operación generadora, el problema de la génesis halla su propio núcleo de representación interna en la quinta parte del relato, donde queda puesta en escena una progresiva disolución del discurso - una regresión discursiva a la nada—," o bien, una gradual constitución del mismo—un comenzar a partir de la nada—, que precede, en forma inmediata, al desplazamiento de la enunciación a un narrador campesino y que se inserta, precisamente, en el momento de la inmersión de éste en el río donde habitualmente «nada». De este modo, la homonimia que en este caso instaura la pareja NADA / NADA(R) 14 —soporte de una identificación entre la supresión del mundo externo y la inmersión en un medio liquido—, va proyectando la imagen de un retorno no al seno materno a través del cual se describe, desde el punto de vista de la producción del texto, la muerte o desaparición (el borrarse) del yo del narrador que dará nacimiento al del personaje; y, desde una perspectiva histórica más general, una regresión temporal que retrotrae a una, suerte de estadio pre-literanio a partir del cual se origina el primer texto: el_Génesis, cuya parodia inaugura el relato de Wenceslao. Por otro lado, y como una inflexión paralela del mismo paradigma genésico, la progresiva constitución y organización del discurso que aquí se despliega no; configura sino una representación de los orígenes del lenguaje.15 Representación que forma sistema con otras como la de los los orígenes de la escritura—uno de cuyos principales significantes lo constituyen las, huellas de los pájaros sobre la arena—

y cuyo sentido se prolonga y queda corroborado por la propia índole del relato que enuncia el campesino; monólogo acerca de sus propios orígenes, entretejido con fragmentos de Heráclito y construido, en términos generales; como parodia del *Génesis* primero, y de la *Odisea* después. Es decir, por un lado, narración que intenta repetir la evolución del discurso occidental partiendo para ello del mito; por el otro, suerte de palabra fundante, que se rige en matriz productora de toda la ficción, o bien, espejo fragmentario, donde la totalidad de la novela queda puesta en abismo.

De lo hasta aquí consignado se desprende, en principio, que el sistema de significaciones que instaura el texto resulta de la dialéctica peculiar que se establece entre dos instancias básicas: por un lado, una matriz «natural», representada por la coexistencia de las distintas fases evolutivas del árbol; por el otro, una matriz "social", emergente de la representación coextensiva de las sucesivas fases del trabajo de escritura, cuyo señalamiento impugna, además toda una ideología espontaneista aplicada a la creación artística. En forma complementaria, el significante REAL" refuerza este desdoblamiento proyectando su polisemia sobre un doble eje paradigmático; el que lo asocia a la{serie rey, realeza} y el que lo adscribe al concepto de {realidad}. Es decir, el que propone un modelo (de ser) connotado por la superioridad, la regularidad ciclos), y la permanencia y, por consiguiente, natural, heredita , e inmodificable (naturalizador de lo social); y el que, por el contrario, apunta a la acción reificación o reconstrucción material de un proceso, cuya duratividad es siempre coextensiva a un "hacer" intencional y cambiante. Implementando otra lectura, si hay un limonero que afirma su condición «real», en el sentido de verdadera (aproximación realista al

objeto), el juego opositivo presupone necesariamente en el otro una condición "imaginaria" y en este caso ligada al concepto representación falsa, que es la que el texto cuestiona, proponiendo su propia teoría sobre la realidad material de lo imaginario. Finalmente, dentro de este orden, también se articula a su vez, como tercera instancia, el modelo de reproducción cíclica que encarna, e el plano temático, la sociedad campesina.

Las interrelaciones significativas que se establecen entre estos tres ejes son múltiples y diversas. En principio el núcleo anti-edípico, o mejor contra-edípico, que subyace al relato—el otro nombre de Wenceslao es Layo17—introduce ya la primera violación de la noción de regularidad cíclica y natural, de la que el limonero actúa como significante. Esta metáfora filicida se ve a su vez duplicada por el sacrificio ritual del cordero que ejecuta Wenceslao ese día —el de la renovación cíclica del año—, en una clara remisión al sacrificio bíblico de Isaac y al pacto transaccional que implica su mutación.

Pero independientemente de sus implicaciones psicoanalíticas, esta presencia acentuada del núcleo filicida representa también una ruptura del ciclo sucesorio natural —considerado como modelo regular—,que se retraduce, en el campo de las significaciones sociales, como el señalamiento concreto de la ausencia de una línea de filiación social y de una proyección histórica de clase, que se hace presente en todos los relatos de Saer pertenecientes al sector campesino de su obra. Dentro de estos últimos, la pérdida del hijo inscribe siempre sus causas en el anuncio o en el cumplimiento de una partida a la ciudad, espacio físico que adquiere, por consiguiente, el valor de una amenazar Paralelamente, la organización discursiva y el funcionamiento de los "nombres"—

marca de identidad social, familiar, e individual — proporcionan otro nivel de enunciación del problema. Por un lado, en el caso de los personajes secundarios, que actúan como contexto social invariante, el nombre de los hijos es siempre una duplicación especular del que llevan los padres (Rogelio Rogelito; Rosa Rosita, etc.), enunciando así una iteración interrumpida de las generaciones en el interior de un tiempo y de un espacio históricamente congelados donde el concepto de eternidad natural se retraduce en términos de inmovilidad y de estatismo. Por el otro, en los protagonistas centrales, se va estableciendo un progresivo natural se retraduce en términos de inmovilidad y estatismo. Por el avance de la anomia, proceso que culmina en el hijo de Wenceslao, quien, desprovisto tanto de la marca individual como de la familiar, sólo aparece designado mediante el pronombre "el" (la no-persona) De este modo en la elisión temática del hijo se objetiva la mutilación y la agonía de todo un sector social, en los nombres del campesinado los textos inscriben - en un caso por duplicación, y en el otro por corte—una primera representación tanto de su inmovilidad como de su gradual extinción.

A nivel de los mecanismos constructivos del texto, el "acabar", y «volver a empezar» que inmoviliza el ritmo de la narración, no es mas que la resultante de una técnica de montaje dirigida a imponer una serie de cortes intermitentes a la «continuidad natural» del relato—a la naturalidad del «contar seguido»— del que nos distancia para provocar una reflexión continua sobre las instancias que van condicionando su historia. Es decir, para discriminar la imagen fragmentaria de la realidad que ofrece el texto de la imagen fragmentaria de sí misma que va proyectando la es escritura.

Por consiguiente, la matriz numérica «nueve» -que preside la organización formal de El limonero real-se desdobla en cifra del ciclo gestativo y natural, por un lado, y de la inscripción temporal del trabajo de escritura, por el otro. Y esta dualidad funda a su vez una metáfora que completa el espectro de significaciones que genera y agrupa temáticamente «la muerte del hijo», proponiendo su propia teoría sobre la función del espacio imaginario que instaura la ficción. En este sentido, y desde un punto de vista funcional, el texto representa su propia génesis interna a partir de una elisión temática o de un vacío inicial (muerte del hijo) que se inscribe en él desde su nacimiento y cuya reposición o compensación opera la escritura a través de la «gestación» constructiva inscripta en la nueve partes / meses que estructuran el relator En otros términos, el texto repone o reifica el elemento temático elidido a través del trabajo constructivo que cumple en el plano de su organización formal. La teoría que sustenta o duplica esta inscripción causal del trabajo de escritura, así como la función de la ficción que dicho trabajo instaura, queda a su vez enunciada en la parte central de la novela, más precisamente, en la reconstrucción paródica de la historia de la división del trabajo que efectúa el narrador campesino donde se afirma que el origen de la actividad intelectual-en este caso, concretamente, el del primer intelectual del mundo, el «Cabezón»- encuentra su fundamento explicativo en la imperiosa necesidad humana de «pensar la muerte». Esta postulación del trabajo intelectual como un trabajo originado en la necesidad de proveer formaciones imaginarias (ideológicas) sustitutivas, capaces de ocultar el vacío que inscribe_la muerte, establece una relación de complementariedad funcional respecto de la reposición que operan a nivel constructivo, las nueve partes del texto ante la pérdida inicial

que define su fractura y lo desencadenar El mecanismo así instaurado plantea, como definición, una escritura concebida como proceso de búsqueda queda y de constitución de un objeto simbólico, proceso que está conformado tanto por pérdidas o elisiones muertes, mutilaciones), como por sustitutos transaccionales de las mismas. Si se escribe a partir de una mutilación de lo «real», lo imaginar surge para cubrir ese agujero o defecto de la realidad, reificando discursivamente el objeto perdido.

Por lo tanto, complementando su condición de relato sobre la génesis de una narración en cuyo interior a su vez se representa una determinada minada génesis histórica de la literatura lo que *El limonero real* pone en escena, en un plano estrictamente funcional, es la génesis de una determinada minada relación con la escritura. En tanto relato sobre el «ciclo»—sobre la vida y la muerte — dramatiza, en forma recurrente, la destrucción y el renacimiento de la letra, único espacio donde la gestación discursiva que inscribe el nueve garantiza una restitución simbólica definitiva.

Nació en Buenos Aires. Ha publicado estudios sobre José Bianco Héctor Tizón, Saer, y otros. Actualmente se desempeña como profesora en la Facultad de Historia y Letras la Universidad del Salvador (Buenos Aires)

1. Nacido en Serondino —provincia de Santa Fe— en 1937, inicia allí su actividad literaria, vinculándose actualmente con la generación de escritores que nuclea el (Grupo Adverbio —entre cuyos miembros hay fervientes lectores de Rilke, Ungaretti, Pavese, y narrativa norteamericana—. A partir de 1954 publica algunos poemas aislados en periódico *El Litoral,* y en 1957, en el mismo órgano, el que luego seria el primer cuento *En la zona.* Conoce también por entonces al

poeta Juan L. Ortiz, cuya amistad frecuentara y una breve permanencia en Rosario lo acerca a su vez a otros nombres, como el de Adolfo Prieto. En 1962, ingresa como profesor al Instituto de Cinematografía de Santa Fe; y en 1968, la obtención de una beca oficial determina su traslado a Francia, país donde reside produce hasta el presente.

Hasta este momento, es posible distinguir, dentro de su producción, dos etapas bastante diferenciadas. La primera estaría representada por dos colecciones de cuentos: *la zona,* 1960 (Sta. Fe, Castelíví), y *Palo y hueso,* 1965 (Camarda, Junior Editores), y por sus dos primeras novelas, *Responso,* 1964 (Buenos Aires, Jorge Alvarez), y *La vuelta completa,* 1966 (Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil), textos de un corte realista más tradicional en los que se inflexiona una clara huella borgeana. A partir cíe 1967. con publicación de su tercer volumen de cuentos, *Unidad de lugar* (Buenos Aires, (Galerna), la escritura de Saer aparece cada vez más comprometida en un permanente ensayo de reflexión sobre su propio instrumento. Este gesto reflexivo y auto-descriptivo se va intensificar do progresivamente, hasta culminar alineando sus últimos textos dentro de un hiperrelismo que participa, considerablemente, de las técnicas de la narración objetivista. Pertenecen a este segundo bloque: *Cicatrices,* novela (Buenos Aires, Sudamericana, 1969) *El limonero real,* novela de ambiente campesino y texto medular de la producción de Saer (Barcelona,~ Planeta, 1974), cuya versión francesa publicó Flammarion, eti 1981, bajo título de *Les Grands Paradis;* los cuentos y argumentos reunidos en *La mayor* (Barcelona Planeta, 1976); y *Nadie nada nunca,* novela (México, Siglo XXI, 1980). Paralelamente,

agrupados bajo el paradójico título de *El arte de narrar,* el autor ha publicado una serie de poemas escritos entre 1960 y 1975 (Venezuela, Fundarte, Cuadernos de difusión N^{0} 15, Imprenta Municipal de Caracas, 1977).

2. En este sentido, ya el primer libro de Saer, *fin la zona,* por un lado anticipa ciertos1 resortes básicos de su escritura que guardan una' estricta Fidelidad interna a lo largo del' pasaje que efectúa el narrador por distintas técnicas y momentos narrativos. Por el otro; resume potencialmente un vasto espectro de ejes1 temáticos entre los que se incluye, pon ejemplo, la narración de un I° de mayo en el que un viejo campesino sacrifica un cordero («Al campo»)- Un 10 de mayo será, más tarde,' el eje temporal que vincula los cuatro relatos de *Cicatrices,* novela donde se narra cuatro veces un sacrificio simbólico mientras el viejo campesino reaparecerá como personaje central de *El limonero* real donde vuelve a presentarse inmolando un cordero sólo que esta vez para celebrar un fin de año.

3. Esta suerte de partición geográfica sirve de base a las dos líneas temáticas fundamentales en las que se bifurca la narrativa de Saer,~ pero que a su vez se entrecruzan permanentemente en sus textos: Una de marco urbano, que es la predominante; y otra segunda línea campesina inaugurada en relatos aislados y que culmina en *El limonero real.*

4. A propósito del problema especifico de la retórica de los géneros, Saer ha declarado: «...a partir de 1960, mi trabajo literario ha consistido principalmente en tratar de borrar las fronteras entre narración y poesía Puesto que he venido escribiendo simultáneamente ambas cosas desde por la menos *1955,* pienso que la búsqueda de esa síntesis es menos la consecuencia de

preocupaciones técnicas que una aspiración personal a la unidad y a la construcción de un discurso único; este último rasgo es, me parece, la característica fundamental de la literatura. Mi objetivo es combinar el rigor formal de la narración moderna con la intensidad de la percepción poética del mundo». De un reportaje, París, 1981. reproducido en *Historia de la literatura argentina,* Capítulo N^{0} 126. Buenos Aires, CEDAL.

Por otro lado este esfuerzo consciente por alcanzar una determinada forma de relato queda testimoniado a lo largo de todos los textos. Así, en *Cicatrices,* el escritor Carlos Tomatis —personaje en el que se instituye la representación de la función de escritura desde la primera colección de cuentos de Saer— declara: «Hay un solo género literario, y ese género es la novela Hicieron falta muchos años para descubrirlo. : Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje y la forma. La literatura da forma a través del lenguaje a momentos particulares de la conciencia Y eso es todo. La única forma posible es la narración porque la sustancia de la conciencia es el tiempo» (Pc *57).* En una novela anterior, *La vuelta completa,* el mismo personaje habla dejado expuesta ya una suerte de preceptiva de la novela a partir de la enumeración de aquellas variantes que deben desecharse (cf.~ PP. 179-84)

5. El problema del estatuto del referente configura una preocupación central de la escritura de Saer, cuyo tratamiento se intensifica particularmente en sus últimos textos. En *Nadie nada nunca,* la misma fórmula ambivalente que conforma el título de la novela sobre la base de la homonimia NADA / NADA(R)—, destaca intencionalmente una aparente disolución del vinculo referencial que conlleva la ficción, sirve de soporte a un cuestionamiento de la realidad como correlato

referencial del discurso, y se plantea como clave para la comprensión del juego entre representación y anti-representación que se produce en los textos. En *Cicatrices,* por su parte, el problema adquiere un estatuto teórico, ya que el segundo relato de la novela propone, a través de los ensayos que escribe el protagonista, una reflexión que encabalga el problema del realismo —encarado como actitud artística y cómo procedimiento— con el que concierne a la naturaleza de la realidad representada En otro plano, conviene agregar que el discurso de la literatura, vehiculizado d siempre por un claro intertexto, funciona dentro de la obra de Saer cómo un objeto central de representación que comparte su campo referencial con el que provee la realidad inmediata mediante la doble articulación a la que habitualmente se somete dicho núcleo intertextual —cómo instancia referencial y como mediatizador discursivo de las relaciones entre el texto y la realidad— presenta múltiples y variadas inflexiones en todos los relatos del autor.

6. Dos de los cuentos que integran *Unidad de lugar* ponen rigurosamente en escena este mecanismo, vinculándolo simultáneamente con una representación de la escritura como proceso desencadenado por una pérdida significante y, por consiguiente, necesariamente obsesionado por la restitución o reposición de la misma. En «Fresco de mano», el adolescente que enuncia el relato se presenta escribiendo en un cuaderno personal ciertos conceptos relativos a la relación del narrador con las cosas, a la función de la conciencia la representación del mundo como tal, y a las posibilidades de la narración, que se "debe superar las cosas englobándolas en una síntesis significativa guiada por el amor al conocimiento miento del hombre y propender a la..". El espacio en blanco

que deja la frase precedente, recién se completa en la última línea del relato, cuando el narrador, inclinándose nuevamente sobre su cuaderno, escribe la palabra «sabiduría». La narración resulta generada, de este modo, por un acto de escritura cuyo auto representación constituye el encuadre mismo del relato y donde el espacio parentético así delimitado no es más que el escenario discursivo donde la escritura desarrolla su búsqueda y acopio su «saber». El texto se desencadeno a partir de un sintagma elidido y lo que en él se narro es, precisamente, la búsqueda de una (y de «la») palabra. En «Sombras sobre vidrio esmerilado», en cambió, el lugar de la elisión o del «corte» aparece directamente tematizado por la mutilación quirúrgica del seno derecho de su narradora: la poetisa Adelina Flores; y el proceso de restitución se complejiza, en la medida en que opera a través de la composición de un poema que, a su turno, también va introduciendo cortes en el monólogo narrativo que se inicia y concluye con el relato mismo y cuya cadena de transformaciones verbales configura el motivo central de la narración.

En el caso de otros relatos, como «La mayor», es la presencia —como lectura— de otra ficción la que se postula, directamente, como motivación del acto de escritura que en él se representa El texto va ejecutando así una prolija y manifiesta negación del memorialismo proustiano, para lo cual elige como cita de *En busca del tiempo perdido* el pasaje en el que la magdalena humedecida en el té sirve de vehículo a la actualización del pasado.

7 La novela instituye, en realidad, una lectura de las «cicatrices» del peronismo, implementando especialmente en esta representación, aquellos rasgos que confieren a la marca física el estatuto de un signo: su carácter de huella o

trazo gráfico indeleble, su condición de significante final de una mutilación que actualiza permanentemente la pérdida y que ya no admite ser borrado Precisamente a la supresión de esta serie de marca o señales inscriptas Las en la realidad misma se dirigen el deseo y la búsqueda de cada uno de los narradores, como lo atestigua particularmente el último: «Entonces comprendo que he borrado apenas una parte, no todo, y que me falta todavía borrar algo, para que se borre por fin todo».

8. El procedimiento adopta a veces formas totalmente lineales como en cstc párrafo cíe «La mayor" «Y la esquina entera, con su sol, sus transeúntes, sus vidrieras, las sombras cortas que se proyectan sobre la vereda gris, los automóviles (...) el ómnibus lleno de estudiantes que dobla lento, de Mendoza a San Martín, sube ahora de los pantanos, brillando. fosforesciendo, errabundeando, por un momento, y se esfuma. Nada, ahora, y todo negro otra vez: y otra vez, ahora ... las cuatro esquinas en el sol de las doce, y los cuerpos que se mueven, o están inmóviles al sol, las vidrieras, los automóviles el ómnibus lleno de estudiantes y nada ahora: todo negro otra vez» (pp. 41-2).

9. Esta implementación del material mítico -bíblico y clásico— como matriz productora del relato, remite a ciertos procedimientos típicos del *noveau roman,* que confirman tanto el concepto de circularidad narrativa y temporal, como cierto aparente sistema de negación de lo real como correlato referencial de las representaciones del texto.

10. Erich Auerbach. *Mimesis La realidad en la literature.* México, E.C. E., 1950.

11.En otro plano, y ya fuera de las connotaciones implícitas en esta reconstrucción paródica de los orígenes de la narración *El limonero real* extiende también su trabajo a otros núcleos intertextuales que ingresan como espacios fundantes de su ficción. Entre ellos, y significativamente, el Ulises de James Joyce.

12. Ejemplos significativos de este eje semántico se hallan en «Paramnesia» *(Unidad de lugar), El limonero real, Nadie nada nunca,* **y** el argumento «Balnearios» de *La mayor.* Compárense los siguientes fragmentos:

«Después se zambulló, elevándose en el aire y arqueándose en su breve vuelo para caer dentro del agua con enorme estruendo y conmoción de la superficie y sumergirse. Anduvo un tiempo bajo el agua, cegado e incapaz de pensar, conteniendo la respiración y moviéndose en el liquido ciego entre tumultos de barro rojo y convulsiones acuáticas que producían un rumor continuo... Salió a la superficie sacudiendo la cabeza, y dando la cara a la playa arenosa y al real y no a las islas arenosas de la otra orilla como esperaba...». («Paramnesia»).

«... y ahora su cuerpo recto, la cabeza protegida entre los brazos estirados, va acercándose oblicuo, al agua violácea hasta que la toca con la punta de los dedos.

«La explosión de la zambullida suena y retumba en el aire tranquilo ... En el fondo, Wenceslao se desplaza abriendo los ojos y viendo una penumbra amarillenta y translúcida enturbiada por el barro delgado y flotante que la zambullida ha levantado desde el lecho del río (...) cuando asoma por segunda vez a la superficie vuelve a estar dando la cara al centro del río y no hacia la orilla desde la que se ha zambullido». *(El limonero real)*

«... y ahora, de golpe, el cuerpo ha tomado envión emergiendo primero hacia arriba e inclinándose después en dirección a la superficie, y se sumerge con violencia en el río, produciendo ... un estruendo líquido y un tumulto de gotas... " *(Nadie nada nunca).*

13. Dentro de este esquema, la irrupción del registro inconsciente y su consecuente anulación de las categorías lógicas; la pérdida del principio de identidad y la descomposición posición de la memoria; la expansión creciente de una negación que opera, incluso, a través de la transformación fónica de los significantes en base al fonema */ n/* («No estoy neguno. Nanece qunena auno nenacón neno nesnoy neguno»); así como el avance de una desintegración del sentido, que culmina en el juego puramente fónico de la onomatopeya son algunos de los recursos que proyectan discursivamente este proceso.

14. Este mismo juego polisémico se reitera, aunque con otras inflexiones semánticas, en *Nadie nada nunca,* donde la bivalencia del significante «NADA(r)» funda una doble lectura de la fórmula que da título a la novela por un lado, tres negaciones yuxtapuestas que remiten a categorías especificas—la del sujeto, la del objeto, y la de la instancia temporal—, sobre cuya base se organiza el relato clásico; por el otro, frase verbal enunciativa en la que la negación ejercida sobre el significante «nada(r)» compromete una negación de la realidad afirmada por el relato—en el sentido de que en él «alguien» «nada» «en algún momento»— ación Esta apuesta contradictoria del título acerca del carácter no representativo de la ficción que encabeza, reinstaura el juego entre representación y anti-representación, es decir, reactualiza el problema del cuestionamiento de la realidad como correlato referencial del discurso. Este nuevo planteo sobre el

estatuto del referente se encabalga además aquí con la temática de la percepción.

15. En este sentido, el prolongado «aaaí» con el que se cierra el pasaje, no sólo admite ser leído como un grito de dolor, sino que también puede referirse fonéticamente al demostrativo «ahí», lo cual conectaría esta representación con algunos aspectos de la tesis de Cassírer sobre los orígenes del lenguaje, en particular, con el que postula la necesidad demostración o de señalamiento como primera función plausible del mismo. Ver *Antropología Filosófica.* México, F.C.E. 1968, p. 198.

16. Es posible consignar numerosos ejemplos de este valor polisémico que adquiere siempre el significante «real» dentro de los textos de Saer. Así, en el relato «Paramnesia» *(Unidad de lugar* el epígrafe de Quevedo que encabeza el texto: «No se ve cosa en el sol que no sea real», queda doblemente conjugado en el diálogo que sostienen los personajes—un capitán, un soldado, y un fraile, que agonizan en las playas durante la Conquista «El sol gira siempre ¿ves? Pasa siempre por aquí para que podamos ver bien que estamos aquí y en ninguna otra parte —dijo—. Y tú me hablas de un *rey* y de una ciudad que no existen **...** Tómate una nave, cruza el océano, y ve a tu Madrid que es más *real* que esto..." ». (El subrayado es nuestro).

El mismo juego se repite en el poema «REALES», donde se recrea la figura de Cervantes **.**

Reales—

no existe nada, nada, no hay, aunque estalle

ante nuestros ojos, ninguna realidad— y esos reales que le reclaman sin poder, por otra parte, dar con el, vienen de REY, son la escoria del siglo o el siglo

mismo, la borra de un retruécano (Reproducido en *«Punto de vista»*, Año 2, Nº 6, 1979).

17. No sólo el otro nombre con el que aparece designado Wenceslao es «Layo», sino que además la narración va entretejiendo múltiples señales que abarcan desde el rencor sordo de la mujer o la insistencia en el «ver» y en los «ojos» abiertos,» hasta la refracción directa de algunas categorías centrales del mito referencial, tal como ocurre en el caso del proceso de anagnórisis recreado por Wenceslao durante su inmersión en el río, a través de la lucha simbólica que sostiene con el cuerpo muerto de su hijo («Va a producirse el reconocimiento: el fragmento de piel tostada, la convexidad lisa que se muestra vagamente humana. . ." p. 132).

2.8 VARIACIÓN Y FRONTERAS LINGÜÍSTICAS

2.8.1 EN EL ENTENADO DE SAER

Vous découvrez une affinité entre la "neutralisation" notion qui permet aux linguistes d 'expliquer trés scientifiquement la perte du sens dans certaines oppositions pertinentes, et le Neutre, catégorie étique qui vous est necessarie pour lever la marque intolérable du sens affiché, du sens oppressif

Roland Barthes para Roland Barthes

2.9 HISTORIOGRAFÍA Y MITO DE ORIGEN

Mire, los que estuvieron bien fueron sus charrúas que se comieron a las brasas, a Díaz de Solís.

J.C. Onetti. *Cuando entonces*

El primer contacto de españoles con el territorio en torno del Río de la Plata y con sus habitantes se produjo entre enero y febrero de 1516, Juan Díaz de Solís, al mando de una expedición en busca de un paso interoceánico, descubrió entonces ese río, al que según alguna versión llamó Mar Dulce. ", . .Luego se dirigió a la costa del Uruguay, anclando a cierta distancia, y desembarcó en un batel en el cual lo acompañaron unos seis marineros. Apenas tocaron en tierra, los indios guaraní que estaban ocultos en aquel lugar los mataron a todos, menos a un grumete llamado Francisco del Puerto, a quien los salvajes respetaron y conservaron luego en cautiverio tal vez por no haber ofrecido ninguna resistencia... Se sabe que los guaraní -siguiendo su práctica ritual antropofágica- despedazaron y comieron a Díaz de Solís y a sus compañeros a la vista de los españoles que contemplaban horrorizados la escena desde las carabelas." Las tres naves regresaron a España. A mediados de 1527 se asoma a estas tierras una nueva expedición española. al mando de Sebastián Gaboto ante la cual el grumete sobreviviente se presenta, relata su historia y da noticias que confirman la existencia de una Sierra de la Plata, a la que se llegaría remontando el río de ese nombre.

La novela *El entenado* de Juan José Saer es una versión o variación y amplificación ficticia, incluidos el retorno a España y una vida que habría continuado allí, del relato de del Puerto, presentado como memorias de éste escritas durante la vejez, en una ciudad blanca de Andalucía. Aunque el relato historiográfico en sus líneas generales es bien conocido, en todo caso de los lectores argentinos,' una sistemática elusión de fechas y especificaciones referenciales -en particular vía, un efecto de *borrado* de nombres propios y de

gentilicios- enrarece la inferencia de que el narrador memorialista sea del Puerto y su historia la derivada del descubrimiento del Río de La Plata; esto meramente lo *sugieren* algunos indicios. *Y* hay que sumar a ese distanciamiento de la novela respecto de la versión historiográfica, su evitación ostensible, aunque moderada, de una reconstrucción histórica verosímil de la prosa y los pensamientos del narrador, así como también cierta invención de contenidos en contradicción con los hechos históricos establecidos.

Pero que exista invención de contenidos que contradicen la historiografía sólo es accesible para ese lector ideal filólogo que sugiere Iser -capaz de consultar, en este caso, las fuentes historiográficas-; y las referencias que permiten imaginar sin embargo, más en general, a ese grumete entenado de los indios y narrador de su propia historia. El grumete relata en castellano sobre las experiencias vividas en el territorio que se habría de llamar Argentina, por una parte y por otra sobre lo que en el contexto particular de la obra de Saer se llama la *zona:* una "marca topográfica precisa... la ciudad de Santa Fe y el litoral campesino aledaño a la que siempre se retorna", pero que más que "representar en forma literal" es una "convención lingüística" y "espacio-temporal que me sirve para tratar a mí problemas que no son específicos de la región.

Y esto, la ficción con asidero histórico de un español del siglo XVI narrando su experiencia primera en esta zona como mito de origen a la vez de la literatura de Saer y de la narrativa nacional argentina-, pone en escena, a la manera no metalingüística de la literatura, variaciones y fronteras lingüísticas que parecen actuar necesariamente, para Saer, en tales instancias de fundación.

2.10 EL ENTENADO DE SAER: FRONTERAS LINGUISTICAS

II. VARIACION DIACRONICA Y ZONA NEUTRA : "PARAMNESIA"

...corno si mi contacto con esa zona salvaje

me hubiese dado una enfermedad contagiosa.

2.10.1 El entenado

Excepto el cuento "Paramnesia" de *Unidad de lugar* - un relato en tercera persona sobre conquistadores sobrevivientes de una matanza a orillas del Paraná- o

"El intérprete", de *La mayor,* monólogo de "un indio vicio *que* vaga por la selva en silencio" los textos narrativos de Saer hasta *El entenado,* siempre referidos a La *zona y* con personajes locales, se habían situado también contemporáneamente a los momentos de la escritura y la lectura. Y, por cierto, así como la relación con lo topográfico no se verificaba al modo del realismo regional - costumbrista, aun cuando no dejaban de tenerse algo en cuenta las variantes referibles a la diferencia sociolingüística urbano-rural, por ejemplo, tampoco eran éstas objeto de lo que se ha llamado realismo lingüístico.

Además de permitir pensar, por la referencia directa a un Quevedo coetáneo de los protagonistas, en una ficcionalización posible del intertexto de la literatura - española del Siglo de Oro -que Saer privilegia y colocaría no sólo por costumbre en la fundación de la literatura en castellano-, "Paramnesia" ponía en juego la variación diacrónica del castellano así como la diferencia dialectal geográfica entre España y el país en que se escribe.

Pueden distinguirse nitidamente en el cuento, en efecto, por sus verosímiles lingüísticos, los diálogos de los conquistadores moribundos respecto del relato (le un narrador omnisciente en tercera persona: (de españoles -no necesariamente del Siglo de Oro— los primeros, neutro -en un sentido que se especificará más abajo- el segundo. La diferencia de dialectos geográficos e históricos es asumida a partir de la diferencia en cl texto entre diálogos y narración. Pero conviene destacar que la percepción dc los rasgos que diferencian esos dialectos debe suponerse a cargo de un lector implícito no filólogo (Cf. n.6) y argentino: se trata de los rasgos españoles, arcaicos, locales, contemporáneos o neutros que serian así percibidos por ese lector, es decir, no necesariamente verdaderos como tales, sino *verosímiles* para ese lector.

Los rasgos marcados en los diálogos de los conquistadores moribundos se apoyan principalmente en el sistema pronominal - de segunda persona (tuteo en vez de voseo; sujeto no tácito para el 'usted' imperativo: "Tiene usted que darles...", "Si da usted otro paso...", "Vaya usted...", etc.), y en referencias católicas: "Judas", "Satanás", "encomiéndate a Dios", "dar cristiana sepultura", "el demonio", etc.

Por su parte, la narración contrapone a los diálogos no exactamente un dialecto local -"argentino" o "regional" — contemporáneo, sino un discurso de rasgos menos nos marcados que cabe llamar neutro. Incluye argentinismos -cuya percepción será tenue para el lector implícito aludido-, como por ejemplo el diminutivo en '-ito', insistente en la medida de la recurrencia del ítem "bosquecito"; pero también, en contrapeso, el uso insistente de 'real' en su acepción aracaica, de época con sentido de "campamento" -o 'fuerte', según se autoanota el propio

texto.

Pero ese uso de 'real' debe entenderse asimismo en el marco de la predilección por ese significante a menudo problematizado y expandido, 'real', en todas sus acepciones, en el conjunto de la obra de Saer. Si real —hispánico y arcaico- contribuye por una parte a neutralizar todo dialectalismo de la narración porque contrapesa los rasgos locales o contemporáneos, a la vez abre en ese espacio neutro -no realista lingüístico, no literalmente representacional- a una integración significante mayor. Se va tratando así de una neutralidad relativamente autónoma, *inventiva* -también quizás en el sentido de época en que 'invención' vale por "descubrimiento": como si el hallazgo de 'real' en su sentido concreto y arcaico abriera el espacio lingüístico de la invención.

En ese marco, a esa neutralidad debe integrarse otro rasgo lingüístico marcado en la narración de "Paramnesia": la evitación de los nombres propios, su sustitución, por ejemplo, por el genérico 'el capitán, que en este caso también funciona, iterativo, en vez de pronombres o anafóricos tácitos: "...las costras de barro seco adheridas a la cara del capitán. El capitán no hizo ningún gesto... Por fin el capitán echó una mirada a su alrededor..."

En muchos otros textos de Saer se verifican estas elipsis o borrado sistemático de nombres propios. Por una parte, ciertos personajes carecen, marcadamente frente a los demás, de nombre propio y se alude a ellos sólo mediante los pronombres de tercera persona. Por otra, típicamente, en la construcción de la referencia a la zona, es notable la constante elisión del topónimo -Santa Fe-: se suele escribir, en vez, sólo "(la) ciudad", como en la placa de bronce sobre el buzón de correo en *La vuelta completa,* p.l 7, aun cuando se

nombren sus partes: la calle San Martín, el bar de la Galería, el puente colgante, etc.

Así se va constituyendo en la narración de "Paramnesia", una zona neutra renuente tanto a marcas excesivas de verosimilitud realista como a sus opuestas de inverosimilitud; un espacio de experimentación -en el sentido en que toda literatura es de experimentación- que va agregándose, va integrando también esa *zona* más que topográfica y dialectal, esa encrucijada lingüístico-espacio-temporal (Cf. n.8) que quizás porque no está dada de antemano no se llama sencillamente 'Santa Fe' y resulta objeto y causa de la escritura.

2.11 LA PROSA NEUTRA DE *EL ENTENADO:* INVENCIONES LEXICALES Y SINTÁCTICAS

...lo máximo que puede acordamos este mundo:

un estado neutro, continuo, monocorde.

El entenado

Si "Paramnesia" proponía acercar y agregar la connotación de otros tiempos y de otros estados de la lengua castellana a la unidad de lugar que constituye la zona, en *El entenado* esto se retoma hasta un *momento fundador.* Y aunque la fundación del lugar por la expedición muestre ser ciertamente ilusoria, puede leerse sin embargo esta expansión de un primer relato en castellano acerca de ese lugar y su experiencia como míticamente fundacional en la medida en que representa el primer cruce, el origen plausible del cruce del idioma en que se escribe con la zona a la que quedará ligado.

Es notable la recurrencia de ese primer relato; las memorias del narrador -el texto de la novela- se muestran como una última versión que refiere y corrige las varias anteriores: la que habría hecho, "en el idioma de los indios", a los soldados que lo encuentran y en seguida a Gaboto -"el oficial"-, "por señas"; *Relación de abandonado, el escritor* antropológico del padre Quesada, reconstruido a partir de "preguntas... cuyas respuestas él anotaba, haciéndomelas repetir para obtener detalles suplementarios" pero que excluían "cosas esenciales", la comedia en verso, escrita por el narrador -y en la que representa su propio papel- en forma en que "toda verdad estaba excluida", mostrando "'a espantapájaros que se creen sensibles y afectos a lo verdadero, el aspecto tolerable de las cosas", y aun esa comedia sin texto, en forma de pantomima.

En *El entenado,* quizás no solamente porque lo impone la ficción de memorias, ya no hay diálogos. Toda la superficie del texto es ocupada por la zona neutra de una narración estrictamente respetuosa del punto de vista de la primera persona -como en la picaresca-, que va y viene del lugar y el momento de la escritura ficticia a aquellos, centrados en los diez años con los indios, de la historia del narrador, que también es la figuración de la historia posible de esa escritura.

Saer cuenta en Linenberg (1988) su inclusión deliberada a la vez de arcaísmos (cita una acepción en desuso de 'entendimiento') y de anacronismos ("'para demostrar que *no es* una novela histórica, que no hay ningún deseo de reconstitución histórica"): la voluntad de que se lea la neutralidad de la prosa (arcaísmos y anacronismos se neutralizan mutuamente parece clara.

Podría aplicársele quizás también la fórmula con que el escritor se refería a *Zama* de Di Benedetto: "La lengua en que está escrita no corresponde a ninguna

época determinada" En efecto, no existe fuera de la novela, de la ficción de esas memorias, *la época* en que se puedan enunciar a la vez tales arcaísmos y anacronismos, cuya coexistencia es fruto de su invención. Pero si puede no ser inadecuado comenzar a explorar la prosa que los integra a partir de esta dicotomía propuesta como léxica, la neutralidad así presentada se muestra algo más compleja.

Aunque no siempre sea nítida su delimitación, seguimos ocupándonos más de *efectos* de verosimilitud o inverosimilitud dialectal, de arcaísmos (o hispanismos) verosímiles o inverosímiles para el lector implícito privilegiado, que de *verdades* filológicas. Se podría así pensar en un polo de verosimilitud hispano-arcaica de texto, en torno del cual cabría agrupar ciertos ítems léxicos y morfológicos, pero junto con algunos tropos -como las abundantes comparaciones, a veces en forma de símil clásico- y aun la estructura general de la novela, clásica para el horizonte de expectativas de un lector de Saer -se habló de un *retour au romanes que*- 27 y cuyos rasgos de picaresca deberían agregarse a las alusiones al Siglo de Oro (Cf. n. 10)

Y si por otra parte pensamos en un polo anacrónico, marcadamente inverosímil en relación con el dialecto del narrador-personaje, habría que extender también su alcance más allá de ítems léxicos. Por una parte, porque éstos suelen estar ligados a construcciones ideológicas de las que no es pertinente separarlos -así por ejemplo 'nada', que existe como ítem aislado en el siglo XVI, pero no la percepción, atribuida a los indios, de un "peso de la nada". También, porque debieran agruparse, por ejemplo, junto a un recurso enunciativo cuyo uso sistemático es reciente: el discurso indirecto libre.

Se puede leer así una prosa neutra, cuyo alejamiento del real realismo lingüístico permite su autonomía y su inventividad. Pero ahora en este libro, la extensión de la zona lingüística conquistada como en el espacio narrativo de "Paramnesia" es *a la vez* atribuida al innominado del Puerto, es decir, a un narrador-personaje que hablaba otro dialecto, de otra época del castellano que los dialectos y época en que se reconocen quien escribe efectivamente la novela y su lector implícito privilegiado.

La percepción de esta relación entre la prosa efectiva del texto y las características que habría tenido la de del Puerto -la identidad y diferencia entre una y otra- se ve apoyada por la insistente representación dcl momento del escribir, que pauta y organiza el tiempo interno de la novela: se marca y se va narrando el hecho de escribir la vida cuya sucesión se va narrando, yendo una y otra vez del momento figuradamente actual, de la escritura, a aquellos que se van acercando a éste hasta llegar y coincidir en un punto, -"esta ciudad blanca que se cocina al sol entre viñas yolivares"- donde el texto parece detenerse para volver, una vez más, a lo que figura como su determinación: aquello que sucedía entre los indios, el mundo y la vida de los indios. Y escribir la ficción de que se escribe lo que se va leyendo es, a la vez, escribir efectivamente que se escribe una escritura ficticia también porque se apoya así la exhibición de su neutralidad inventiva como compromiso entre variantes dialectales posibles.

Otras características de la prosa que se pueden percibir en su neutralidad parecen contribuir a abrirla, más en general incluso, a formas de ambigüedad. El vocabulario, por ejemplo, cuyas palabras se reiteran y retoman en distintas posiciones sintácticas, como en otros textos del autor y que es básicamente

exiguo. Pero además este vocabulario está integrado en gran medida por palabras que, aisladas, tienen poca especialidad referencial, poca determinación: 'playa', 'sol', 'luz', 'aire', 'fuego', 'cielo', 'indios', 'carne', 'asadores', "intemperie" reaparecen en su elementalidad como ciertos colores básicos -'amarillo', 'blanco', 'azul', 'rojo', 'negro'-, a menudo contiguos -"las estrellas.., rojas, amarillas, verdes, azuladas", .77; "la luz cambiante, azul, verde, amarilla, rosa, rojiza", p.93.

Esta poca determinación integra la estrategia que, para evitar las marcas tanto del realismo lingüístico como del regionalismo, elude también, como en "Paramnesia" y otros textos, nombres propios y gentilicios.

El nombre propio es, en efecto, la categoría gramatical marcada negativamente en El entenado, rasgo antirrealista notorio particularmente significativo en una novela que alude a hechos históricos concretos. Sólo tienen nombre un personaje -el padre Quesada- y dos sitios geográficos precisos -Córdoba y Sevilla -, justamente a él referidos, y si también marginalmente y sin recurrencia cuatro personas históricas desde el punto del siglo XVI, dos están estrechamente ligadas al relato acerca del padre Quesada y las otras dos aparecen nombradas en la páginas contiguas a ese relato.

La excepcionalidad de estas nominaciones señalan formalmente al personaje en cuestión; pero se trata de nominaciones atenuadas, que a la vez indican un sentido de ese señalamiento: el nombre padre Quesada se toma también en sin capacidad connotativa -es decir, en las antípodas de un nombre propio entendido como denotador rígido-: "Tuve, por fin, un padre, que me fue sacando, despacio, mi abismo gris..." "Padre es para mí el nombre exacto que podría aplicársele para mí, que vengo de la nada, Y es un sentido no trivial: se marca el nombre de quien

será el último padre figurado del narrador huérfano, y esto incluso porque permitiría esa prosa: "si el padre Quesada no me hubiese enseñado_a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance".

Esa implicación de lo connotativo que "comuniza" al nombre propio se acompaña dc un equivalente movimiento dc nombres comunes, que "se apropian", respecto de los propios que sustituyen. Así el sintagma nominal el capitán de "Paramnesia" ahora sustituye -designa también rígidamente- a Díaz de Solís, no a cualquier capitán: Gaboto es sustituido por el oficial'. Y el primer lugar paterno -"..los puertos... ocupando el lugar hasta donde llega mi memoria de un padre y una madre"- figura con una oscilación entre nombre común y nombre propio la falta de padre del narrador, su orfandad marcada en el nombre común que se deduce del propio que la novela escatima: las primeras páginas son una narrativización de la procedencia inscrita y leída en ese nombre borrado —que también es un *unde* del Puerto, luego del (de los) puerto(s)-, cuyo significante reaparece en el párrafo final como aludiendo a la firma ausente: "Por venir de los puertos..."

El efecto de borrado de designadores rígidos se verifica también en la evitación de gentilicios y de nombres de idiomas con ellos vinculados. El narrador reitera el sintagma 'los indios', eludiendo otra especificación, aunque por otra parte subraye la esencial especificidad aun de nombre del referente figurado, y dice 'soldados' 'capitanes' o 'marineros', pero nunca 'españoles' o 'europeos', 'blancos' o 'cristianos'. Los respectivos idiomas aparecen como "el idioma de los indios" y como "mi lengua materna", "nuestro idioma común".

La única excepción a esta regla ocurre en el marco de la traslación de la comunicación por señas que evoca el primer encuentro con Gaboto. "Se llamaban *colastiné",* cuenta el narrador haber especificado, y es también un señalamiento significativo, Por una parte, porque además de poder referirse a indios de los que efectivamente "no quedaba nada" más que el nombre y poder ese nombre permitir escribir la ficción "en nombre de los que ya, definitivamente, se perdieron," se trata asimismo del nombre de la localidad de las afueras de Santa Fe donde Saer vivió durante muchos años, implicando un guiño distanciador que enrarece moderadamente la prosa. Pero también, porque esta única especificación se da en el marco de un discurso referido perteneciente a un género informativo opuesto radicalmente a la prosa elegida: podría decirse que está en este sentido fuera de esa prosa *neutra,* y que el nombre que menciona contribuye a subrayar los nombres borrados en aquélla.

Ciertos campos semánticos admiten si sin embargo —como respondiendo también a la necesidad de un contrapeso neutralizante-, una especificidad mayor: como se ha reconocido a menudo, el vocabulario ligado a la percepción, y también el relacionado con la escritura de ciertas ideas filosóficas. Pero son asimismo ciertos rasgos de la sintaxis del castellano que se practica los que contribuyen a cerner, trabajando sobre ese vocabulario predominantemente no muy determinante, la especificidad de muchas significaciones.

La sintaxis está en estrecha relación, en la novela, con la puntuación. Minuciosas, las comas van separando en la oración los constituyentes sintácticos, y ese espaciamiento ritmado también característico de otros textos de Saer parece estabilizar las posiciones sintácticas en el marco de la oración predicativa. Sin

embargo, la presencia frecuente de un constituyente en lugar de otro -el adjetivo predicativo allí donde se esperaría un adverbio- fuerza levemente la norma estándar. Esos predicativos se suman a otros casos de adjetivos modificadores imprevistos de sustantivos en un conjunto que transgrede levemente la subcategorización contextual de los sustantivos y puede dar también lugar a efectos de hipálage.

A veces un sintagma de sustantivo y adjetivo muy básicos, sin aparentemente ninguna transgresión gramatical consigue efectos que parecen mezclar, en el mareo del relato, la movilidad de lo perceptible con la estabilidad de la lengua. El insistente 'playa amarilla', por ejemplo, cuya sencillez, al evitar diferenciar léxicamente los matices previsibles de la arena, que por otra parte tampoco se menciona, la sugiere sin embargo en la fijación de un momento en que la luz habría permitido el referente estricto del sintagma. Lo básico de los ítems léxicos coexiste con una transgresión sintáctica mínima, un casi grado cero de incompatibilidad ligado nuevamente a la evitación de precisión denotativa; y la tensión entre una y otra instancia -entre la transparencia básica del léxico y una complicación sintáctica moderada- constituye un movimiento lingüístico casi imperceptible, como los movimientos de la luz y la oscuridad en el espacio que las palabras refieren.

Además de lexicalizadas (Cf. n.48), las derivaciones de la luz se encuentran así a menudo figuradas en esos sintagmas de ítems básicos, y la sintáxis <le éstos parece proponer una gradación de las transgresiones, siempre en registro moderado que son decepciones respecto de la subcategorización contextual Otro ejemplo es la aplicación de 'azul' a 'cielo', *epithetum constans* reiterado cuya

importancia se anticipa en el *incipit* en forma de sinonimia, y su expansión a "penumbra azul" (p.28), "alba azul" (p.78), "escarcha azul" (p.86) que recorre c texto hasta el eclipse de ¡una cuya figuración en el recuerdo del narrador la clausura: "penumbra azul" (p.I94), "oscuridad azul" (p.I95). Mediante estas operaciones, el adjetivo va agregando su sentido al matiz de color previsto en la; subentegorización contextual de sustantivos que no lo admitirían sin alguna transgresión, y este movimiento de las palabras enrarece también su gramática.

En el límite opuesto al epithetum constans, que por definición sólo despliega lo previsto, 'azul' se aplica también en un momento a un sustantivo con lo cual la incompatibilidad es, en el mareo del relato, máxima: al volver al atardece las canoas -es decir, por metonimia, los indios- para repetir el festín antropofágico los hacen "cintilantes y azules". En lo que dura el efecto de una metonimia y de un predicativo -pero el texto invita, como a fijar un efecto de luz, a detenerse en esa duración- los indios son, se sugiere, indios azules. Y en esa coloración anómala reaparece la medida de la neutralidad: casi imperceptible transgresión sintáctica en la relación de dos ítems léxicos básicos, pertenecientes a cualquier dialecto y a cualquier momento del idioma entre aquellos en (lite escribiría el narrador ficticio, aquellos en que escribe el narrador real -el escritor- y aquellos en que se lee. Pero también negación de uno y otro polo -ne-uler: ni lo estrictamente verosímil-previsible ni lo marcadamente inverosímil lingüístico - y coexsistencia textual paradójica móvil, de compatibilidad y moderada incompatibilidad sintáctica.

2.12 VARIACIÓN ORIGINARIA, EL IDIOMA DE LOS INDIOS Y EL PROPIO

No nos maravillemos con exceso; en nuestra lengua el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir.

Borges. *El informe de Brodie*

Al transgredir a su modo las relaciones sintagmáticas previstas en el código del idioma que compartimos pero hacerse posible en el texto escrito en ese idioma, el sintagma 'indio azul' -que un indio pueda ser azul- invita a la oposición que Saussure enunciaba en términos de *langue* y *parole.* Y si por una parte al *usar* — como *parole*- "nuestro idioma común" sin nunca nombrarlo específicamente, la novela connota variaciones y fronteras internas, por otra *menciona* en su figuración a otro idioma el de los indios que -aunque excepcionalmente nombra y que por su rareza respecto del propio expone, al menos en parte, como *langue* o código. Como si lo que de hecho se produce discursivamente -el sintagma 'indio azul'- sólo pudiera *imaginarse* en otra codificación lingüística en una lengua radicalmente *otra;* y esa lengua utópica, inventada, requerida por la imaginación sólo presentarse como primitiva.

El idioma de los indios figura con su otredad no solamente una variación y una frontera lingüística mayor respecto de internas al idioma usado; esa variación y esa frontera se muestran asimismo como originarias. Por una parte, por darse en forma de mito de origen, de fundación mitológica de la *zona* que la fundaría como "convención lingüística "espacio-temporal" (Cf.n.8.), como encrucijada de territorio e idiomas. Pero a la vez tales mitos de origen y fundación admiten ser considerados como origen de la lengua en cuanto tal: que haya *otra lengua* es que

haya lenguas, en plural, y así que exista -recién ahora conscientemente- la propia lengua y *la lengua* en general.

En *El entenado* la lengua primero absolutamente "incomprensible" de los indios "en sí cenagosas, va siendo de a poco, a medida que el narrador va viviendo con ellos, más precisamente "...imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa palabra también significaba lo contrario, y después de haber sabido esos dos significados otros nuevos se me hacían evidentes".

Pero la diferencia radical entre los dos idiomas parece implican que las competencias de uno y de otro no se pueden dar al mismo tiempo en el mismo individuo. Al encontrarlo los soldados, el narrador se da cuenta que ha olvidado la "lengua materna"; sus expresiones de asombro le hacen ver que, inadvertidamente, "estaba hablándoles en el idioma de los indios", y sólo "con un gran esfuerzo" puede proferir palabras aisladas de aquella lengua aunque "con la sintaxis peculiar de los indios", Lo que le dice en seguida "el oficial... con lentitud para facilitar mi comprensión" no es todavía sino "puro ruido" y debe comunicarse con él por señas. Y si recién de viejo va a poder relatar finalmente su historia sin excluir "cosas esenciales", es que no haber podido hacerlo "aturdido por los acontecimientos" significaba, también, haber perdido la competencia del idioma de los indios (Cf. n.20)

Y sin embargo, numerosos indicios dan a entender que esa diferencia radical entre los idiomas no excluye una relación de identidad. 'Def-ghi', el signo que cifra la_otredad del idioma de los indios, cifra también una sucesión no trivial de letras

del alfabeto de la_lengua que se escribe. Pero además la posibilidad de esta palabra de_condensar sola los significados de muchas palabras en el diccionario del idioma que se muestra usar -incluido el de cuasi nombre propio que se aplica al narrador,_inespecífico- parece figurar la tendencia a la indeterminación y la ambigüedad léxicas características de la prosa neutra del memorialista, y su amplitud referencial permite suponer muy pocas palabras en el léxico del colastiné, cuya capacidad de determinación se apoyaría en cambio en esa sintaxis que envuelve las palabras en racimos o con redes "como las plantas que crecían en las región, más fuertes, más rápidas, más fáciles y más numerosas".

Los dos idiomas podrían aludir así a esa existencia "real pero indeterminada"" sin duda vinculable con aquello que, en el mundo de los indios, es de manera insistente "inenarrable", "indecible"' y notablemente "sin nombre",' y que, suscrito por un narrador la elusión de cuyo nombre se exhibe incluso relativamente en la ficción de la exigencia de un cambio de nombre, parece culminar en la anonimia anunciada en el recuerdo del eclipse que cierra el relato: "Al fin llegábamos, después_de nuestros presentimientos, a nuestra cama anónima"." Y justamente llegado a ese punto el texto se muestra ostensiblemente como un cruce, como habiendo dado lugar a un cruce: un atravesamiento de fronteras lingüísticas capaz_de conciliar la variación fundamental —capaz (de guardar ahora, un idioma sin perder el otro; de permitir barruntar una identidad profunda o esencial entre uno y otro-, y también un híbrido, una mezcla originaria, el primer resultado lingüístico del castellano atravesado por ese otro idioma en la fundación de la convención lingüístico-espacio-temporal llamada zona.

En ese final del libro de memorias figurado, recién como resultado de la

escritura de esas memorias el idioma de los indios parece ser efectivamente recordado por el narrador como para poder presentar su competencia usándolo. La oposición entre quienes compartimos el idioma que hasta allí muestra usarse exclusivamente y ellos, los indios, cae -es neutralizada-, y la primera persona que, en su referencia estable y estricta como en la picaresca, los excluía, pasa a incluirlos: pasa a incluirse el narrador como uno de los indios -como podemos imaginar que sucedía cuando hablaba su idioma habiendo olvidado el materno-, y los indios -incluido el narrador - a ser, verosímilmente, narradores. Correlativamente al efecto de negrura absoluta del eclipse, la distinción entre yo ellos, entre narrador y objeto privilegiado de la narración, se vuelve inclusión de uno y otros en la primera persona del plural: "Como a mí mismo, estoy seguro que esa oscuridad les estaba entrando tan hondo que ya no les quedaba, tampoco adentro, ninguna huella de la lucecita que de tanto en tanto, provisoria y menuda velan brillar. Al fin podíamos percibir el color justo de nuestra patria..."; "...esa fiebre que nos consume desde que empieza clarear... y no cede hasta que nos hemos hundido bien en el centro de la noche. Al fin palpábamos en lo exterior, la pulpa brumosa de lo indistinto..." Y no deja de sugerirse, retroactivamente la acción en la prosa de un idioma nuevo, figurado corno primitivo, en conjunción con el idioma usual; la latencia de otro idioma junto al así no solamente propio en la neutralidad de una prosa cuyas correlativas inventividad y diferencias respecto de lo acuñado en el código previsto parece poderse atribuir al código lingüístico de aquellos perdidos "hombres verdaderos" de quienes sólo quedó un nombre.

Y aun si, "filólogos", consultáramos la codificación de la lengua que lectores, escritor y narrador ficticio compartimos, el lugar coyuntural de ese código que es

un diccionario castellano corriente, encontraríamos -a manera de la fundación paradójica de los soldados (Cf. n. 18)- que algunas aparentes invenciones lingüístico-discursivas que lo habrían contrariado en el texto eran en realidad descubrimientos de instancias de ese código y, como sugiere Brodie en su informe," que el idioma primitivo o excepcional puede ser el propio c inventar puede significar descubrir el idioma que identificaba inventar y descubrir (Cf. n. 13) En efecto, por volver a un ejemplo señalado -y como si la ficción pudiera alterar, a su manera, la lengua-, aparentemente en toda zona y desde la época figurada del narrador hasta la contemporánea en que se ha escrito y se lee también en *nuestro* castellano 'indio' es, entre otras acepciones, 'azul'.

Marcelo Sztrum

Université de Clermont-Ferrand 11 - CRICCAL

THE FIRST COLONIAL ENCOUNTER IN *EL ENTENADO*

BY JUAN JOSE SAER: PARATEXTUALITY AND HISTORY

IN POSTMODERN FICTION

RITA DE GRANDIS

Although research on sixteenth century Argentina exists in the disciplines of history and ethnology, and the colonial period is well documented, contemporary Argentinean writers are not particularly preoccupied with the period of the first European contacts. Yet, Juan José Saer in his *nouvelle, El entenado (The Witness)* (1983), examines the first colonial encounter in the Río de la Plata region and questions the fictive nature of history through a specific type of modern prose fiction, which I propose falls under the category of "historical graphic metafiction." In

this historical inquiry, Saer makes use of the paratextual modes to reexamine the phenomenon of anthropophagy. In discussing these modes, we will demonstrate how they affect our reading of the textual body.

El entenado is the story of a young Spanish cabin boy who lived ten years in captivity among the Colastiné Indians, after surviving a catastrophic attack. He was then rescued by an expedition of Spanish explorers. Eventually retuned to Spain where he decided, at the age of sixty, to write his memoirs. The source of Saer's plot is derived from colonial writings. rendering *El entenado* a story within a story, or perhaps within a narration of a "supposed" historical event, which has come down to us through legend. In the legend, Juan de Solís expedition, which resulted in the discovery of the Río de la Plata (1516), was unexpectedly attacked by anthropophagous Indians who killed Solís and most of his crew. The only survivor of the attack is identified as Francisco del Puerto, apparently a member of Solís' crew. Sebastián Gaboto's later expedition, along the Paraná Basin, finds this lost *grumete* ten years later arid transports him home.

The importance of selecting this colonial encounter is that it is already a highly fictionalized event, embodied in a legend. (It's hero, Francisco del Puerto, is generically named in the same picaresque tradition as Lazarillo de Tormes.) Ultimately, Saer provokes a parodic reading, by questioning the objectivity of history. As Linda Hutcheon points out in her description of "historiographic metafiction," Saer incorporates the discourses of the past in order to raise the question "of how the intertext of history, its documents and traces, get incorporated into an avowedly fictive context, while still somehow retaining their historical documentary status" (Hutcheon 302-303). Moreover, this type of postmodem fiction

chooses the paratextual modes as the privileged space to establish a critical dialogue with historical knowledge.

What interests us then in *El entenado* is how Saer spatially distributes the historical sources of this first colonial encounter in the realm of paratextuality. The paratextuality modes of the title, the cover, and the epigraph of El *entenado* represent history in repetition, mirroring and self-mirroring. The title alone is plurisignificant. The Spanish word *entenado* is an archaism derived from the Latin *antenatus* (born before) that signifies stepson. This word in the Argentinean rural dialect, connotes a negative value for a person we might call an orphan or a "bastard." Moreover, *guacho,* as a synonym of *entenado,* derived from the Quechua *huaccha* or *huajcha* has the same negative value. In conformity with this negative attribution in the eighteenth century, *entenado* designated, according to *Actas del Cabildo* of the province of Santa Fe, (as Sonia Contardi has verified) the son of concubines. Specifically pointing lo a bastard origin: the result of an illegal union, this meaning adds a legal definition lo the semantic matrix of *entenado.* Furthermore, the expression *hijos y arrimados* (sons and stepsons) in the Argentine rural language retrieves this meaning; *arrimados* is another way lo designate *entenado,* and derives from a particular meaning of the verb *arrimarse,* a synonym of concubinage.

El entenado takes on other interpretations in the French and English versions. In the French version, it is translated as *L' ancétre,* addressing the question of ancestry as both origin and genealogical descent of writing. In this sense, the novelty of Saer's treatment of El *entenado* resides in the fact that this stepson somehow owes his ancestry to the Indians who adopted him as one of them.

Instead of being killed in an anthropophagic ritual, he was free to record his experience among the Colastiné, to be their witness, which fittingly, is the title of the English version: *The Witness.*

The testimonial experience of the *entenado* refers us lo the cover where we, as readers, witness a scene of anthropophagy. The cover of the first Spanish edition reproduces an illustration corresponding to a woodcut found in chapter XXVIII, "Cannibal Rites" of Hans Stadens' *The True History and Description of a Country of Saya ges, A Naked and Terrible People, Eaters of Men's Flesh, Who Dwell in the New World Called America, Being Wholly Unknown in Hesse Both Before andAfter Christ's Birth Until Two Years Ago, When Hans Staden of Homberg in Hesse Took Personal Knowledge of Them and Now Present His Story in Print (1557)*

This woodcut depicts a body being slain; the slayer strikes the victim from behind. He has cut up the body, "removing the legs above the knee and the arms al the trunk..." Four surrounding women have seized the four limbs. "After this they Ijwill] divide the trunk among themselves, and devour everything that can be eaten" (Staden 161). Staden himself participates as a witness: "I was present and have seen all with my own eyes." (162) In "Cannibal Rites," Hans Staden describes the manner by which Tupi Indians killed and ate their enemies, the same manner as would an ethnographic informant. The description of the preparation of the bodies, the tearing into pieces of the parts, the state of austerity and sexual abstinence before and after the eating, has been extracted from the description of Staden´s "Cannibal Rites" and fully integrated into the text. Arens notes that when Staden states that "the savages have not the art of counting beyond five...", indeed, what

he "is attempting to convey in his simple way with this addendum is that the Tupinamba *lack* culture in the sense of basic intellectual abilities. The inability to count is to him supportive documentation for the idea that these savages would resort to cannibalism´´ (Arens 25). In contrast lo Staden who makes remarks and judgments in his account, the captive becomes a witness who withdraws from the ritual site, hides, and from the shadows of the trees observes the scene without judging or condemning; he simply contemplates the banquet:

Two of the Indians´ armed with knives and rudimentary but efficient axes, were already at work on one of the decapitated bodies, slicing it open from the lower abdomen to the throat. No doubt alerted by my look of intent, silent amazement, the Indian who was in the process of beheading one of the bodies stopped what he was doing for a moment and, giving me a delightfully frank and friendly smile, waved the hand wielding the knife, exclaimed *Def.-ghi* , *Def-ghi,* and pointed to the body (Saer 37).

Central lo Saer's work, as Graciela R. Montaldo points out is the question of representation, which Saer poses in terms of perception. Sight and hearing are the privileged means of establishing links between reality and language that articulate the perceived. This culminating scene of anthropophagic ritual anticipated in the paratextual modes described above, allows the narrator, sixty years later, to contemplate the question of representation, when all that is left from experience are memories. The critical dialogue with historical material is once more evident because, as Sonia Contardi points out the narrator is sixty year sold, coincidentally, the exact age of Bernal Diaz del Castillo. Thus, another parodic distance is established between the colonial chronicle evoked and the narrator's inquiry about

the validity of historical accounts based on memory.

Although the first pages of El entenado concentrate on the action: to weigh anchor, set sail from Spain, the life with the crew of the ship, the death of the captain and his own ten year's captivity and finally, his leaving the world of the Indians, it is in the second part that the narrator wrestles with representation. Here the entenado remembers that he had been rescued by other Spanish, who assign him first to the priest of the boat, and as soon as they arrive in the south of Spain, presumably Sevilla, to Father Quesada, "my first and only father.´´ The entenado then spent seven years with Father Quesada who retaught him Spanish and also instructed him in Greek, Latin and Hebrew. Since he had lived ten years as a barbarian, he had lo re-learn "civilization;" he returns, supposedly at the age of twenty.-five, as a stranger, who has forgotten his European origins; he cannot speak his first language, and he dresses like an Indian. Hence, Father Quesada restores the linguistic and conceptual apparatus that will allow the entenado to reconstruct, later, his past experience among the Colastiné. (The obvious overpowering presence of Bartolomé de las Casas evoked in the figure of Father Quesada goes without saying.) Concomitantly, Father Quesada writes, in turn, a so-called "relación de abandonado´´ (an account of the adventures of a child lost to the world), in which he reports his conversations with the entenado. We can see that in this passage from life in captivity, to the "reación de abandonado ,´´ a frontier arises, the end of the world, that of the Colastiné, and the entry into another—that of the European. This ritual of passage is attained by means of the recuperation of language which makes sense of dream and memory:

However vivid the dream may have been and however clear it remains in the memory, no sooner has the dream passed than it becomes unreal and remote for the dreamer. If he tells it to someone else, the person listening lo him only fools himself into believing that he recognizes the details and grasps its meaning..but sometimes in the silence of the night, my hand stops its writing and in the clear, almost ungraspable present, I find it hard to know if that life full of different continents, seas, planets, and human hordes really did take place or if it was just the vision of a moment provoked by my drowsiness than by any exalted frame of mind. The Indians´ use of 'seem' for 'be' was not, after all. such a wild distortion. Quite often I have had to give due deference lo the thruth of some of their beliefs (Saer *158-159).*

Besides the process of language acquisition for representation, the *entenado* is subject to another type of acquisition that reinforces the representational character of the act of reporting his experience. As soon as Father Quesada dies, the *entenado* leaves the convent to wander through the streets of Spain.. In a restaurant he encounters a theatre company, agrees to write a comedy, and lo play himself on stage. Now, the process of representing the recorded experience leads towards another representation of that representation. Language representation now extends lo theatrical representation. The *entenado* earns his living representing his *"relación de cautivo"* and his survival gives more power lo the stage production.. His past memories are represented many times in many different ways, and this nightly repetition of the event is enforced by the spectators. The public becomes caught up and participates in the representation, immersing themselves in his fiction. The *entenado* wanders throughout Spain, performing the

theatrical version of his chronicle. Little by little, the drama that he constructs, based on his precarious existence among the Colastiné, reveals itself as what it is by now—pure fiction, since the memories have become´ in the process of representation mythical, remote, and theatrical:

(....) we actors played our parts unaware that the audience were also playing theirs; perhaps we were all characters in a play of which my play was nothing but an obscure detail and whose plot escaped us, a plot mysterious enough for our commonplace baseness and empty actions to pass for essential truths (Saer 115)..

The gradual transformation of past experience has led to the erasure of any trace of actual historical event.

The uniqueness of Saer's inquiry into the first colonial encounter as **it** relates to representation lies in the fact that the Colastiné had chosen the *entenado* as their Other, who participated in the life of the Indians neither as an Indian, nor as a European. He was not killed, as was the fate of other captives. Eventually he understands that he was spared because the Colastiné wanted a witness: someone who could observe them without condemnation, allowing their entry into history.

In this manner, the plurisignificance of the word *entenado* takes on another turn in addition to stepson. orphan, bastard, son of concubinage, ancestry, and witness.. Notably, *El entenado* reiterates the motif of the captive, used frequently in Latin American literature, particularly in Argentinean literature, such as Esteban Echeverría's romantic poem "La cautiva," and also in Borges' "Historia del guerrero y la cautiva" and "El cautivo." Borges introduces an important modification to be marked as feminine.. César Aira wrote *Ema, la cautiva* (1981), a novel that takes

place in the same location as Borges' stories, in Junín or Tapalqué. This region becomes the mythical "Sur" echoed now in El *entenado's* "mythical' Colastiné..

On the whole, we may conclude that Saer, in incorporating historical material, particularly emphasizing the first colonial encounter in the Río de la Plata region, uses paratextuality as the privileged narrative strategy to urge the reader lo engage in a parodic reading of the discourses of history. In a sense, to write Latin American history today merely reinforces the loss of that history, and, while one cannot claim that fiction has come to take the place of an authentic history, it acknowledges that loss as an affirmation.. Moreover, we may deduce from our reading of El *entenado* that in this type of post modem fiction, European historiography continues lo be crucial to much of Latin American fiction, which still looks to the past in its search for historical identity. Inclusion of the first encounter is essential to the process of colonial liberation.

SIMON FRASER UNIVERSITY

2.13 La filosofía en el relato

2.13.1 María Teresa Gramuglio

¿Cómo ordenar el tumulto de asociaciones, descubrimientos, sensaciones, reconocimiento de pistas, interrogantes, deslumbramiento, extrañeza, placer, que desata la lectura de *El entenado?* Aun para quienes hayan seguido la obra de Saer, asistiendo atentamente a la aparición de cada uno de esos libros que con rigor y belleza han ido construyendo, como sacándolo de la nada, un universo narrativo que fue creciendo en torno a un espacio definido (su 'zona") poblado por sus propios habitantes, moldeado por sus propias leyes y, sobre todo, por su

lenguaje, es probable que *El entenado* irrumpa, súbitamente, como un texto ajeno al conjunto anterior,[1] Es probable también que aparezcan, como vías de acceso, la inmediata comprobación de la diferencia con *Nadie nada nunca,* y la fuerte tentación de abandonarse a las seducciones de la intertextualidad.

En *Nadie nada nunca* las repeticiones, la fragmentación y cl adelgazamiento de la historia narrada hasta su casi inexistencia, dotaban al relato de esa forma exasperada con la cual se potencian tanto la dimensión simbólica dc lo narrado como la densidad poética del lenguaje narrativo. En *El entenado,* estas cualidades, que forman parte de lo más entrañable del proyecto de Saer, parecen alcanzarse por caminos opuestos, una narratividad en catarata, que a lo largo de páginas no se- detiene en partes ni capítulos, y que sólo respira en las pausas con que la puntuación la va ritmando; una historia que abunda, de modo visible, en sucesos novelescos: viajes, trabajos, aventuras y desventuras, descubrimientos, tierras y países exóticos, indios, antropofagia, teatro, aprendizajes, todos ellos asediados e interrogados por extensos pasajes que no es abusivo llamar filosóficos, donde predomina un discurso de reflexión que los rodea, obsesivo, para tratar de arrancarles su sentido.

Estos rasgos colocan a El entenado en el interior de una trama en la que resuenan, entre otros, los ecos de las novelas picarescas, de los relatos de viajes, de las meditaciones roussoneanas, de las novelas filosóficas, Satíricas y moralizantes con que un Defoe o un Swift articulaban estéticamente su concepción del hombre y de la humanidad. Como el Lazarillo de Tormes, el narrador de El entenado no tiene padre ni nombre;2 también corno él, "llegado a buen puerto" escribe su vida. Como los personajes.

La exacta minuciosidad con que Saer entreteje estas instancias confiere al texto una riqueza que desborda por completo cualquier intento de lectura que apunte a confinarlo en la explicación no errónea, pero sí limitada, del texto que representa su propio proceso de escritura, o en la dinámica engañosamente activa de la de la pura intertextualidad. A esta riqueza no es ajena, por cieno, la corrosión del verosímil realista, que se apoya, de modo notorio, en un doble anacronismo: uno, el de la inflexión filosófica, donde los interrogantes sobre el deseo, sobre la contingencia y sobre la precariedad de la condición humana se despegan del horizonte de ideas y experiencias en el interior del cual formularía esas preguntas constantes una mentalidad del siglo XVI; otro, el del lenguaje, que rehúsa todo recurso a la reconstrucción arqueológica, para ceñirse con fidelidad al esplendor de esa prosa poética que es quizás el punto más alto, la carnadura misma de - la apuesta literaria de Saer.[3]

Hay en El *entenado* dos escenas claves que se reiteran; sobre ellas vuelve una y otra vez el relato, arremolinando a su alrededor lo más intenso del discurso filosófico. Estas dos escenas son la de la orgía ritual de los indios, que se repite, puntual, una vez por año, y la del juego de los niños, que se renueva incesantemente, idéntico a sí mismo aunque cambien los actores. En ambas, el asombroso despliegue de lo visual se ordena desde perspectiva de la mirada del narrado, que fija o en movimiento, es siempre la mirada de un observador, de un testigo, de alguien que está afuera. Mimar y ser mimado, y también comer y ser comido, son instancias donde se dirime, en El *entenado,* la posibilidad de ser real, de ser, como los indios, "los hombres verdaderos".

Los indios llaman *Def-ghi* al narrador; un sonido, más que un nombre. Un sonido formado por la sucesión de algunas letras en el orden del alfabeto. En la lengua de los indios, donde cada palabra puede tener varios significados y entre ellos su contrario, *def-ghi* quiere decir muchas cosas: es el ausente, pero también el que se queda de más, el que no se sabe retirar a tiempo; es el otro, el simulacro, el reflejo, el actor, el que se adelanta en las descubiertas para informar: cifra posible de la figura del artista, en el orden interno del relato la función del personaje para los indios puede condensar todos esos sentidos: "querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador". Pero se trata de Saer, y no se alcanza, por lo tanto, certezas: sólo la imagen de un viejo que noche a noche recuerda entre sueños y rasga el papel con su pluma, interrogando, incansable, su experiencia. Sueño, recuerdo y experiencia se tejen y destejen para formar la trama dc la vida y de la escritura: modulación de un tema barroco, que recorre la novela la como un motivo sostenido, donde se entrecruzan arte y engaño. vida y sueño, y que se exacerba en las secuencias vinculadas a la representación teatral.

De aquel tumulto del que hablábamos al principio se han empezado a desprender algunas de las muchas capas o nudos de significación que en El *entenado* se desatan y se superponen. Quizá parezca una concesión a la moda proponer que también leamos allí una formulación patética del exilio más hondo, aquél que vuelve imposible todo retomo. No lo es. Y quizá parezca en cambio completamente antimoderno señalar la dimensión metafísica hacia la que se abre el relato: las permanentes preguntas acerca de si es nuestra conciencia —nuestra mirada, nuestra memoria— la que confiere realidad al mundo, un mundo que a su

vez nos devuelve, implacable, la conciencia de nuestra propia precariedad. Y de cómo la escritura, esa "máquina de engaños", puede tender sobre el abismo su irrefutable y a la vez incierto puente de signos, para oponerse a tanta precariedad, a tanta incertidumbre, y, también, a la muerte.

Notas 1. Sin embargo, la ubicación espacial en la zona de Colastiné, en la costa del Paraná, lo enlaza fuertemente con la "zona", a cuyos estadios más arcaicos retrocede en una clave que remite a la novela espacial hispanoamericana. Por otro lado, cuentos como Paramnesia y El viajero dibujan en el interior de la obra de Saer un círculo que aloja los motivos mas emparentados con el tema americano, relacionados con los relatos del descubrimiento y la conquista, de indios y cautivos, de viajeros ingleses. Sin contar la presencia de innumerables figuras rítmicas, sintácticas y semánticas recurrentes, que atraviesan, uniéndolos, todos sus textos.

2 Este es un núcleo de significación fundamental en el relato. El (único persona que tiene nombre en *El entenado* es el padre *Quesada,* verdadera figura paterna que le enseña al narrador a leer y escribir lo arranca del mutismo y la apatía en que como a un Kaspar Hauser del Renacimiento español, lo precipita el reingreso al mundo del que había salido. El padre Quesada es quien escribe la primera versión de la historia, a la que da el nombre de Rela*ción de abandonado.* Muerto ese padre; el narrador tendrá hijos adoptivos, a los que enseña a su vez a leer, a escribir y a imprimir libros.

3. Mucho habría para decir acerca del trabajo con el lenguaje, que transforma a las párrafos. del relato en secuencias poéticas: pensamos, por ejemplo, en el modo como la puntuación organiza las unidades rítmicas y regula la música de las palabras, o en el uso dc las formas predicativas, que detienen el fluir de la frase y a la vez la expanden, derramando la connotación del adjetivo sobre el sujeto y sobre la acción.

3 Entrevistas a Juan José Saer

3.1 *Entrevista con Saer por Daniel Link*

© Radarlibros

De paso por Buenos Aires con motivo de la presentación de su libro de artículos críticos, La narración-objeto, Juan José Saer conversó con Radarlibros sobre el estado de la Argentina, el modo en que los grandes grupos monopólicos hegemonizan la cultura y por qué eso afecta severamente a la literatura.

No es habitual que Saer esté en Buenos Aires, porque -nativo de Serodino, provincia de Santa Fe– pasa el común de sus días en París, donde vive desde hace treinta años. Pero tampoco es habitual que un narrador publique artículos críticos, en un universo literario dominado casi exclusivamente por la idea de "narración" y no por la de "reflexión". Es por eso que, esta vez, Saer decidió tomar a la narración como objeto. Semejante suma de inhabitualidades (habida cuenta de los tiempos que corren) justifica un encuentro para preguntarle a Saer, esta vez bajo la máscara del crítico, cómo evalúa el estado de la literatura argentina actual y cómo piensa hoy la relación entre la cultura de masas y la literatura. Sobre todo teniendo en cuenta que en 1972, en pleno fervor mass-mediático, Juan José Saer publicó –en una compilación de artículos críticos que hizo época, América Latina en su literatura–, un texto célebre en el que denunciaba severamente los efectos que la cultura de masas producía en la literatura ("la cultura de masas, industria y estímulo del fantaseo, es el enemigo mortal de la literatura").

Veintiocho años después, habría que pensar, el contexto es otro y por lo tanto otras las relaciones que podrían observarse. "Todo ha empeorado. La presencia de la cultura audiovisual norteamericana es asfixiante", dice Saer, sin titubear. "Pienso, por ejemplo, en los micros que recorren las ciudades de provincia. Uno ve la gente que viaja en esos micros y luego las películas que les pasan adentro, que son completamente heterogéneas respecto de la realidad de esa gente... La industria cultural se ha degradado tanto que ya ni siquiera es cultura, para mí". El mismo gesto y la misma retórica que hace sesenta años les servía a Theodor Adorno y Max Horkheimer para separar "el arte de verdad" de la cultura producida para las muchedumbres (concebida como mera masa de público). Si algo ha cambiado desde entonces es que ya no hace falta aclarar tanto las cosas: la cultura es de masas y es industrial. "No es que los nuevos soportes no permitan una elaboración cultural, es que vivimos una invasión de productos industriales. El modo en que los grandes grupos monopólicos hegemonizan la cultura es inadmisible. Esto afecta severamente a la literatura porque afecta a la industria del libro".

Aunque lo que reconocemos como "la literatura" no debería coincidir necesariamente con "la industria del libro", Saer es consciente de hasta qué punto los dictados de la industria interfieren en el sistema de conceptos que es "la literatura" en un momento determinado. "Afortunadamente, siempre hay proyectos independientes. Y mientras haya una industria del libro independiente, queda garantizada la existencia de la literatura. La ventaja que presenta la literatura escrita en lengua española es que, habiendo varios centros editoriales (Buenos Aires, Barcelona, México), eso hace más pluralista el funcionamiento del

mercado."

3.2 Reportaje a Juan José Saer

*3.2.1 por Horacio González**

**Estuvo acompañado por Jorge Alonso, Fabián Vernetti, Pablo Sevilla y Fernando Peirone. Se indica con las iniciales del apellido sus intervenciones.*

P: No nos conocemos, y usted se preguntará qué hacemos acá. Nuestra intención es escribir una especie de crónica de viaje: salir de un lugar chico como Venado Tuerto, donde la cultura está presente en la medida en que uno hace el esfuerzo de verla, hacia un lugar como éste (Buenos Aires) al que llegamos para hacerle una entrevista a Saer y donde la cultura está.

S: Está y no está, en realidad en un lugar como éste, por un lado está la cultura, que es menos visible que el mercado; acá está el mercado, eso es evidente, es una especie de feria de vanidades, feria en el sentido del lugar donde uno va a comprar hortalizas, carne, etc., después está la cultura que es una cosa que se va elaborando lenta y laboriosamente; para mí la enésima exposición de un pintor, mil veces reconocido, vendido y revendido, no es un hecho cultural, es un hecho mundano, comercial o lo que fuera; la aparición de un pintor que va elaborando sus cosas, a veces en la oscuridad o en la semioscuridad o como fuere me parece que es la cultura, ese es el trabajo de la cultura y la concreción se va haciendo lentamente, la sedimentación es extremadamente lenta, no se puede decretar una cultura o un cambio de cultura, muchos han querido hacerlo, algunos gobiernos no solamente autoritarios sino supuestamente democráticos, la cultura democrática tampoco se puede decretar, tiene que ir apareciendo lentamente. La cultura es, generalmente, una cosa que se va sedimentando poco a poco, a través del tiempo, de los años, de los siglos; la cultura argentina se ha ido unificando desde la aparición de algunos grandes escritores o pensadores como Sarmiento o Alberdi; ha ido sedimentando y transformando, de modo que la cultura argentina hoy no es la misma que en 1920 o 1900; por ejemplo la cultura literaria: los nuevos aportes que han ido apareciendo han modificado la serie cultural argentina y ahora no podemos juzgar a Sarmiento sin tener en cuenta la existencia de Borges, de Arlt, de Macedonio Fernández o de Antonio Di Benedetto, tenemos que juzgarla en esa óptica y tenemos que inscribir esas obras del pasado en ese nuevo paisaje que se va modificando continuamente.

P: Hay un pasaje o un viaje que usted hace desde su lugar en Santa Fe hasta Buenos Aires y París, ¿cómo se vive ese viaje?.

S: ¿Cómo emigraron los caballos de América al continente europeo, Africa y Asia? No decidieron un día emigrar, el hombre tampoco vino a América desde la costa

oriental africana, donde ya es indiscutible que el hombre aparece, tampoco apareció en muchos lugares a la vez sino que apareció ahí y después se fue diseminando. Tenemos la idea de que emigraron, que un día salieron los caballos a buscar América; no, poco a poco fueron buscando pastizales a través de las estaciones, de los cambios de tiempo, poco a poco, en millones de años, fueron llegando primero a Europa del norte y después se fueron distribuyendo; el hombre a la inversa hizo lo mismo. Puede decirse que todo cambio en nuestra vida es más o menos así, cuando vemos la transformación es que esa transformación se ha ido produciendo antes, cuando vemos el cambio podemos decir que las transformaciones ya forman parte del pasado. Cuando me fui a París (sería el cambio más fuerte, el más aparentemente radical) no pensaba ir a París, no tenía ninguna intención de hacerlo, además cuando fui fue sólo por seis meses y finalmente me quedé por muchas razones de diferente tipo. No quiero disminuir el valor de esa experiencia que fue para mí extremadamente rica, pero no puede decirse que lo haya hecho de manera consciente, deliberada, voluntaria. Ahora bien, el hecho de haberme ido supone que ya había en mí los elementos necesarios que me permitían ese cambio, mucha gente ha tenido la oportunidad de irse y no lo ha hecho, otras debieron irse por razones obligatorias, impuestas exteriormente por gobiernos autoritarios o por situaciones económicas desesperadas o por rupturas violentas con un medio ambiente familiar o por lo que fuera.

G: A partir de lo que usted dice podría surgir la lectura de un Río sin orillas**, donde la única posibilidad de ver las cosas es a partir de cierta extranjería.**

S: La palabra extranjería no me gusta porque en un determinado momento tuvo un sentido peyorativo, la extranjería eran los extranjeros que perturbaban, no se usaba ese término, los nacionalistas usaban ese término y yo rechazo todo nacionalismo.

G: No lo empleé como forma política sino como forma de percepción.

S: Sí, digamos que a partir de una cierta forma de extrañeza o sentimiento. Creo que nunca podemos ver totalmente las situaciones que vivimos, los problemas en los que reflexionamos totalmente desde afuera, siempre estamos implicados en ellos, pero por ejemplo me resultó bien irme del país porque por primera vez lo vi como un conjunto, de lo contrario tenía una óptica demasiado situada como para verlo en su totalidad, no diré que lo vi claro en su conjunto, simplemente lo vi como a una totalidad, de ahí a que mis análisis sean más o menos confusos o más o menos claros es otro problema. Por primera vez lo vi como una totalidad, lo vi desde fuera, como cuando uno está en la habitación de una casa y cuando sale afuera ve la fachada, el exterior, ve más o menos las dimensiones generales; al mismo tiempo e inversamente, el hecho de entrar, penetrar, vivir y trabajar en Europa, tener hijos que han nacido allí, me dio una perspectiva nueva de Europa, que antes sólo veía desde y solamente desde el exterior, se produce una especie de inversión, eso para mí fue muy fructífero, lo fue hace 20 o 25 años (hace 29 años que me fui). Los primeros 10 años de mi estadía en Europa fueron

extremadamente fructíferos desde el punto de vista intelectual (desde el punto de vista personal es otra cosa), porque me permitió relativizar tanto mis experiencias argentinas como mis experiencias europeas y ponerlas en un contexto nuevo y diferente.

G: Da la impresión que la ciudad de Buenos Aires traduce una terrible melancolía, pero por otro lado esas generales lleva a pensar que si se la enrollara con el pavimento se la podría poner en cualquier otro lugar, esa idea sugiere a Martínez Estrada, un autor que usted no menciona demasiado.

S: ¿qué no menciono demasiado?, creo que soy uno de los que más menciona a Martínez Estrada, siempre lo pongo como uno de los grandes escritores argentinos, sobre todo por un libro que me parece absolutamente extraordinario como lo es **La transfiguración de Martín Fierro**, creo que es una suma extraordinaria sobre la cultura argentina del siglo XIX y la poesía gauchesca, más que **Biografía de la pampa**, que también es un libro extraordinariamente interesante como todo lo que escribe Martínez Estrada; conozco sus poemas, sus cuentos y muchos de sus libros de ensayo, aunque no todos porque su obra es un poco inagotable, como **La casa de Martha Riquelme**, que me parece uno de los mejores cuentos de la literatura argentina. Martínez Estrada es, para mí, uno de los más grandes escritores argentinos, a veces lo nombro, otras no lo hago, como decía Borges lo primero que se nota en una lista son las omisiones.

G: Quizás eso es lo que noté en Río sin orillas **a través de una lectura que hice hace tiempo, creo que había un aire inconfundible y me parece que es la continuación de Martínez Estrada.**

S: Sería como los avestruces que esconden la cabeza el no nombrar a Martínez Estrada en un libro como **Río sin orillas** pretendiendo que nadie se dé cuenta que él es quien ha abierto camino hasta acá en eso, sería como el rey desnudo.

G: Su idea del tiempo no es exactamente la misma de Martínez Estrada, por eso me pareció que había un diálogo... en La cabeza de Goliat **también, un diálogo muy fuerte con muchas contradicciones de gran interés.**

S: **La cabeza de Goliat** es uno de los primeros libros de Martínez Estrada y efectivamente lo leí. Creo que Martínez estrada es el único escritor que se puede comparar a Borges en el sentido que es un escritor completo, que ha abordado todos los géneros prácticamente con la misma felicidad y debo decir que casi con más aliento que Borges, creo que Borges es mejor cuentista y mejor estilista en sus ensayos, en ese culto de la brevedad de Borges, pero creo que Martínez Estrada tiene un aliento mayor. Dicho sea de paso, Borges repitió hasta el cansancio que para él el mejor poeta argentino de su generación era Martínez Estrada.

G: Me pareció también ver flotar un cierto aire en relación a cómo se llega siendo ajeno, en su caso una ajenidad que al mismo tiempo le permitía

renombrar lo propio. Me pareció que esa llegada a lo ajeno se parece un poco a la llegada de Levi Strauss a Brasil, ¿lo tuvo en cuenta usted?

S: En ese caso no lo tuve en cuenta, pero **Tristes Trópicos** es un libro extraordinario que releí hace unos días desde el principio porque iba a San Pablo, después me di cuenta que lo iba a arrastrar durante todo el viaje y no iba a poder leer una sola página, entonces los dos o tres últimos días (antes de venir acá) lo estuve leyendo. Creo que la diferencia entre Levi Strauss y yo (obvia diferencia entre Levi Strauss y yo, él es un gran pensador y yo no) es que él habla de un país y sobre todo de pueblos a los cuales él no pertenece, en cambio yo estoy hablando de un país al cual pertenezco y cuya pertenencia reivindico.

G: ¿Y cuando usted habla de los colastiné?

S: De los colastiné sólo se conoce el nombre.

G: Pero usted los inventó, es lo mismo que hace Levi Strauss.

S: Quién sabe, tal vez si nos ponemos a observar más de cerca descubriríamos que Levi Strauss inventó muchos de los rasgos..., hay un libro de Levi Strauss muy importante para mí que constituye una doble epistemología en el cual no solamente analiza el concepto de totemismo sino que pasa revista a prácticamente toda la bibliografía que hay sobre totemismo, sobre todo desde el siglo XIX hasta el momento en que él trata ese tema, ahí vemos que efectivamente el antropólogo o el etnólogo puede muy bien inventar, a través de error de interpretación, todas las pautas de un pueblo, de un grupo humano. A los pueblos fluviales, los pueblos del Amazonas, nosotros no podemos separarlos de Levi Strauss, no podemos separar las islas Tobrean de Malynovski, no podemos separar Samoa de Margaret Mead, porque sólo tenemos esa referencia desde el interior de nuestra propia cultura y además participamos de algunos de los supuestos conceptuales o ideológicos que tienen estos analistas, entonces nos resulta totalmente difícil (por no decir imposible) verlos tal como son, y a ningún objeto de este mundo lo podemos ver tal como es. Por ejemplo a ese jarrón no lo veo tal como es, lo veo en una perspectiva que ahí parece plano y en realidad no lo es, no sé si es plano o no, tendría que darlo vuelta y cuando lo haga sigue siendo plano porque lo veo desde el otro lado, así es todo. Nuestra imposibilidad podríamos decir que es una especie de aporía del conocimiento, pero al mismo tiempo es lo único, la única forma que tenemos de conocer, en ciencias humanas eso se ve de manera todavía mucho más flagrante, por eso hay que ser modesto, no hay que ser autoritario, estoy contra todo discurso autoritario, contra todo discurso afirmativo, por eso para mí, en tanto escritor, puedo reivindicar la incertidumbre, es evidente que un cardiólogo no lo puede reivindicar, yo puedo hacerlo y no tengo por qué quedarme en los términos medio prácticos de un pensamiento, el filósofo y el artista tienen la obligación de ir hacia el fondo de las cosas, hacia las últimas consecuencias del pensamiento y, si vamos hasta las últimas consecuencias, todo pensamiento queda irresuelto al final de una cadena lógica o no.

G: La impresión que tengo en cuanto a lo que usted escribe es que primero existiría el pensamiento, el pensamiento siempre está en un estado de grumo, se parece a una forma del tiempo que es indiscernible y que el lenguaje nunca alcanzaría para cubrir todo lo que el tiempo y el pensamiento reclaman, de ahí que su lenguaje en ficción siempre aparece como una imposibilidad.

S: Podríamos formularlo así y es totalmente exacto, también podríamos invertir los términos y decir que sólo tenemos lenguaje y que el lenguaje es la única referencia que tenemos porque es lo único que nosotros hemos creado, es un instrumento que hemos creado para nombrar al mundo, para manejarnos dentro del mundo, todo es lenguaje, fuera del lenguaje no hay mundo para mí, siempre en esta posición de llevar al pensamiento hasta sus últimas consecuencias, en los términos medios de la practicidad es otra cosa: cuando voy a tomar un té no voy a negarle al mozo la existencia de ese té o que el pasado en el cual me lo trajo y yo me lo tomé no existió, porque me hecha a patadas y con justa razón, pero puedo plantearme toda una serie de cosas con esa taza de té, esa taza de té tiene una parte de utilidad práctica y una parte de enigma y misterio, podemos decir que sabemos lo que es el té, también sabemos lo que es un vegetal pero ¿por qué aparecen los vegetales?, la cosa comienza a complicarse un poco apenas llevamos nuestro pensamiento a sus últimas consecuencias. Seguramente un filósofo profesional (si los hay todavía y creo que ya no quedan más que esos) consideraría que éste es un pensamiento puramente ingenuo y probablemente lo sea, pero a mí me sirve para escribir, uno escribe con el alcance de sus propias ideas, uno sólo tiene convicciones al escribir cuando cree haber pensado las cosas que pone, si está sólo citando la tarea de escribir no tiene la menor importancia, no tiene ningún valor.

G: Al decir lenguaje quizás uno es impreciso, pero tengo la sensación de que esto que usted dice pertenece a una escisión desesperante que está en su obra. Efectivamente hay tiempo y pensamiento antes de que alguien que se ponga a hablar o escribir pueda suponer lo limitado que está con sus pobres medios del lenguaje escrito o verbal para hacerse cargo de lo que tiene el mundo en cuanto a esa materia. ¿El lenguaje no lucha desesperadamente (sobre todo el lenguaje de ficción) para finalmente conseguir algo en ese lugar que permanentemente se nos escapa, porque generalmente todo se borra y la memoria, que es lo único que tenemos para pensar el pasado, también se borra? Es decir, ¿la suya no es la desesperación de lo imborrable?

S: Y se borra cada vez más, cuando uno llega a cierta edad, como yo que ya no soy tan joven como ustedes, me empiezo a dar cuenta que toda esa sed por adquirir conocimientos, saber, pensamientos, comienza a borrarse y sabemos que se va a borrar, por eso la humanidad recomienza no solamente todos sus errores sino también todos sus trabajos, cuando estamos en una especie de línea ascendente eso nos parece extremadamente importante y después empezamos a sentir, casi biológicamente, que todas esas marcas dejadas por la cultura, la

existencia, la sociedad, se borran, incluso se empiezan a borrar los signos biológicos no solamente las adquisiciones culturales, todos conocemos el viejo chiste del señor que a los 25 años se jactaba de acostarse con diez señoritas por semana y a los 60 años no lo dice porque nadie se lo creería, esos son signos biológicos que también se van borrando y que configuran una imagen de sí mismo que se va modificando con el tiempo. Y por favor (se ríe) no tomen esto como una confesión autobiográfica...

S: ¿Qué va sustituyendo eso?

S: Creo que nada.

G: ¿Entonces cuando decimos "lo imborrable" es un juego melancólico?

S: Lo imborrable tiene dos sentidos en el título, lo primero es meramente histórico y social: "eso que pasó no se debe borrar bajo ningún concepto"; y lo segundo es que para mí lo imborrable es la presencia del hombre en el mundo, aunque el hombre desaparezca para siempre (es muy probable que desaparezca y casi es deseable que así sea), eso que pasa con la aparición del hombre en el mundo es un hecho tan único, tan increíble, que el mundo ha sido transformado, aunque después nadie esté aquí para ver esa transformación, la transformación es tan radical, el big bang y todo eso, no sé si me interesan tanto los primeros segundos del universo, pero en cambio sí me interesa la aparición del hombre con todo lo que supone respecto de la naturaleza, ese desgarramiento del hombre, esa separación de las especies a través de la conciencia, del lenguaje, de la memoria, etc., es lo inconcebible para mí, eso es lo más extraordinariamente nuevo en este proceso de la creación, poco importa que haya otros mundos habitados, no serán como éste, tal vez serán mejores pero éste es una cosa única y eso me parece que es imborrable porque introduce tal cambio en el universo que el universo sale totalmente transformado por la aparición del hombre, parece el famoso coro de Sófocles de Antígona "hay muchas maravillas en este mundo pero ninguna es más grande que el hombre", no estoy hablando de la culminación sino de la rareza, de la excepción del hombre en la naturaleza, para mí ese es el cambio fundamental y es un poco lo que hace que exista todo esto: el arte, el pensamiento, la literatura, si no tenemos en cuenta eso, si no partimos de esos datos, es como si estuviéramos falseando el problema.

S: El misterio sigue siendo el hombre.

S: El misterio es el hombre. El problema con el término misterio es que tiene un prestigio religioso que yo le quiero sacar. Entiendo la respuesta religiosa, no la comparto, para mí la religión es un hecho privado, la respuesta religiosa privada la respeto y la defendería como uno de los derechos inalienables de la especie; en lo que no estoy de acuerdo es en una religión que interviene en la vida social, estoy totalmente en contra de una religión organizada, secularizada.

G: En El entenado, **el entenado piensa algo así como: esta gente está en el lugar donde debe estar, pertenece a este medio, es de esta naturaleza. Claro, *son hombres*, ¿pero no hay una ambición en usted de querer situarlos nuevamente, quizás para reconciliarlos?**

S: Me alegra que diga eso, tengo un amigo historiador y él me dijo que le parece que yo hubiese elaborado, a pesar de querer evitarlo a toda costa, una especie de teoría del buen salvaje, quizás usted esté diciendo lo mismo, lo digo porque me parece que ninguna cultura es superior a otra ¿con qué derecho vinieron los europeos a destruir las culturas indias?, tampoco hay que creer que los indios eran unos santos, que eran víctimas puras, se defendían con las armas con que podían defenderse de una especie de invasión que los estaba diezmando. Pero es evidente que cada una de estas culturas llamadas primitivas constituía una especie de todo, de universo cerrado y coexistían, guerreando o pacíficamente, de manera autónoma en los lugares en que estaban desde hacía milenios e incluso en algunos casos mucho más. La irrupción de la cultura europea con sus ansias imperialistas, dominadoras que también muchas tribus indias tenían (por eso digo que los indios no eran ningunos santos), todo eso, visto desde cierta distancia, puede hacerle a uno desear que esos indios se queden en su lugar y también que el hombre europeo o blanco se mantenga dentro de los límites del suyo. Ahora quieren restituirle tierras a los indios pero no hay más indios, en Santa Fe había indios tobas que estaban en las afueras de la ciudad, que empezaron a tomar conciencia del problema. Había un muchacho de unos 30 años, que hace unos 3 o 4 años escuché por TV y decía que cuando él iba a la escuela le enseñaban que no había más indios, él estaba convencido que no había más indios y él era indio porque su padre y su madre eran indios, un día se dio cuenta que él era indio y ahí comenzó a tomar conciencia de su problema. En Francia ocurrió lo mismo, a los chicos de las colonias africanas, de las Antillas, les enseñaban la misma lección, ese tipo de situaciones que pervierte un poco nuestra visión de los distintos grupos humanos. Yo creo en la colaboración de los distintos grupos humanos, una verdadera colaboración, la democracia tendría que existir a nivel planetario, no solamente en el plano de los ricos, pero bueno, nos estamos yendo por las ramas.

A: El otro día leí que en Santa Fe escribían con muchas comas.

G: Más que comas hay una respiración interna. Escuché esa opinión respecto a su literatura, alguien dijo que usaba una cantidad de comas por página superior a la normal. De todos modos me parece que la costumbre de las comas supone también una cuestión de tiempo *(se interrumpe la pregunta por una larga digresión acerca del aparato que usa Saer para el asma, pues a González, que también sufre de asma, le recuerda a un viejo aparato que usaba en su infancia)* **Bueno, pero volviendo a las comas, siempre me pareció que era su modo de representar la desesperación del tiempo.**

S: Eso por un lado y por el otro las comas contribuyen a crear, modificar y modular el ritmo, la música de las frases. Tal vez escriba con más comas, pero con menos faltas de ortografía que ese joven insolente (risas).

G: Usted dice si a la perfección de un caballo se le saca el nombre, su valor cultural, etc., ahí usted está colocando nuevamente los objetos culturales que dan el nombre a la naturaleza o al mundo animal, los está remitiendo nuevamente a la naturaleza y diría que los está volviendo a un tiempo sin comas, ahí, con respecto a la idea del tiempo, usted tiene una especie de patrocinio.

S: La verdad que yo nunca fui muy afrancesado.

G: No estoy hablando de un afrancesado.

S: Ya lo sé, pero por ejemplo Juan L. Ortíz era muy afrancesado y no es un insulto ser afrancesado, para Juan L la cultura francesa era muy importante, la revolución francesa, la comuna, el PC francés, Aragón, Proust, todo eso para Juan L era una mitología muy fuerte, para mí nunca lo fue, aunque algunos escritores franceses son fundamentales para mí, como por ejemplo Flaubert, Proust, Baudelaire y otros. Creo que los escritores son esencialmente autodidactas y tratan de expresar, a través de su formación cultural, aunque tengan títulos universitarios la parte que usan es esencialmente una parte autodidacta, entonces ellos, por medios que les son propios, medios un poco improvisados, tratan de expresar esa especie de visión personal que tienen del mundo y no saben si es o no original, pero es lo que están sintiendo o pensando o percibiendo o rememorando cuando escriben, con el tiempo se va formando una especie de visión global del mundo, pero tiene que ver más con las necesidades constructivas del texto que con una verdadera convicción o un discurso afirmativo o autoafirmativo. La verdad es que yo no estoy seguro de nada y cada vez estoy seguro de menos cosas, las únicas cosas de las que estoy seguro me gustaría no estarlo tanto.

G: Eso lo demuestra en lo que escribe, eso ya lo sabíamos.

S: Bueno, pero no hay más que eso, hay un poco de ilusionismo también cuando uno escribe, tiene que ver con la magia, no con el realismo mágico (Dios nos libre) sino directamente con la prestidigitación, hay algo de ilusionismo, uno crea efectos, no efectos en el sentido agudo del término sino que tiene que apoyar ciertas cosas, subrayarlas, sacarlas, no decirlas (es lo que me ocurre a mí por lo menos), el discurso literario no es totalmente contemporáneo del pensamiento, hay como una diferencia, tal vez podríamos compararlo a un contrapunto (en el sentido musical del término) en el cual empieza una vez y la otra empieza un poquito después, una nota más tarde y otra más tarde, así entre el pensamiento, la percepción, las emociones y lo que se va escribiendo se produce ese entrelazamiento que es el texto literario. Hay otra cosa importante y es que pasar de lo pensado o de lo hablado a lo escrito es como pasar de un medio a otro, como cuando se pasa del agua al aire para un pez o del aire al agua para un mamífero, eso exige una serie de acomodamientos, podríamos hablar de una especie de puesta en escala, como sería entre un mapa y un país, hay una escala y esa escala obliga a distorsiones para poder dar el equivalente de aquello que se quiere dar. Así es como veo las cosas en este momento.

P: Viviendo en París y viniendo cada tanto aquí, casi de visita, ¿hay algo que usted añore de aquel joven que escribía, leía en grupo o iba a ver a Juan L como a un maestro para admirar?.

S: Por supuesto, ¿quien no añora el pasado y la juventud donde el cansancio no existía, donde la irresponsabilidad era grande y sobre todo donde el cuerpo permitía hacer un montón de cosas que no se pueden hacer ahora?, al mismo tiempo uno sentía que tenía un futuro casi infinito porque no alcanzaba a ver el final, ahora, por ejemplo, sé que mi padre murió casi a mi edad, a lo mejor me quedan meses de vida, también me podría haber pasado eso a los 20 años, pero bueno, tal vez me quedan meses o a lo mejor vivo 30 años todavía, pero se vuelve mucho más incierto y entonces los proyectos ya no son tan..., pero no soy alguien nostalgioso del pasado, me gusta el presente en el cual estoy aunque esté peor que en el pasado, aunque todas las condiciones sean mucho más desagradables prefiero el presente, no tengo nostalgias del pasado, de pronto alguna vez y al pasar me puede ocurrir, pero no estoy añorando el pasado, es absurdo porque de todos modos es imposible volver y cada cosa tiene su momento, en ese sentido no tengo añoranzas, al contrario, podría decir que el hecho de recordar esas cosas, cuando me vuelven (porque no siempre uno las puede recuperar) me producen una profunda alegría, pero no quisiera volver a eso, no quisiera tener 20 años otra vez, para nada, ni 30, de todos modos la vida sería exactamente igual, ni mejor ni peor, además me ha tocado una vida ni difícil ni fácil, en realidad es bastante mediocre y no me puedo quejar, me va mejor ahora que cuando tenía 30 años, no sé si escribo mejor ahora que cuando tenía 30 años, en todo caso necesitaba mucho más que me fuera bien cuando tenía 30 años que ahora.

P: Hace unos días apareció un reportaje a Roa Bastos en el que dice notar un cierto cansancio del género novela, como una especie de repetirse siempre en lo biográfico, en lo autobiográfico, y quería preguntarle ¿no hay en ese permanente autorreferenciarse la revelación de una incapacidad de los escritores para abarcar este tiempo como un todo y entonces acuden al recurso de lo propio y lo fragmentado?

SAER: No es mi caso, no sé si leyó mi último libro, no es mi caso. Trato siempre de insertar todo lo que escribo en una especie de referente inmediato para mostrar, justamente, las convenciones narrativas, para no utilizarlas de manera ingenua, pero no está ni **en El entenado**, ni en **La pesquisa** ni en **El limonero real**; el elemento autobiográfico es inevitable, las únicas referencias para un escritor son sus sentidos, sus pensamientos, eso es inevitable, pero en realidad la gente tiende a confundir algunos de mis personajes conmigo y otros personajes con otra gente, si uno tiene barba deducen que es ese, trato de hacer un término medio, si hay 10 personas en un grupo hay uno o dos que pueden ser barbudos, aquí somos 6 y hay dos que tienen barba, es como la verosimilitud realista. Uno saca las cosas de su experiencia, por supuesto, pero de ahí a que haya una huella autobiográfica muy marcada en la novela actual... Lo que creo es que hay muchas

malas novelas, en la actualidad veo muy pocos buenos novelistas, por no decir casi ninguno, no me refiero a la Argentina sino en general al mundo entero, no piensen que creo ser el mejor novelista del mundo, no, pero por ejemplo el otro día veía la lista de candidatos al premio Nobel y era terrible, era toda una serie de personajes acartonados: Bioy Casares cuyo **libro La invención de Morell** es una obra maestra para mí, pero lo escribió hace 60 años, hace exactamente 57 años que se publicó ese libro; un mundo impuesto por las cancillerías, por los Bancos, en fin, no se sabía bien quien había propuesto todos esos candidatos, por eso estuvo muy bien el jurado del premio Nobel al dárselo a Darío Fo, que es un tipo bárbaro y no tiene nada que ver con el establishment y todo eso. Veo en la novela una gran fatiga pero porque los novelistas han elegido esa opción del mercado, ellos quieren hacer las cosas lo más rápidamente posible y facilitárselas al lector, la autobiografía es la cosa más evidente del relato, por supuesto es gente que no ha reflexionado, para hacer música hay que estudiar, hay que saber música, para construir una casa hay que ser arquitecto, para escribir una novela basta con estar alfabetizado, entonces hay muchas personas que se creen cultas y novelistas solamente porque han ido a la escuela primaria y secundaria o porque son hijos de ministros, todo el mundo quiere escribir la novela de su vida, todo el mundo cree que su vida es una novela: animadores de TV, militares, torturadores, asesinos, gente que ha matado a su familia va un editor a la cárcel a hacerles firmar un contrato, eso no tiene nada que ver con la novela, la novela es una forma, exige una mediación formal reflexionada, pensada, que tenga una coherencia propia, es como la pintura: hace falta toda una serie de conocimientos. Pasó en una época con la poesía, todo el mundo escribía poesía, por eso Elliot decía: "sólo se puede tomar en serio a aquel que quiere ser poeta después de los 25 años".

P: ¿Usted considera que hay algún rasgo literario por el cuál se pueda advertir la presencia de lo posmoderno en la literatura?.

S: Sí, para mí la posmodernidad es un movimiento de reacción contra la vanguardia, digo bien "contra la vanguardia", no después de la vanguardia, al decir pos pareciera que hubiese una fatalidad cronológica, pero es una reacción contra la vanguardia, creo que la vanguardia con sus actitudes excluyentes (a mi modo de ver totalmente justificadas) generó mucho resentimiento en el arte y la literatura oficiales, entonces se produjo una reacción, al mismo tiempo el posmodernismo está muy ligado al mercado porque es la repetición al infinito de las formas y de los géneros ya perfectamente consolidados que tienden a transformarse en productos industriales. Cuando se trata de cuestiones comerciales el cliente quiere reencontrar en su mesa o en su baño siempre el mismo producto, si el producto que le gustó la primera vez varía la próxima vez no lo va comprar, los editores también quieren hacer eso con las novelas, quieren que todas las novelas tengan la misma forma, que se parezcan, que hablen del mismo mundo, etc., porque sino los lectores se les van a ir, por supuesto que en esa actitud de querer oír siempre la misma historia hay una actitud infantil muy fuerte, una pulsión infantil, cuando uno le cuenta una historia a un chico no quiere que se le cambie nada, pero justamente el arte está en contar siempre la misma historia de manera que el

oyente se vaya haciendo cada vez más adulto al escuchar todas las transformaciones que esa historia va sufriendo, si nosotros le contamos a nuestros hijos siempre la misma historia y no dejamos que el principio de realidad comience a actuar en su mundo de fantasía quedará siempre como un niño inmaduro y sufrirá mucho en el futuro, en cambio si vamos introduciendo el principio de realidad que se manifiesta a través de la forma y del pensamiento en el acto de escritura, ahí vamos tratando a nuestro lector como alguien cada vez más adulto, más abierto, esa es la diferencia.

P: A la luz de esta reacción contra la vanguardia, ¿se podría decir que hay una complicidad entre el lector y el escritor para rechazar la idea del mundo que implicaba la vanguardia?

S: Es un complot, no es un acto de inteligencia, hay un acto de inteligencia entre el verdadero lector y el verdadero escritor, la diferencia está, además, en que cuando se trata de arte verdadero es el lector el que va hacia la obra y no la obra hacia el lector, en el mundo industrial es la obra la que va hacia el lector por medio de la publicidad. Además, en el mundo del mercado no se trata de lector sino de público, el público es una masa anónima indiferenciada que no sabemos bien de qué está compuesta, en cambio el lector es un individuo que elige cada uno de los textos y ese selector es el que va difundiendo la cultura, no el público, el público ahoga la cultura, el público quiere la repetición, el eterno retorno de lo idéntico. La cultura va transformando poco a poco nuestros datos y nuestra visión del mundo, el público era el que creía que la tierra era plana, el que creía que los cuadros impresionistas no se entendían, el que insultó a Stravinsky cuando **La consagración de la primavera** o el que decía que Arlt escribía mal, ese es el público; el lector es quien se da cuenta que a pesar de que haya errores de ortografía en la obra de Roberto Arlt es un escritor muy importante, como él mismo decía: muchos académicos escriben bien y no los leen ni siquiera los miembros de su familia.

S: Ví por TV la entrega del Premio Planeta, estaban presente mucho de lo que usted dice, y es como que sentí miedo de que este tipo de cosas terminen, finalmente, por modelar un relato.

S: No creo que sea el caso de Ricardo Piglia. El hecho de que le hayan dado el Premio Planeta a Ricardo Piglia es, para mí, una cosa que beneficia a Ricardo por los 40.000 dólares, que es una suma interesante, pero al mismo tiempo y sobre todo creo que beneficia al Premio Planeta, porque me parece que a partir de ahora el Premio Planeta podría ir a buscar otro tipo de escritores, adoptar otras pautas y otros modelos estéticos para proseguir en su línea, porque un premio literario a veces se beneficia de los autores que elige, por ejemplo el Premio Nobel en lengua española, no me interesa particularmente la obra de Paz, pero es evidente que hay una diferencia abismal entre Camilo José Cela y Octavio Paz, dieron dos años seguidos un premio en lengua española porque se dieron cuenta que con Camilo José Cela habían cometido una especie de furcio casi irrecuperable. De todos modos los premios literarios son pura anécdota mundana, Ricardo Piglia

también lo dijo y yo comparto eso, los premios tienen que ser en dinero porque eso es lo que ayuda y ayuda más cuando uno es joven que cuando uno es viejo porque uno ya tiene menos necesidades, aunque el futuro de un escritor siempre es una cosa un poco dudosa, porque no se sabe bien de qué puede vivir si no puede seguir escribiendo. Creo que estos premios literarios son un sistema promocional de las editoriales al cual no hay que tomar demasiado en serio, está destinado al público y no a los lectores, habría que ver si eso redunda en bien de la cultura literaria o si es un paso más hacia un dominio de las puras pautas del mercado, pienso que nosotros no tenemos que permitir que eso ocurra, de todos modos no podemos asistir pasivamente a ese tipo de cosas.

S: ¿No hay una contradicción entre las formas de eso que usted dice y lo editorial?

S: Sí, por supuesto, pero ese es un sistema promocional.

G: Me pareció particularmente ominoso ese cheque amplificado.

S: Sí, esa es una costumbre americana.

G: Pero es la primera vez que se hace acá.

S: Es verdad, pero además el cheque tampoco es tan grande, que no exageren, porque parece que le estuvieran dando una fortuna y tampoco es tan grande.

G: Yo lo sentí como una forma de capturar al escritor el haber amplificado el cheque, y a un escritor como Piglia.

S: Pero creo que ese cheque amplificado lo dan así todos los años.

G: Según recuerdo es la primera vez que se hace por TV y con el modelo de un programa de entretenimientos.

S: No lo vi por TV.

G: A mí me sorprendió mucho y digamos no agradablemente.

S: A mí me sorprendió agradablemente que fuese Ricardo Piglia, porque yo iba muy mal predispuesto a esa reunión y pensaba decir cosas muy cínicas, pero no me preguntaron nada, si me hubiesen preguntado por TV yo tenía preparadas dos o tres frases para decir, pero cuando vi que era Ricardo Piglia quien había ganado ya no tuve muchas ganas de ironizar.

G: Un hecho nuevo es ese cruce entre un escritor como Piglia y estos modelos de comercialización.

S: El hecho de que lo hayan ganado otros, a quienes no voy a nombrar porque tampoco quiero descalificar a gente que escribe, nadie sabe cómo escribe uno, si lo hace bien o mal, cada uno escribe como puede, entonces aquellos que no nos gustan y *ganan* premios, si son más o menos correctos, si son capaces de reciprocidad en la cortesía..., ya si se largan a decir barbaridades es otra cosa, allí me encontrarán. Pero tal vez esto (en el caso de este premio) sea un elemento fecundo de discusión sobre el tema, tal vez estamos frente a un arquetipo y merecería que esto sea discutido porque, efectivamente, aquí hay una cosa que es un fenómeno nuevo, un escritor que es un escritor relativamente marginal, muy reconocido pero relativamente marginal, de pronto es captado (por una especie de afinidad editorial) por un sistema publicitario, de mercado, etc., ahora bien ¿quién sirve a quien?, esa es la cuestión.

G: Sí, ese es el tema para discutir.

S: Habría que discutir eso. Hay muchas cosas que se pueden discutir (habrán notado que no quiero entrar en ningún tipo de argumentos por razones que creo ustedes comprenderán), habría muchos planos para discutir y creo que ya se está haciendo, creo que podría ser un buen tema de discusión y creo que la persona más indicada para empezar a hablar de este tema es Ricardo Piglia, sus declaraciones son satisfactorias porque dijo "esto es por dinero y punto, se acabó", a veces no es fácil para un escritor conseguir dinero cuando uno tiene una familia.

G: ¿Puedo pronunciar la palabra Tomatis?.

S: Sí, como no, hay un método Tomatis, no sé si existe en Argentina, es algo así como para enseñar a hablar a los sordomudos.

G: Tomatis es como un sordomudo del tiempo.

S: Tomatis e s un personaje con el cual tuve el proyecto, toda mi vida, de dejarlo siempre como un personaje secundario en la novela, salvo en **Lo Imborrable**, pero ahí se me impuso porque Tomatis no podía seguir siendo un personaje secundario en una situación que se había transformado por completo, porque un personaje a veces se expresa bastante lúcidamente, cínicamente quizás (demasiado por momentos), entonces yo me sentí obligado a preguntarme como podía haber sido su vida en un momento como ese, puesto que en los tiempos "normales" hay como una especie de efervescencia y volubilidad, qué podría haber pasado en esa época, en ese tiempo, esa es la razón por la cual escribí **Lo imborrable**, yo quería escribir **Lo imborrable** antes, sin pensar que podía haber sido Tomatis, pero después me pareció que era el personaje ideal para poder llevar adelante el relato, para tomar a cargo el relato.

G: Sus reflexiones sobre la idea de llanura.

S: **En la zona** es eso, Tomatis lo dice, pero nunca digo este tema ya lo traté y vuelvo a hacerlo, por ejemplo estuve mucho tiempo dando vueltas antes de escribir **La pesquisa** y no me había dado cuenta que era el mismo tema, en vez de caballos son viejas pero es más o menos parecido.

S: Nosotros estamos en el interior y usted viene del exterior, ¿cómo ve al país?.

S: Creo que este es un buen momento, estoy muy contento con el resultado de las elecciones, a lo mejor ustedes son menemistas y están descontentos. Creo que la Argentina todavía sigue siendo el reflejo de corrientes ideológicas exteriores, desgraciadamente no hay un pensamiento político propio, original, y es imposible encontrar una vía original para la Argentina, pareciera que sólo los países desarrollados pueden encontrarla, no sé bien por qué, probablemente sea porque los países industrializados no se lo permiten, Estados Unidos no permitiría una vía propia, porque tampoco podemos decir que la revolución cubana es una vía propia, por supuesto que yo defiendo la revolución cubana y creo que ha habido cosas positivas y estoy porque se levante el bloqueo a Cuba lo antes posible, es una cosa de total inmiscuidad americana, además los americanos invadieron un país que no era el de ellos, actuaron fuera de la ley, etc.. Creo que existe ese problema en los países como el nuestro, siempre están siendo el reflejo de los países industrializados. En este momento creo que el ultra liberalismo está llegando a su extremo límite, ya se están empezando a ver contradicciones demasiado groseras y ya se está empezando a dar marcha atrás, por lo menos ideológicamente porque económicamente va a llevar mucho tiempo. Creo que las elecciones en la Argentina reflejaron un poco ese retroceso del ultra liberalismo a nivel ideológico, creo que la Alianza representa muy bien una tendencia de centro izquierda en Argentina, yo me defino hoy como alfonsinista de izquierda, me preguntarán que es eso y yo tampoco lo sé, pero es más o menos como me definiría, no puedo identificarme totalmente con el FREPASO porque siento que hay un fuerte pragmatismo en los principales dirigentes del FREPASO, por los cuales siento una profunda simpatía, como Graciela Fernández Meijide o Chacho Alvarez, pero hay un pragmatismo que a veces los lleva a decir algunas cosas que no comparto, por ejemplo Graciela que se manifestó contra el aborto o el Chacho que dijo que la globalización era un desafío, eso en Francia lo dicen los políticos de derecha, los socialistas están en otra cosa, quieren ponerle límites a esa globalización, a esa desreglamentación, etc.. El otro pragmatismo que veo es: por un lado en el caso de Graciela, que ella viene a la política desde una militancia posterior a la dictadura; por el otro, Chacho viene del peronismo, a partir de eso hay una forma de pragmatismo en el cual la ideología se va construyendo poco a poco. En cambio en el radicalismo, Alfonsín es el más pragmático de todos, pero viene de un fondo político tradicional argentino con el cual yo no comparto casi nada, soy más bien marxista, y me considero todavía marxista en las cosas fundamentales: pienso que lo que crea la riqueza es el trabajo y no el capital, que el capital es posterior al trabajo; ya lo ha demostrado Marx, la acumulación

capitalista ya sabemos lo que es y cualquier persona con dos dedos de frente se da cuenta que no puede ser de otra manera, que la sociedad no empezó con un capital, la sociedad se construyó a partir del trabajo y desde la acumulación de ese trabajo nació el capital. Creo que en el radicalismo hay una larga experiencia de la vida democrática institucional, Alfonsín representa en Argentina, con alguna tradición de lucha importante como por ejemplo el sufragio universal, la representatividad de las clases medias y las corrientes inmigratorias, siempre tuvo el radicalismo una carga obrera y campesina importante, después el peronismo le sacó casi todo, pero no le sacó todo, es un partido tradicional que tiene una experiencia institucional y democrática importante, Alfonsín me parece el hombre más abierto, más pragmático en esa línea, pero considero que tiene todos los pesos muertos del radicalismo en tanto que él es un radical integral, por eso me defino como alfonsinista de izquierda, porque Alfonsín para mí es lo más de izquierda del radicalismo y yo me considero a la izquierda de Alfonsín y de Storani para una elección política inmediata, para otras cosas estamos otra vez en aquello con lo que empezamos, mi pensamiento político es que todos los hombres son iguales, todos los hombres deben ser iguales y no debe haber ni pobres ni ricos, ni opresores ni oprimidos, etc., todo aquello que ya sabemos. Simplemente es imposible obtener eso en lo inmediato y por lo tanto, por ahora, me conformo con que gente de buena voluntad, de centro izquierda que quiere ir cambiando las cosas tome el poder en lugar de estas especie de camarilla de facinerosos, ladrones, torturadores, prepotentes e irresponsables, individuos payasescos que constituyen toda esta especie de oscuro clan.

3.3 ENTREVISTA AL ESCRITOR JUAN JOSE SAER: María Esther Gilio

"No manejo bien mis virtudes ni mis defectos"

Juan José Saer es escritor no por lo que cuenta sino por cómo escribe, ese trabajo con el lenguaje en que reside el secreto y el placer de (su) la literatura. Desde lejos –se fue a Francia a fines de los sesenta– ha construido una sólida y personalísima obra narrativa con dos constantes: el anclaje argumental en la Santa Fe natal, el rigor formal insoslayable.

Por María Esther Gilio

Hijo de inmigrantes árabes, Juan José Saer nació en 1937 en una zona rural de la provincia de Santa Fe. A los 31 años se radicó en París, donde se dedicó a escribir historias que transcurren en su país natal, la Argentina. Muy árabe en las fotografías, lo es mucho menos personalmente. "Las fotografías concentran y agudizan los rasgos", dice cuando uno observa lo clara que es su piel y la casi desaparición de sus rasgos orientales en el frente a frente. Con Página/12 habló sobre algunos de sus libros y sobre las alegrías y las angustias del trabajo de escritor.

–¿Cree que conocer su vida, detalles de su infancia, podría añadir algo a la comprensión de su obra?
–No, no creo.

–Lo dice con gran certeza, como si hubiera pensado ya en eso.

–Sí y no. Lo he pensado como tema teórico. Pero por qué digo con tanta certidumbre "no creo". Es que yo mismo no sé si conozco muy bien mi propia vida. No conozco a veces las motivaciones de las cosas que hago. Por momentos pienso que la razón de hacer tal cosa es una y de pronto pienso que no es ésa sino otra. Y hay momentos en que todo se mezcla y oscurece en mi cabeza. Las cosas son tan poco claras para mí... No sé si conseguiría entender mejor tales o cuales hechos si tratara de hacérselos entender a otro. Debo decirle, que de cualquier manera a mí me gusta leer biografías.

–No sé si cuando uno se interesa en la vida de un autor es para mejor entender la obra. Uno leyó lo que ese hombre ha escrito y de ahí le nace una curiosidad: ¿cómo es la vida de este hombre?

–Sí, eso es. Yo leo con interés, a veces con mucho interés, la biografía de un escritor, pero salvo excepciones la relaciono con la obra. De pronto hay un dato que me atrae especialmente: '¡Ah!, es de este hecho que tomó tal personaje', me digo, y ese descubrimiento me gusta, aunque no añada nada a la comprensión de la obra.

–Esta relación entre la vida del autor y su obra es un tema que se viene discutiendo desde lejos. Por lo menos desde el siglo pasado.

–Sí, pero yo creo que el texto literario crea sus propias leyes de lectura, que son independientes de la biografía.

–Sin embargo leyendo Las nubes uno siente la necesidad de saber si usted vivió alguna vez ese desierto que describe. Aunque, claro, ese conocimiento no modifica lo que usted llama "leyes de la lectura". Pero... uno quiere saber. Yo quiero saber.

–Bueno, sí. En la llanura se puede experimentar una sensación de despersonalización. Yo la he sentido estando en la llanura. Sobre todo si estoy solo. Pero, además de esa sensación de despersonalización hay una pérdida del sentido de lo interior y lo exterior, como si no se supiera bien quién contiene al otro.

–Hay algo que usted dice en Las nubes que me sorprendió y tal vez tenga que ver con esto de no saber quién contiene a quién: "De pronto la soledad me aterró". ¿Esa sensación de no saber lo aterra?, aunque no se trata de usted sino de su personaje.

–Puede producir un principio de pánico, esa sensación. Terror no. No es mi caso. Lo que pasa es que a veces, para transmitir, escribiendo, la fuerza de algo, se lo subraya.

–¿Y por qué cree que esa soledad puede producir esa sensación de despersonalización?

–Yo creo que ese inmenso vacío, esa imposibilidad de fijar la vista en algo, hace que si de pronto un pájaro levanta vuelo desde los pastos, ese pájaro cobra una presencia tan nítida y compacta a fuerza de existir que crea en nosotros un sentimiento de extrañeza.

Sentía eso cuando era chico. Yo vivía en Santa Fe, en un pueblecito de la llanura que se llamaba Serodino y, a menudo, dos o tres chicos salíamos al campo con las gomeras a cazar. O a nada. Y de pronto nos separábamos, cada uno se quedaba solo, perdido entre los pastos a menudo más altos que uno, en aquella planicie y... no sé, pero recuerdo que me invadía un sentimiento muy extraño. De despersonalización, de desrealización.

–Eso le daba placer.

–No, para nada.

–De cualquier manera iba.

–Sí, porque los chicos juegan mucho con ese tipo de miedo. Es el placer de la transgresión. Esta es una experiencia que de niño viví mucho. El pueblo era apenas un punto en medio de la llanura. No era necesario caminar más de tres cuadras para toparse con el campo.

–¿Cuáles son para usted los elementos definidores en una novela: el tema, el lenguaje, la estructura?

–Para mí, la estructura. El tema también. Pero en este rubro no hay mucho para reinventar. Los temas son siempre más o menos los mismos. En cambio la estructura, el tratamiento, el lenguaje... Todo se cambia. A mí lo que me importa en una lectura es el ritmo de la frase, el ritmo de la prosa. Felisberto Hernández no cultiva el ritmo de la prosa. Su prosa aparece muy directa, muy llana. Sin embargo tiene un ritmo totalmente personal. Onetti también. Pero Onetti vemos que trabaja con firmeza el ritmo de su prosa. Y bueno, en cada uno de ellos hay un ritmo totalmente diferente y reconocible de inmediato. A mí me leen una frase de Onetti y yo sé que es de Onetti.

–Considera esto muy importante.

–Muy importante. Si ese ritmo llega a cautivarnos haciéndonos entrar a otros niveles del relato, bueno, la aventura se ganó.

–Uno, con algunos escritores, percibe el placer que les dio escribir ese texto. Creo que ese placer de la escritura se transmite al lector. Aunque también, a veces, uno siente que el placer estuvo, pero no se ve. Yo sé que para Onetti no había placer más grande que escribir, sin embargo pienso que este placer no se transmite al lector. Yo creo que usted es de los que sienten y también transmiten, como pocos, el placer de escribir.

¿Escribir para usted no es algo muy divertido, muy placentero?

Juan José Saer piensa largamente la respuesta. Finalmente dice:

–Sí, en general es así como usted dice, pero también hubo textos que fueron muy difíciles, duros de escribir, textos escritos en momentos muy penosos de mi vida. Eso me pasó con Nadie nada nunca.

–No lo leí. Cuéntenos un poco.

–La novela tiene una prosa fragmentaria, intermitente. Es la historia de un individuo que asesina caballos. Los mata y los despedaza en una región rural cerca de la ciudad de Santa Fe. Y la escribí en un período que va de 1974 a 1978 en que estaba muy mal.
–¿Estaba muy mal por cosas políticas?

–Por cosas políticas y por cosas personales que se juntaron.
–Ya vivía en Francia.

–Sí, ya estaba viviendo en Francia, en Rennes, donde trabajaba. Y ese libro no me dio placer escribirlo aunque sí me da un gran placer haberlo escrito.

–¿El placer se relaciona con qué?

–No con el relato, con lo que pasa en la historia que cuento. El placer tiene que ver con los hallazgos verbales, con el ritmo que pude conferir a una frase. Lo que me produce placer es la escritura.

–Entiendo eso. Ahora, usted no puede no haberse reído a carcajadas mientras describía a la monjita erótica de Las nubes con su lengua movediza, siempre pronta, asomando entre los dientes.

–Sí, sí -.dice, y vuelve a reírse como seguramente lo hizo en aquel pasado de que hablamos–. Ese personaje que hace reír al lector me hizo reír primero a mí. Pero, además, mientras escribí Las nubes, y también Lapesquisa estaba bastante distendido. Cómodo. Aunque uno nunca está distendido del todo mientras escribe. Como si alguien dijera: "Me tiré en paracaídas y estaba totalmente distendido". No, eso no es verdad. Si uno se tira en paracaídas, no puede no estar por lo menos un poco tenso.

–En su novela policial La pesquisa usted incursiona en un género poco presente en la literatura del Río de la Plata. Esto a pesar de la preferencia por este género de muchos de los escritores de por aquí. Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, Ricardo Piglia (a quien usted dedica La pesquisa) y por supuesto Jorge Luis Borges.

–Sí, es curioso que tanta atracción por lo policial no se resuelva salvo excepcionalmente en relatos policiales.

–¿No cree que su libro La pesquisa, que no se atiene a las reglas del género ni a las de la novela negra, abrió nuevos caminos a la novela policial?

–Sí, sí, creo que La pesquisa abrió nuevos caminos a la escritura y también a la lectura del género.

–Dice el crítico Marcos Mayer que en La pesquisa usted logra "mantener la ambigüedad en el marco de un género estricto".

–Sí, eso creo. ¿Quién mató a las 29 ancianas? Hay dos respuestas, o sea dos probables asesinos lo cual no sólo es posible sino también compatible.

–¿Cuál es, mientras escribe, su mayor preocupación consciente?, aparte del lenguaje, claro.
–La lógica interna. En el relato la lógica debe mantenerse desde el principio hasta el final. A veces eso nos enfrente a muchas frustraciones. Hay cosas que uno quisiera poner y no pone, porque no corresponde a esa lógica y, aunque nos gusten, debemos rechazarlas. Eso lo siento como un sacrificio.

–La escritura entendida como usted la entiende consume mucho tiempo, ¿qué cosas abandona por la escritura?

–He abandonado muchas cosas por la escritura. Lo único que no he abandonado son mis afectos. Cuando estaba terminando Glosa, me tenía que venir a Buenos Aires y mi hija de 6 años en ese momento quería que yo la sentara en mis rodillas para escribir a máquina. Yo estaba terminando de pasar el libro, lo cual para mí también significa corregir. Me faltaban seis o siete páginas, yo embarcaba a las 8 de la noche y eran las 3 de la tarde. Le dije: "No puedo sentarte para que escribas porque tengo que terminar esto. Pero, cuando termine, te regalo la máquina. Se la regalé, una máquina vieja que había comprado usada. Cuando volví tuve que comprar otra. Pero ella quedó tan feliz con el regalo. Escribía sin parar.

–Graham Greene dice que el escritor debe cuidarse de no tener demasiado afecto por un personaje. Que él rechaza algunos de sus libros porque no hay allí separación entre él y el personaje.

–Se dejó seducir por el personaje. Una de las cosas más difíciles en literatura es conseguir esa separación de la que habla Graham Greene. He observado esta

dificultad en algunos escritores.

–¿Nunca en usted?

Ríe, mueve la cabeza, piensa. Dice finalmente:
–Yo no manejo bien ni mis virtudes ni mis defectos. Nunca sé bien a qué atenerme con unos y otros.

–No lo sabe de manera consciente, pero lo que usted hace muestra que sabe.

–Bueno, puede ser. Sí, sé que los escritores con frecuencia no logran evitar proyectarse demasiado en el personaje. Creo que el personaje tiene que diferenciarse del autor, y si no es una proyección del autor tiene que diferenciarse del modelo que el escritor tomó para hacerlo. Debe tener rasgos propios respecto del modelo. Estos son los que constituyen su personalidad literaria, porque una personalidad literaria no es igual que una persona. Un personaje es un personaje porque está construido a base de elementos literarios que en la persona no existen. Y, si los elementos literarios no modifican ese personaje, significa que el autor ha quedado demasiado apegado a su modelo, ya sea él mismo o un tercero.

–Como personaje sería demasiado realista, directo, concreto.

–Sí, y el modelo realista... mire, le doy un ejemplo. Pensemos que queremos fotografiar la lluvia. Esta es torrencial, pero si dirigimos la cámara directamente hacia ella no la fotografiamos. Sólo podremos fotografiarla si buscamos hacerlo de manera indirecta, es decir enfocando las gotas que caen sobre un charco, o las que pegan en una ventana. Para que podamos tener una fotografía de la lluvia habrá que inventarla un poco.
–Inventarla dice.

–Sí, a través de ángulos tal vez oblicuos, buscados, que hagan visible lo que queremos mostrar. Y, volviendo a lo que dijo Graham Greene, lo comparto -.dice y sonríe–. Qué personaje ¿no?

–¿Graham Greene? ¿Le interesa como escritor?

–Algunos textos sí, sobre todo los cuentos. Tiene un cuento maravilloso, "El cuarto del subsuelo", sobre el que se hizo una película que trata de un chico hijo de un embajador... -.dice, y con expresión feliz me relata los datos fundamentales del argumento.
–Esa película la vi, hace muchos años: es El ídolo caído.

–Claro, claro, dirigida por Carol Read y protagonizada por Ralph Richardson. Le digo entonces que Graham Greene me parece muy bueno a veces. Al final de su vida menos.
Menos como escritor, pero como persona igualmente interesante. Se fue a vivir a Niza y emprendía cruzadas contra la mafia -.dice riendo a carcajadas–. Era un tipo

que me inspiraba una gran simpatía, bastante alcohólico.

–Y siempre dispuesto a jugarse por cosas en las que creía.

–Sí, es así.

–Sus personajes reúnen dos condiciones que no sé cómo son compatibles. Bueno, en usted lo son: tienen gran nitidez y, al mismo tiempo, misterio. Hablemos un poco de la protagonista de La ocasión. Cuando yo leía la descripción que usted hace de este personaje, pensaba que ése sería seguramente el estilo de mujer que a usted le atrae.
Silenciosa, serena, muy sensual, más conectada con sí misma que con el entorno. No sé qué en su descripción me hacía pensar eso. Tal vez veía cierta delectación en la pintura de su retrato.

–Acertó en parte: me gusta, sí, como objeto sexual, pero no como pareja. Le falta capacidad de diálogo, de expresar lo que piensa y siente. Si tuviera ambas cosas, sería maravilloso.
–Si reuniera ambas cosas el señor Bianco, su marido, no moriría de celos como muere.
–No, porque sabría a qué atenerse con ella. Imagino una pareja como alguien a quien se puede decir todo francamente. Esta muchacha, realmente... si usted me pidiera mi opinión... yo no sabría decirle qué ha pasado allí.

–¿Engañaba al marido, por ejemplo?

–¿Usted qué cree?

–Para mí no, ¿y para usted?

–Es una opinión la que le doy. Para mí, tampoco. Le repito: yo no sé bien qué ha pasado allí. El marido perdió totalmente el sentido de la realidad.
–Cayó en la trampa de los celos.

–Cuando ella, creo yo, sólo quiere tener su hijo, su marido, su casa. Sus horizontes no son demasiado amplios. Pero, y a pesar de, yo diría su falta de carácter, por la fuerza de su inercia, ella se transforma en el amo.–El pierde sentido de realidad por esa zona en sombras, o que para él está en sombras. Eso lo confunde.

–Ese misterio que Bianco no consigue penetrar le hace perder toda su fuerza y termina por destruirlo.

–El misterio es casi infaltable en sus personajes. Recuerdo algo que decía Hemingway sobre los personajes: éstos, como los icebergs, deben mostrar sólo una parte de lo que son, lo más importante no es lo que se ve, sino lo que está bajo el agua. E incluso Shakespeare se refiere al tema. Dice "Sugerir es crear;

nombrar es destruir". No sé si no habrá un error y esta frase, no es de Shakespeare. La veo demasiado moderna.

–Sí, "nombrar es destruir", claro, claro. Shakespeare es moderno. Yo, en La ocasión sistemáticamente he sacado todo lo que creo que pasa.

–¿Cómo "sacado"?

–Sí, ocultado. El nudo del problema, como podría decir Graham Greene, ha sido elidido, silenciado deliberadamente. Esto lo hago en muchos de mis libros, pero en éste, especialmente.
–Uno se siente muy apresado por este libro, no sólo por su lenguaje, que seguramente está a la altura de lo que usted se exige, sino por el deseo de saber dónde está la verdad.

¿Puede haber algo que usted persigue al escribir, aparte del lenguaje?
–Yo quiero que la forma sea lo más perfecta posible, pero también quiero que algo de mí quede en lo que escribo. Aunque, claro, no de manera directa: y que ese algo de mí mismo le dé la razón al texto. Querría que este texto fuera reconocido como mío por todo lector.

–¿Y eso cómo lo conseguiría?

–Ahh... eso no puedo decidirlo ni saberlo. Me lo pueden decir, pero yo no lo creo mucho.
–Hay un momento en que usted se sienta a escribir una historia. ¿Qué pasó antes?

–La historia que usted lee puede haber tenido varios comienzos que fueron desechados.

–Los comienzos fueron varios y se desecharon, pero los elementos esenciales de la historia se mantienen.

–Sí, la historia está en mi cabeza, de pronto, desde hace 20 años. Por ejemplo, La ocasión es un libro que yo empecé por primera vez con el mismo título en 1960.

–La publicó en el '86, creo.

–En el '87. En el '60 escribí una primera versión de más o menos 30 o 40 páginas que abandoné. En el '77 seguí. Hice unas 25 páginas que ahí quedaron. Once años más tarde dejé todo aquello y la retomé. La escribí en 20 días.

–¿No tomó nada de aquellas primeras versiones?

–Imágenes, situaciones. Nada de lo escrito. La escritura se deslizó a toda velocidad. Con Cicatrices me pasó lo mismo. La empecé varias veces y luego la

escribí velozmente. Estaban tan maduras en mí esas historias, las llevaba dentro mío desde hacía tanto tiempo que por eso las pude escribir tan rápidamente. Cicatrices la escribí en 20 noches.
Era joven en aquella época y podía permitírmelo. Hoy no podría.

–¿Cuántas cosas de su infancia pueblan su obra? Hablamos ya de algunas, pero nos desviamos.

–Muchas, muchas. Por ejemplo los nombres. Casi todos vienen de mi infancia.

–Wenceslado, por ejemplo, tan provinciano.

–Sí, Tomatis, Wenceslao. Son nombres oídos en el pueblo cuando era chico. Lo curioso es que yo no los busco deliberadamente. Son los nombres que vienen y se ubican en los personajes como si me fuesen más naturales que otros.–¿Por qué, por ejemplo, llamó Tacuara a la flaquita que desaparece en una de sus novelas. En este momento no recuerdo en cuál.

–La llamé Tacuara porque en mi pueblo a los muy flacos y chiquitos se les decía Tacuara, Tacuarita. Tacuara es la caña y también un pajarito muy menudo.
–Yo pensé en los montoneros, y su relación con ese nombre.

–Sí, también hay allí un doble sentido, una alusión a través del nombre.
–Esa desaparición de alguien tan alejado no sólo de la acción sino también de todo pensamiento revolucionario es tal vez una alusión al crimen que dominó la vida de la gente en la sociedad argentina en un momento.

–Sí, eso es así. Así como usted lo dice. En el nombre está también esa alusión.
–Hablamos de cuando se sienta a escribir. ¿Qué pasa cuando el libro se acaba? ¿Qué siente en ese momento, en que debe desprenderse del libro?

–Me siento perdido, un poco deprimido sin saber bien qué hacer.

–¿Y sabe de antemano en qué momento termina, o de pronto piensa: "Este libro tiene que terminar acá"?

–No, no, desde el comienzo voy hacia un final que me he propuesto al cual a veces me cuesta llegar, como cuando uno va nadando hacia la playa, pero las olas o la corriente lo desvían.

–Onetti decía algo muy semejante: "Sé a dónde quiero llegar, no sé cómo".
–Sí, eso mismo digo. En cuanto a cómo me siento. En general, en el momento de terminar un libro se produce una breve euforia a la que sigue cierta melancolía. De esto hablaba Pavese: "Un libro terminado es un fusil descargado", decía.

–Y Hemingway, "Un león muerto".

–Está claro. ¿Se considera un hombre feliz?

Me mira *entre sorprendido* e interrogante.

–¿Por qué le sorprende tanto la pregunta?

–Bueno -.dice riendo–, no me suelen preguntar esto en las entrevistas.

–En realidad lo que buscaba saber es si siente que eligió bien su profesión, si escribir lo hace feliz.

–Yo nunca quise ser ninguna otra cosa que escritor. Fue mi única vocación. ¿Feliz dice usted? No sé. Por momentos sí. Soy lo que quise ser.

POR QUE JUAN JOSE SAER

Por M.E.G.

Juan José Saer es de esos escritores que cualquier argentino más o menos culto sabe que es grande aunque no lo haya leído, porque lo dicen sin pausa y sin contradictores aquellos que respetamos. Sin embargo, y vaya uno a saber por qué nunca me llegaba el momento de leerlo hasta hace unos pocos años en que compré un elogiado libro suyo y me enfrenté con algo que en el pasado había odiado apasionadamente y seguía odiando: el objetivismo que con furor maniático practicó el francés Robbe-Grillet. El libro era Nadie nada nunca y lo dejé a un lado antes de terminarlo. Cuando no hace mucho Daniel Lagares me pidió que entrevistara a Juan José Saer, me dispuse sin alegría al martirio de leerlo. Leí La ocasión, Las nubes, La pesquisa, El limonero real y algún otro, y como ocurre a veces el odio se transformó en amor loco. ¿Por qué en la entrevista no hablé a Juan José Saer de Nadie nada nunca como habría correspondido? Porque toda mi energía estaba puesta en lo que me gustaba. Recién en la calle mientras repasaba la charla que habíamos tenido recordé este libro.

3.4 Cultura: cita con Saer (Marcelo Damiani)

Especial

París. El café "Le select" queda en uno de los lugares más elegantes de París: el Boulevard Montparnasse. Juan José Saer llega a la cita con puntualidad y sonrisa envidiables. Saluda al mozo antes de sentarse, y rápidamente se indigna al leer el título de una nota periodística que proclama el triunfo del cine de autor. "Esto es increíble", comenta, exagerando su asombro. "En los '60 teníamos tres consignas: la revolución sexual, la revolución social y el cine de autor. Estas tres cosas hoy

han desaparecido".

"El cine de autor ya no existe porque no hay directores", sigue diciendo. "Cuando estuve en Santa Fe, hace unos meses, me llevaron a ver la última película de Stanley Kubrick, Ojos bien cerrados, a uno de esos complejos de cines modernos en las afueras de la ciudad. Y la verdad es que no entendí de qué se trataba la película, incluso me pareció deshonesta".

Los libros de Saer están construidos con una honestidad persistente, basados en algunos personajes y temas que se repiten en toda la obra. Carlos Tomatis, por ejemplo, es el más cercano a lo que podría llamarse el alter ego del autor, aunque sólo haya sido el protagonista principal de la novela Lo imborrable y del cuento "La mayor".

Los personajes que Saer ha ido incorporando a lo largo de su saga, suelen aparecer para parodiar o apuntalar alguna idea filosófica o simplemente como fantasmas de su propia existencia, como es el caso del Gato en un cuento de su último libro, titulado Lugar.

Saer siempre está de buen humor, pero ahora también está contento, aunque el motivo de su alegría no lo revelará hasta el final de la entrevista.

Entonces aparece el mozo con el cortado de rigor y Saer bromea con él durante unos instantes. Aprovechamos la interrupción para cambiar de tema y comentarle nuestra sorpresa al encontrarnos con el Gato en "Nochero", ya que este personaje se había convertido en otro desaparecido más de la última dictadura militar argentina, en una de las páginas más memorables de su novela Glosa.

Saer se retrotrae a esta novela y explica la razón por la que había decidido introducir la muerte en su obra: "Me parecía que si no había muertes en mis novelas era un rasgo neurótico. Ahora yo puedo retomar al Gato en cualquier momento de su biografía, y de hecho es lo que hice en ese texto. Además, nunca cuento las cosas terribles o significativas en primer plano, siempre las relato en segundo, si no es demasiado obvio. Se sabe que lo sugerido es mucho más terrible que lo evidente", murmura aludiendo al pasado argentino. "Aparte, capaz, esto debe tener que ver con mi propia experiencia, ya que no estuve ahí cuando murió mi amigo Juan Pablo Renzi, ni cuando murieron mi madre y mi hermana".

Pero es bien sabido que Saer, como Faulkner, como Onetti, como Salinger, es un autor muy preocupado por sus criaturas; no puede resignarse a dejarlas en el pasado. También, como Pavese, como Robbe–Grillet, como Borges, intenta acercarse a la narración desde una perspectiva poética. Así, su prosa sensual, por momentos evocativa, por momentos crítica, es quizá su rasgo más significativo.

"En cuanto a 'Nochero', el cuento que usted mencionaba, todo lo que puedo decir es que es uno de los cuentos más viejos del libro". Admite que cuando lo volvió a leer para corregirlo y darle un giro fantástico, le encontró un aire a Robbe–Grillet: "Pero igual lo dejé así", comenta divertido, "ya que ahora estamos en buenos términos", y nos pasa a relatar uno de sus últimos encuentros con el célebre autor y cineasta francés, donde discutieron amigablemente sus preferencias por Nabokov y su desdén por Balzac. "Exactamente lo opuesto a mí," remata Saer con una sonrisa, mientras toma otro sorbo de su cortado.

Literatura seria

"Lolita, por ejemplo, es una novela cursi", se apura a señalar. "Nabokov no está a la altura de verdaderos grandes escritores como Proust y Kafka. Estos autores son serios y divertidos a la vez. Me acuerdo que cuando leí por primera vez La metamorfosis sentí mucha angustia, y noté que había algunos paralelos entre la vida de Kafka y la mía Cuatro o cinco años después, cuando les di el cuento a mis alumnos para que lo leyeran, a manera de introducción, les advertí que era un cuento terrible. Entonces empecé a leerles la primer página y no pude contener la risa. Ahí me di cuenta de que Kafka también era un autor muy gracioso, como Joyce, como Balzac, como Faulkner".

"El Quijote también es un libro serio y gracioso a la vez. A mí me gusta esta clase de literatura seria, pero no porque no pueda haber humor o porque sea solemne, sino porque está seriamente hecha y es graciosa a la vez. Max Brod recordaba que Kafka se moría de risa cuando leía El proceso en voz alta. Incluso yo tengo una teoría con respecto a la Carta al padre. Pienso que su estructura es la de las Confesiones de San Agustín. Mientras San Agustín le habla a Dios, Kafka se dirige al padre. Pero Kafka, coherente con su mito personal, en realidad no quiere que esa carta le llegue al padre. He ahí un punto interesante para leer toda su obra", remata el escritor.

Esto nos recuerda una de las formas en que Saer construye sus novelas, y le preguntamos cómo fue que se le ocurrió usar la estructura de El banquete platónico para escribir Glosa. "Un día, mientras terminaba de escribir Nadie nada nunca, estaba enfermo con gripe, acostado en la cama y leyendo a Platón. Cuando terminé, literalmente salté de la cama y salí a comer afuera. El banquete me había curado".

Sobre la reedición de la novela que escribió cuando tenía 23 años, Saer comenta: "La vuelta completa empieza bien hasta que hay una extensa discusión entre dos de sus personajes sobre los temas fundamentales de la humanidad. Algo que nunca hay que hacer en una novela. La discusión dura como 20 páginas, y yo pensé que si alguien las pasaba estaba salvado, porque después la novela retomaba su ritmo", dice dando cuenta de otro de los rasgos de su estilo, la autocrítica poco piadosa.

Más de una vez se ha dicho de Saer que escribe con un pie en el sarcasmo y otro en la tradición. "Es otro caso de prepotencia juvenil, como el de Responso. Todo el mundo me criticó por mi aparición como personaje, cuando en realidad yo estaba parodiándome a mí mismo. Son esos juegos que siempre me gustó hacer, como el que hay en el cuento 'A medio borrar' de La Mayor, cuando aparece Washington Noriega traduciendo El derecho a la pereza, una referencia a la traducción que yo mismo hice de ese libro y que firmé como Washington Noriega".

Entonces, se hace un breve silencio, Saer mira la hora y decide que ya es tiempo de contarnos el motivo de su alegría: "Acabo de terminar el plan de mi nueva novela después de algunos meses sin escribir, y realmente estoy satisfecho", dice mirando por el gran ventanal del café en dirección a Montpartnase. "Se va a llamar La grande por su relación con la Fuga de Beethoven, con La mayor y, por supuesto, por su tamaño. Uno de los temas de la novela va a ser la vanguardia: van a ser siete capítulos, uno de los cuales tiene por título 'El intrigante'. Van a aparecer todos mis personajes, incluso el Gato, y espero que no sea demasiado". Nos atrevemos a preguntarle si el hecho de que la novela tenga siete capítulos tiene alguna motivación cabalística. "No, no, de ninguna . manera", contesta rápido Saer, y agrega en tono jocoso citando a Beckett: "Maldito sea el que lea signos en esto".

Entonces toma el último sorbo de su cortado y dice a manera de despedida: "Sí, pienso escribir la novela pasando del punto de vista de un personaje a otro en medio de los capítulos, haciendo una suerte de asociación libre, algo así como esta conversación".

Marcelo Damiani

LA VOZ DEL INTERIOR ON LINE
Córdoba, Argentina, Miércoles 25 de abril de 2001

4 EL CINE DEL EXILIO

4.1 En tierra desolada (El cine del exilio): por David Oubiña

4.1.1 Exilio

Para el cine argentino, el viaje de Carlos Gardel a Francia y a Hollywood (en donde filma sus siete largometrajes sonoros) resulta paradigmático: el artista local exitoso que parte para ampliar sus horizontes y triunfar fuera del país. La fascinación por las luces de Hollywood y el prestigio de Europa; pero, también, la fantasía insolente de triunfar en una gran metrópoli: el desembarco del *rastaquouère* o —como se explicita en el título de uno de sus films— el tango en Broadway.

A la concepción iniciática y legitimadora del viaje intelectual (que ha sido una constante en la historia de la cultura argentina **(1)**, el zorzal criollo le aporta las dimensiones del mercado y de lo popular propias de una industria como el cine: hacia afuera, la petulancia de un *parvenu* que sueña con imponerse a fuerza de picardía allí en donde otros se conformarían con codiciar tesoros ajenos (es decir que no viaja sólo a adquirir sino que posee una mercancía exótica para ofrecer); hacia adentro, el sentimentalismo de un muchacho humilde que, a pesar del éxito, no ha dejado de añorar su barrio y su gente sencilla (es decir, que siempre "vuelve al primer amor" y a la "ciudad porteña de mi único querer"). *El tango en Broadway* (Louis Gasnier,1934) y *Cuesta abajo* (Louis Gasnier, 1934) exacerban esa doble faz del viaje: la primera es una comedia sobre un joven calavera y jaranero que se ve obligado a aparentar seriedad cuando la inoportuna llegada de un tío cascarrabias interrumpe su vida disipada en New York; la segunda, en cambio, muestra el triste destino del que ha partido cegado por ambiciones desmedidas, alejándose de los afectos simples y sinceros.

El éxito de Gardel en el exterior es módico y contradictorio. Sus películas, producidas por la Paramount para el mercado hispanoparlante, aseguran grandes ganancias en América Latina pero no tienen mayor difusión en los Estados Unidos. La industria es siempre despiadada y el soñado desembarco en Broadway es más bien relativo. A diferencia de Carmen Miranda, Gardel no logra integrarse a los elencos norteamericanos y su pobre dominio del inglés acota las posibilidades de su carrera. Como si fuera el personaje de uno de sus films, decide regresar a la patria. En *El tango en Broadway*, la descripción que hace del Barrio Latino y de sus habitantes puede proyectarse sobre su viaje personal: "Gente de nuestra raza, lírica y apasionada, visionarios que vinieron a conquistar la gran ciudad y que sueñan con volver. ¿Quién no piensa en la patria chica? Son nostalgias de golondrina" **(2)**. El elogio de la patria añorada suena a impostura pintoresquista en estos films de exportación para América Latina cuyos personajes, aunque se dicen porteños, hablan castellano con acento centroamericano o español.

Hay una patria del cine. Pero no por la mera filiación temática o por el hecho biográfico de que intérpretes y realizadores hayan nacido en un lugar cierto o por el reglamento de los festivales que adscriben la procedencia de las películas al país de su producción. ¿Es posible hablar de cines nacionales en el mismo sentido en que se hace referencia a literaturas nacionales o a músicas nacionales? Hay un patria del cine porque, desde antes y al margen de su concepción, todos los films pertenecen a un país cuyos límites se han constituido como un *finis terrae*: una planicie uniforme, poblada por un lenguaje universal que no permite nada afuera de sus confines. Hay una patria del cine organizada sobre un conjunto de mitos de pertenencia, tradiciones de filiación y modos de representación colectivos que imponen a los films una identidad estandarizada.

Es cierto que hubo, en algún tiempo, un cine autónomo más allá de las fronteras de ese país. Pero cada vez más, la posibilidad de una acción singular al margen de ese territorio homogéneo se ve amenazada por la inexistencia. Y si esa procedencia impuesta resulta poco reconocible, si la matriz que moldea los filmes parece difícil de caracterizar, no se debe a su ausencia sino, precisamente, a su omnipresencia. Es su misma ubicuidad la que la vuelve invisible y la hace pasar inadvertida. No se trata de un verdadero internacionalismo del cine, porque una utopía sin fronteras debería incorporar las diferencias; pero tampoco es posible hablar de un auténtico imperio, porque toda dominación imperial supone territorios coloniales y, en consecuencia, un estado de tensión: aplastamiento de identidades preexistentes, políticas de represión, focos de resistencia e, incluso, zonas de contacto y de contaminación. Ya no se trata siquiera de eso. Habría que pensar, más bien, en un país sobredimensionado, cuyos límites se han ensanchado de manera monstruosa; un continente provinciano, en todo caso, que hace que el mundo virtual de las imágenes se estreche notablemente. "Esa fue la belleza de los *nuevos cines* de los años sesenta y se evaporó", dice Serge Daney cuando se refiere a las posibilidades de exploración, de diálogo y debate que los films han perdido en el pequeño país del cine: "los mejores cineastas actuales no son realmente hermanos sino que se enfrentan más bien con un margen de maniobras restringido que los hace parecerse entre sí, pero no como hermanos y ni siquiera como rivales" (pp. 96-97)

Obviamente, cuando se hace referencia al exilio en el cine argentino, la acepción que viene a la memoria de manera más directa lo asocia a los numerosos directores que debieron huir de la última dictadura militar e, incluso, a los films que sobre ese tema se realizaron luego del reestablecimiento de la democracia en 1983. Sin embargo, lo que aquí denomino *cine del exilio* se refiere a los restos de ese cine autónomo (los "nuevos cines" de Daney) que se cuelan por las fisuras de esa patria multinacional que es la industria del cine. Son reliquias o ruinas, en el sentido benjaminiano; son aquello en lo que se han convertido los nuevos cines cuando ya no queda otro espacio que las catacumbas (aunque las catacumbas sean, aquí, una oscuridad nómade). Por lo tanto, en este contexto, el exilio no define la exclusión del destierro sino la sustracción de una desterritorialización **(3)**. Si la noción de viaje siempre implica un desplazamiento, en este caso se trata de una línea de fuga, un descentramiento en relación a ese territorio más o menos estable de lo que el cine puede decir. "A los niños se les

suministra la sintaxis del mismo modo que se suministra a los obreros instrumentos, para producir enunciados conformes a las significaciones dominantes", escribe Deleuze. "Es preciso que comprendamos en sentido literal esta fórmula de Godard: los niños son presos políticos. El lenguaje es un sistema de órdenes, no un medio de información" (1995: p. 67). El cine del exilio será entendido aquí en ese mismo sentido político. No se trata de un modo de producción (aunque casi por regla general se trata de films de bajo presupuesto); no es un movimiento, ni un grupo, ni una generación (porque carecen de un programa y unos objetivos comunes); no es una estética (porque no se sostienen en presupestos ideológico artísticos homogéneos y formalizables). Podría decirse que lo único que poseen en común es el límite de ese mismo país del cine y, por lo tanto, recortada sobre él, cierta posición de exterioridad o exclusión que define relaciones de oposición, resistencia y marginalidad. El *cine del exilio* implica un grupo de estrategias al margen de ciertos modos dominantes de representación y caracteriza a un tipo de viaje opuesto al de Gardel: mientras los films del zorzal son un suburbio de esa patria del cine más cercana a los estudios Paramount que a la añorada Buenos Aires, estos otros films articulan un discurso en los márgenes de la nacionalidad.

Al final de *Cuesta abajo*, solitario y ya vencido, Gardel sueña con el regreso: el recuerdo de la candorosa muchacha abandonada nutre, simultáneamente, el remordimiento y la esperanza. Su amigo lo entusiasma: "Hay una vida mejor, allá, en Buenos Aires". Juntos enuncian las cosas que se añoran, aquellas por las que vale la pena volver: el río de juguete, las callecitas de barrio, las pebetas coquetas, los arroyitos arrabaleros, las carreras de caballos en Palermo, la avenida Corrientes, el tango. Finalmente, tratando de encontrar una expresión que condense tanto deseo, Gardel entona el célebre "Mi Buenos Aires querido". Toda la escena está dominada por esa vibración nostálgica del que añora los afectos, el barrio, las costumbres, una manera de ser: aquello que en el regreso convoca a la inmovilidad, aquello que el recuerdo ha conservado como un museo de lo pintoresco. El Buenos Aires que se extraña en los films de Gardel es ese sitio inalterable e incondicional que permite definir una identidad y conservarla de manera pura, no importa cuan lejos se viaje. Estos films del exilio, en cambio, sólo viven en la incomodidad de un no lugar, a la deriva, y desconocen la vuelta. Como en el cuadro que le regala Mario a Fabián Cortés, en *Las veredas de Saturno*, un árbol de palabras que no tiene raíces y en donde se lee: "Somos un signo sin ningún sentido más allá de todo dolor y hemos casi perdido la lengua en el extranjero. Hölderlin". No existe el viaje de regreso: en algún momento del desplazamiento se impone un punto de no retorno **(4)**. Es un momento inefable, pero explica por qué los personajes de este cine del exilio se han vuelto irremediablemente parias: por qué fracasa el retorno de Fabián Cortés a Aquilea (en *Las veredas de Saturno*), por qué Juan Pelayo se resiste a volver a la reserva chorote (en *Hijo del río*), por qué Falconetti y Le Vigan mueren en el destierro (en *Boulevards du crepuscule*), por qué la literatura de Saer parece persistir en una vida ilusoria (en *Retrato de Juan José Saer*), por qué Fermín se convierte en una especie de muerto civil (en *Boda secreta*) o por qué el juego de los dobles es un laberinto sin descanso (en *Cuerpos perdidos*).

Cabe, entonces, diferenciar *melancolía* de *nostalgia* porque en cada una se implican distintas concepciones de mundo. La nostalgia presupone una pérdida impuesta por la distancia (temporal o espacial): el nostálgico se aferra a un mundo que quizás ya no existe pero que, en su recuerdo, conserva el refugio cálido y familiar de lo inmutable. La melancolía, en cambio, es el signo de una ruptura, una inadecuación, una discontinuidad: el mundo ha estallado en pedazos porque la mirada misma que debería organizarlo se halla en ruinas. El melancólico es un individuo incompleto, asimétrico, fuera de lugar. Se entiende, entonces, que la distancia entre mundo y sujeto no está aquí determinada por las dimensiones exteriores de tiempo y espacio sino que se ha vuelto un problema ontológico. "No encontrarías nada", dice Mario cuando Fabián Cortés fantasea con volver a Aquilea: "todo está en ruinas. Sería como aterrizar en Saturno". En efecto: porque volver es como viajar a otro planeta; pero también, porque Saturno es el signo de la melancolía (Kristeva, 1991: p. 29). La nostalgia evoca un paraíso perdido, el momento en que el individuo era uno con el mundo; la melancolía, en cambio, evidencia un fracaso, el abismo insalvable entre el sujeto y el mundo.

4.1.2 Extranjería

Para el extranjero, sostiene Julia Kristeva, ese lugar de origen que ha abandonado "sigue importunándolo, enriqueciéndolo, estorbándolo, estimulándolo u ocasionándole dolor y, a menudo, todo eso junto. El extranjero es un "traidor melancólico" (p. 29). Es el signo de una falta, o sea: un error, pero también una ausencia (o bien, su error consiste en su ausencia). Hijo del río (Ciro Capellari, 1991) es, precisamente, la historia de ese desarraigo: Juan Pelayo abandona la reserva chorote para probar suerte en Buenos Aires; allí todo saldrá mal y, sin embargo, ya no podrá volver a su tierra natal. Ha quedado preso en un limbo inhabitable pero que no puede ser abandonado. En Las veredas de Saturno (Hugo Santiago, 1985) ese movimiento es llevado al extremo. Pablo Levin —interpretado por el propio realizador— sentencia: "Ahora ya no podría volver, y no tengo ninguna razón". El exilio es una deriva trágica, irreversible, irreparable.

Desde el comienzo del film se sabe que un nuevo golpe de Estado en Aquilea ha convertido a Fabián Cortés, bandoneonista nómade, en un exiliado. Ya no le es posible definirse en relación a un espacio que permanecía inmutable en su recuerdo. De la ciudad sitiada en *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) al aislamiento de *Las veredas de Saturno*, se trata de variaciones de un mismo destino trágico: en el destierro cada uno es una pequeña Troya. El músico se convierte en una presencia errática, inestable, a punto de desaparecer. Padece vahídos existenciales: se pierde en las calles de París por varios días y, cuando regresa, dice haberse encontrado con su admirado Eduardo Arolas. O con su fantasma, porque Arolas murió en1924. "¿Por qué te escondés?", le pregunta Danielle, su novia. "¿Por qué no?", responde un poco sorprendido. El apellido de conquistador no deja de ser una triste paradoja para el exiliado que ve quemarse toda nave en tierra extranjera. En Cortés, los límites de lo real y lo imaginario oscilan, se

confunden y se sobreimprimen. Como *Boda secreta* (Alejandro Agresti, 1988), *Las veredas de Saturno* plantea una bifurcación con respecto a lo real, una hipótesis de conflicto: los sucesos históricos se repiten de manera desplazada, se actualizan como una amenaza a través de la ficción. Así como la detención de Fermín en 1988 repite su secuestro durante la dictadura, el golpe de 1986 en Aquilea remite a 1976. "¿Puede algo cambiar realmente? ¿O es el paso del tiempo lo que simula el cambio?", se pregunta Fermín mientras su amigo, el loco del pueblo, le da cuerda a un reloj sin agujas. Y si, en el film de Agresti, el grotesco no era otra cosa que lo real devuelto bajo el aspecto de lo siniestro, en el film de Santiago, el género fantástico encuentra su modulación política en ese régimen de relaciones visuales donde lo real y lo imaginario forman un circuito único que los vuelve indiscernibles.

Cortés dice: "Francia es un gran film francés que se llama *Francia* y en donde Francia entera hace de Francia". Es tan real o tan poco real como Aquilea. O en todo caso: como la memoria de Aquilea. El nivel de realidad del presente no es mayor que la consistencia adquirida por los hechos moldeados en la memoria. Es que, en rigor, para ese circuito de versiones en que consiste el film, no se trata de una oposición entre lo real y lo irreal sino del presente asediado por el pasado y por el futuro. Es decir, por un destino. Fabián Cortés rompe un souvenir que adorna su repisa: un cacharrito indígena que trajo del norte de Aquilea. Pero luego de arrojar los pedazos a la basura, la vasija está de nuevo ahí, en su sitio, como si nunca se hubiera movido. Es un anuncio silencioso, como esas llamadas telefónicas que recibe periódicamente y en las que nadie le contesta. Si la vasija era un souvenir que sólo ocupaba un lugar en la memoria, entonces habría que leer en ella una amenaza o, al menos, una inminencia. Hay sólo una explicación que podría desmentir la irrealidad del episodio: Fabián le dejó a su hermana, en Aquilea, una vasija igual a la que acaba de romperse. Sin embargo el reemplazo sigue siendo imposible a menos que se acepte una extraña capacidad transmigratoria del cacharrito para eludir las barreras de tiempo y espacio. ¿Es posible pensar, acaso, que se ha materializado en París? Y al mismo tiempo, si el otro cacharrito sigue en Aquilea, ¿no es el nuevo una duplicación irreal, una persistencia, una mnemotecnia petulante?

En las naciones idealistas de Tlön, donde "la metafísica es una rama de la literatura fantástica", esa duplicación de objetos perdidos es frecuente. "Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz, no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman *hrönir*" (Borges, 1990: p. 27). Lo que interesa aquí es que al, desconocer las categorías de continuidad y de identidad de la materia, recordar termina siendo lo mismo que producir. Los *hrönir* proliferan. Se entiende entonces por qué su metódica elaboración ha prestado un gran servicio a los arqueólogos de Tlön, para quienes el pasado no es menos dúctil que el futuro. También, es cierto, las cosas "propenden a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte" (Borges, 1990: p. 29). Pensado desde esa perspectiva, ese hombre con el que Fabián mantiene encuentros furtivos bien podría ser Arolas. Y bien podría no serlo. La imagen no es

imprecisa por falta de nitidez sino porque vulnera el estatuto asertivo del discurso cinematográfico e introduce en él un principio de contradicción. Si no resultara escandaloso, habría que decir que ese hombre es Arolas porque el deseo de Fabián *lo ha hecho* reencarnar en París veinte años después de su muerte. La memoria suele construir esas ilusiones; pero aquí lo curioso es que, de pronto, esas capas del pasado parecerían estar cruzándose con lo real e influyendo sobre él. Y si eso es así, entonces existe una fisura a través de la cual una dimensión desborda sobre la otra. Si el cacharrito puede reaparecer, inmutable, sobre la repisa, si el difunto Arolas recorre inadvertidamente las calles de Paris, es porque —como ya lo demostró Borges— a menudo la realidad cede ante la presión de esos simulacros. "¿Volver adónde?", pregunta Mario: "La Aquilea de donde venimos ya no existe. Pusieron otra en su lugar, una falsa. Lo que hay ahora se confunde con tu recuerdo. Noticias, fotos, diarios: todo falso. Lo único que queda es nuestra memoria". A medida que el film avanza resulta evidente que toda Aquilea es un hrönir, una copia levemente diferente de alguna Argentina perdida que empieza a infiltrarse en la vida apacible de un bandoneonista en París. Ahora le duelen las manos a Cortés, se le atrofian, se niegan a tocar el bandoneón: Fabián Cortés es el paradigma del héroe condenado. La fatalidad envía distintos heraldos para anunciarse y el cacharrito reduplicado que lo toma por sorpresa es una avanzada, una punta de lanza de lo que ya ha empezado a ocurrir de manera inexorable **(5)**.

Esporádicamente, la narración de *Las veredas de Saturno* será interrumpida por disonancias visuales: son breves imágenes vacías de los espacios familiares en donde transcurre la acción que imponen una discontinuidad y fracturan el relato como una nota desafinada. Pequeñas panorámicas o travellings, leves deslizamientos que suspenden fugazmente el flujo narrativo: eso basta para introducir un tono inquietante en los ámbitos cotidianos. Se trata de espacios íntimos, intensamente asociados al protagonista, pero brutalmente despoblados, vaciados de su presencia. Como si fueran pequeñas prolepsis, por un instante se tiene la impresión de asistir a lo que será luego un paisaje arrasado. Irreales como un desierto, la habitación o la calle se convierten en un sitio inhumano, horroroso, una zona extrema que abisma la percepción. (Un *espacio límite*, en el mismo sentido en que se habla de una *situación límite*.) ¿Quién observa? Esas imágenes inquietantes son objetivas y subjetivas a la vez, como registradas por un muerto; o mejor, por alguien que ya está muerto y aún no lo sabe. Todo el film parecería responder a la pregunta "¿cómo mira un cadáver?" Si es posible anticipar de algún modo el desenlace fatal de los acontecimientos, indudablemente es por la modulación que esos cortocircuitos narrativos imponen al continuo visual. Durante la mayor parte del film, la cámara sigue a Fabián pero a la vez se distancia de él, acercándose y alejándose, como circulando en el interior de un campo magnético. Con él pero, a la vez, irremediablemente diferente a él. Sólo en un momento, cuando Fabián llega a la casa de su amiga Laura y encuentra la muerte sembrada por el comando paramilitar que buscaba a su hermana, el punto de vista de la cámara coincide con el suyo. Recién ahí la narración se identifica completamente con él. Y entonces descubrimos, en la subjetiva, el mismo extrañamiento que en las interferencias visuales. Sólo que ahora esas discontinuidades se han instalado

como la dominante, invadiendo y cubriendo toda la superficie visual. Es el fin: poco después será asesinado; pero casi como una concesión a la disciplina narrativa, porque Cortés ya sabe que es hombre muerto.

"Siempre se busca el pasado. Y te vas a dar de narices", le había advertido Danielle. Partir es inaugurar un nuevo exilio, porque no es posible regresar y no hay ningún lugar adonde volver. Cortés ya no pertenece a ningún sitio. Como Fermín (en *Boda secreta*), como Juan Pelayo (en *Hijo del río*), es un viajero; pero eso convoca al linaje de Ulises tanto como a la sombra paria de Wakefield. *Boulevards du crepuscule* (Edgardo Cozarinsky, 1992) examina esa imperiosa necesidad de partir y olvidar el propio origen: "Yo había partido tras las huellas de Falconetti y de Le Vigan", confiesa la voz en off de Cozarinsky al final del film. "¿Qué habían ido a buscar? Quizás el más obstinado de los espejismos: empezar de cero. Lo mismo que me propuse yo al hacer el trayecto inverso. De joven quería vivir en París. Actualmente, en París, pienso en la ciudad de mi adolescencia". Lo que organiza el cruce azaroso de estos tres itinerarios es un suceso histórico (la liberación de París el jueves 24 de agosto de 1944) y una encrucijada paradójica (la Plaza Francia en Buenos Aires). La victoria de los aliados es el principio del fin para Falconetti: emigrada como tantos otros franceses que formaron compañías de teatro en Buenos Aires, ahora ya no tiene ningún pretexto para permanecer allí pero nadie la espera en Francia. Para el colaboracionsta Robert Le Vigan —que arribará a Buenos Aires unos años más tarde—, el final de la guerra es el comienzo de un largo exilio. Y para el pequeño Cozarinsky, que escucha a sus padres cantar la Marsellesa en un idioma que desconoce y con una alegría que no comprende, Plaza Francia es ese día el sitio fundacional de un país que se convertirá en su destino.

Se trata de la liberación de París, pero es Buenos Aires; se trata de la Argentina, pero es la Plaza Francia (o *Place France*, como dirá en otro momento del film Gloria Alcorta, antes de advertir el lapsus y apurarse a retraducir: *Plaza Francia*). En esa situación desplazada donde los itinerarios se intersectan de manera simbólica, el relato del exilio se anuda y puede iniciarse. El episodio simultáneo de la liberación de París une los dos espacios y la distancia entre ellos se diluye. Simbólicamente: la imagen de la Rue Buenos Ayres junto a la Torre Eiffel o los nombres franceses de cines porteños (Paris, Palais Royal, Palais Bleu, Le Grand Palais) en donde el joven Cozarinsky vio películas argentinas que simulaban transcurrir en la Francia ocupada: "En esos lugares ví las primeras imágenes de un otro lado que me marcarían en el futuro". De pronto París es un cine en Buenos Aires y en esa zona franca se diseña la inminencia de un recorrido por venir. Entre el cine y lo real no media más distancia que ese leve deslizamiento nominal que sobreimprime París y Buenos Aires. A Cozarinsky le gustan esas coincidencias que parecen minar o desmentir los ordenamientos convencionales de los lugares, los hechos y las personas. Bajo esa mirada sensible a los entrecruzamientos dispares y azarosos se revela otra configuración posible, una lógica contra natura que admite transplantes imposibles pero de extraña productividad. Cozarinsky prefiere hablar de *puesta en conversación* más que de *puesta en escena*. Hay una química de los materiales que, al ponerse en contacto, produce alquimias inesperadas **(6)**.

El film construye ucronías, tiempos virtuales al margen del tiempo, desvíos posibles de la historia. Son cadenas heterogéneas en donde se conectan episodios personales, históricos y cinematográficos. Proceden por asociación: de la liberación de París a la Plaza Francia y al monumento a Alvear realizado por Bourdelle, y de ahí al Museo Bourdelle, en París, donde Cozarinsky entrevista a Gloria Alcorta cuyo padre impulsó el monumento, emplazado sobre la avenida que luego llevaría su nombre: Figueroa Alcorta. Por supuesto que la cadena es abierta e imperfecta: siempre hay líneas de fuga, correlaciones conjeturales o fallidas, puntos donde podrían empezar otras pesquisas. La puesta fallida de Juana de Arco en el Teatro Colón que debía interpretar Falconetti, la frustrada participación de Le Vigan en un film de Daniel Tinayre: la arqueología imaginaria de Cozarinsky impone excavar también (o, quizás, sobre todo) en lo que no fue, lo que no tuvo lugar, lo que no prosperó. El círculo no debe terminar de cerrar y la coincidencia debe ser un poco ficticia, incluso forzada o dirigida. No se trata de simular un registro natural; toda la belleza de ese sistema subterráneo deriva de su calidad constructiva, es decir, de un mecanismo estético. (No son organismos pertenecientes a lo que livianamente se llama realidad; son fragmentos de lo real que acusan esa mirada que los ha orquestado para otorgarles una nueva vida. Son artefactos, como la criatura del Dr. Frankenstein. Eso son: criaturas.)

Es preciso forzar las interpretaciones convencionales sobre los sucesos para que entreguen alguna forma de verdad al investigador. En ese momento en que las líneas paralelas concurren hacia un punto de intersección, el relato muestra una lógica desconocida. No porque la conexión hubiera estado siempre ahí, esperando ser descubierta, sino que al producirla como silencio, la investigación revela un vacío que había pasado inadvertido. Como si en el mismo gesto de desovillar construyera la madeja, Cozarinsky ilumina en retrospectiva genealogías inesperadas que cruzan el imaginario del cine, la biografía personal y los episodios históricos. Una configuración posible que legitima a una mirada. El film se enuncia en primera persona porque Cozarinsky es la figura que permite conectar los dos tiempos (1944 y 1981) y los dos espacios (Buenos Aires y París). Todo el film se estructura como un complejo laberinto en donde dos espacios conectados permiten saltar de un tiempo a otro. Así, mientras la liberación de París es el nodo donde se interceptan los distintos caminos del film, la mirada de Cozarinsky es el hilo conductor que unifica el relato, la cadena de transmisión por la que circula la energía melancólica del exilio. Si organiza los sucesos es porque, a la vez, su punto de vista resulta atravesado (configurado) por ellos. "Constato una vez más que una vida esta hecha del entrecruzamiento de otras vidas", reflexiona el director-narrador.

Habría que pensar, entonces, qué liga a esta película con *Sunset Blvd.* (1950), el film de Billy Wilder cuyo espíritu Cozarinsky invoca y cuyo título en francés reescribe pero en plural, con una S en tipografía diferente y ostensiblemente agregada. En esa deriva de nombres, el californiano *Sunset Boulevard* de Wilder ya se había convertido, para su exhibición francesa, en *Boulevard du crepuscule*: curiosamente, la traducción literal suponía ahí una interpretación metafórica del contenido del film en desmedro del respeto por el título o por los nombres del catastro urbano. Y es que, efectivamente, ese sitio

residencial, codiciado por tantas estrellas de Hollywood resulta, en el film de Wilder, la morada decadente y trágica de un vieja diva del cine mudo. Cuando Cozarinsky titula *BoulevardS du crepuscule*, no sólo recupera esa sensación de final y de muerte presente en el título francés para el film americano (*el ocaso de una vida*, para traducir ahora al fraseo, más explícito aún, con que se conoció en Argentina), sino que la hace proliferar: en el film de Cozarinsky, Falconetti y Le Vigan multiplican el destierro de Norma Desmond olvidada por la fama. Es cierto que la decadente diva de Wilder vive como en un film mientras que Cozarinsky rastrea las huellas biográficas de los actores míticos de su adolescencia; pero en la base de esos deslizamientos fluídos entre cine y vida se halla siempre lo misma idea: el exilio es el paso del tiempo. Más que un desplazamiento geográfico consiste, ante todo, en un transcurrir. La separación es temporal. Todo ostracismo es la búsqueda de un refugio en la memoria: no es el encierro lo que lo define sino una dimensión del tiempo como caducidad. En Falconetti y en Le Vigan, como en Norma Desmond, el exilio es una enfermedad terminal. Falconetti no regresa a Francia y muere en Argentina, dos años después de la liberación de París. Se habló de varias causas pero, como dice una mujer que trabajó con ella, "basta con querer morir y uno muere". Le Vigan, en cambio, es ya un muerto civil cuando llega a la Argentina. Años después, cuando le preguntan si piensa en la muerte, contesta: "Sí, está viniendo; es una cosa buena".

¿En dónde advertir el tiempo sino en un rostro? *Boulevards du crepuscule* es un film de rostros. Incluso más: un film sobre el paso del tiempo en los rostros. En sintética progresión vemos fotos e imágenes de películas que muestran esas marcas sobre una cara. Como cicatrices. Es el rostro mítico de Falconetti, por supuesto, pero también muchos otros rostros de exiliados que el cinéfilo detective descubre en un film cualquiera, rostros casi borrados por el olvido u ocultos bajo nombres falsos. Significativamente, el único rostro que no se muestra (sólo la esporádica referencia de espaldas, para imprimir en los planos la indiciación del punto de vista) es el del propio Edgardo Cozarinsky. Pero es que todo el film compone un autorretrato: "No hay pesquisa inocente. El detective siempre termina descubriendo algo sobre sí mismo". Así como el ocaso de Norma Desmond cifraba el itinerario de Falconetti y de Le Vigan, las huellas de estos exiliados desembocan en el viaje del propio director. Del pequeño Cozarinsky que festejaba en Plaza Francia la liberación de un país que aún no comprendía al Cozarinsky adulto que vuelve a Buenos Aires tras las huellas de dos exiliados. Como un personaje de Borges, el paciente mapa de ese recorrido diseña su rostro. Y ese rostro propio, en donde se leen otros semblantes, es también un rostro impropio.

4.1.3 Pérdida

Derrida, el argelino francés, escribe: "no tengo más que una lengua y no es la mía, mi lengua *propia* es una lengua inasimilable para mí. Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro" (p. 39). No se trata obviamente de una lengua extranjera, sino de esa imposición cultural

que es constitutiva y anterior a uno mismo. Esa lengua por la que se es habitado, esa lengua que nos identifica es una enajenación (o, como indica el subtítulo del libro de Derrida, una "prótesis de origen"). Alienación esencial, propiedad imposible, esa lengua que no es propia tampoco puede nunca dejarse de hablar: "una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación" (Derrida, 1997: p. 45). De manera inversa, el exilio podría ser definido como un proceso interminable, indefinidamente inacabado de desidentificación. Si esa identidad cultural es el espacio ineludiblemente propio, estar fuera de lugar implica escapar a sus imposiciones y restricciones. El sitio al que se pertenece es el resultado de una conquista: *sitio* también es *asedio.* Esa ciudad de la adolescencia con la que sueña el narrador-director de *Boulevards du crepuscule* es también el lugar fantasma que espera al escritor Saer en los rincones más impensados de la Tierra, en *Retrato de Juan José Saer* (Rafael Filippelli, 1996).

En un sentido, el film parece reconstruir el proceso creador tal como operaría en los escritos de Saer: ¿cómo se instala una imagen en su percepción y cómo es procesada en su escritura a través de la memoria? Durante un viaje a la tierra de sus ficciones, el escritor asiste a una experiencia de extraña plenitud: una tarde, en el silencio caluroso de la siesta, observa a una mujer que ha bajado hasta la playa para darle de beber a su caballo mientras sus nietos juegan en la orilla. La escena —simple, primitiva, universal— reproduce un momento de *El río sin orillas* que le permitía al escritor argumentar acerca de la experiencia sensorial compartida. Como si se quitara unas ropas que no le pertenecen para probarse los viejos trajes de un familiar lejano y casi olvidado, el escritor advierte que el roce del pantalón, la rugosidad del calzado, el contacto de los pies con la arena de la playa ya no parecen sensaciones asociadas a su propio cuerpo mientras que, simultáneamente, experimenta con enorme facilidad cada una de las sensaciones que recorren el cuerpo de la mujer. De pronto, en ese otro tan diferente se anuncia un semejante cobijado por el mismo placer compartido de una tarde de primavera. Como si fueran parte de un mismo indviduo o como dos gemelos que se fusionaran en un mismo cuerpo, el escritor vive las mismas sensaciones que la mujer y esa experiencia común revela el vínculo secreto que los une: "la mujer que entraba en el río me iba mostrando, a medida que se internaba en el agua, el espejismo tenue de lo individual" (Saer, 1991: p. 218). Esa misma imagen (o mejor, la puesta en escena de esa imagen) escande el film como un letimotiv que persigue al escritor a lo largo de su periplo Rennes - París - Buenos Aires - Santa Fé - Rincón y, por último, sedimenta en una escena literaria.

Pero el film resultaría simplificador si su objetivo fuera demostrar que ese instante inefable de la creación puede ser capturado y explicado. El film no ignora ese riesgo y, de hecho, el mismo Saer enuncia a cámara el verdadero desafío (y el límite): "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?" Lo cierto es que el film parecería desoir 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 Fé, 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".

Ese itinerario siempre igual, siempre repetido, es un ritual culinario y afectivo más que un regreso en busca de supuestas imágenes que luego nutrirían las ficciones **(7)**. ¿Por qué entonces el film, que es supuestamente un retrato de un escritor de excepción, insiste en mostrar a su protagonista en situaciones nada excepcionales? Sin embargo, en esa acumulación de momentos aparentemente insignificantes desde el punto de vista literario, se crea un espesor donde el escritor se sumerge para extraer alguna perla. No son momentos diferenciados, separados del continuo, sino 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 capturar ese momento inefable, pero puede insinuarlo de manera oblicua. En esos momentos en que la cámara evidencia su más absoluta superficialidad se intuye una profundidad misteriosa, 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. En *Las veredas de Saturno* (cuyo guión fue escrito por Saer y Santiago), Pablo Levín

comenta sobre la música de Fabián Cortés: "el exilio es una bella condición. Un trabajo inútil, un ascetismo. Nostalgia sin esperanza, rabia sin esperanza: una alta condición". Como Cortés, el propio Saer ha conquistado una forma de belleza en ese *arte de perder* **(8)**.

Además de una supuesta reconstrucción del proceso creador a través de la imagen del caballo y la mujer en la playa, hay, en la película de Filippelli, otra protoficción falsa: la puesta en escena de un texto de Saer ("Discusión sobre el término zona") que sus personajes interpretan allí, delante suyo, como para que el escritor tome nota. Lalo Lescano explica que no se puede ser fiel a una región, a una zona, porque es imposible precisar sus límites. Luego de su detallada argumentación, Pichón Garay se limitará a decir: "no comparto". La zona es esa pertenencia difusa y no delimitable que, sin embargo, es perfectamente reconocible. Curiosamente, quien hace esa defensa lacónica pero decidida de la fidelidad, está a punto de emigrar; y es el mismo que, desde Europa, le escribirá a Tomatis: "De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal". 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 **(9)**. 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 vuelve una obsesión porque se ha extraviado definitivamente. Por lo tanto, no se regresa para recuperar lo perdido sino para conquistar el valor irremediable de una ausencia. Lo perdido es eso que se ha convertido en una ausencia 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 zona*, 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* (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.

Otro film parecería plantearse lo mismo en la forma de una pregunta. "¿Qué es lo que hace que a los 20 años, en lugar de lanzarse al futuro, un hombre opte por consagrar su vida a conservar los restos del pasado?": la pregunta está en el inicio de *Citizen Langlois* (1994), el film de Edgardo Cozarinsky sobre el mítico fundador de la Cinemateca Francesa. Todo el relato funciona como un simulacro de respuesta a ese enigma. En realidad, *Citizen Langlois* puede verse como un ensayo sobre el exilio o, en todo caso, sobre el despojo. Lo cual significa lo mismo. Cuando en 1968, debido a las acusaciones de manejos autocráticos, André Malraux (entonces Ministro de Cultura) se vió obligado a destituir a Langlois de la Cinemateca, las manifestaciones callejeras de apoyo por parte de artistas e intelectuales cobraron tal magnitud que el propio De Gaulle terminó preguntando: "¿quién es este Henri Langlois?" Como en *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), al que el film de Cozarinsky homenajea desde su propio título, la pregunta por la identidad es el disparador de la pesquisa y del relato. El pretexto de reconstruir una biografía, que pone en marcha la narración, es ante todo un dispositivo estético al cabo del cual se revela que la vida de un hombre es incognocible. Y que no hay relación entre las motivaciones íntimas de las personas y sus obras.

El viaje de Saer, siempre igual a sí mismo, se configura como la puesta en escena de un ritual sempiterno. Más que regresar para recuperar una pertenencia, el escritor parece volver periódicamente para abonar la conservación de ese espacio inamovible de la memoria que le permitirá construir libremente ficciones sobre su origen. Responde así al mandato borgeano y dota de fantasmas a un lugar vacío. El lugar de Saer, esa zona indefinida, es ficcionalizable precisamente porque el espacio real carece de todo interés más allá del vínculo íntimo que lo liga al escritor. El film de Filippelli se encarga de hacer evidente que el lugar representado por Saer en sus libros no le debe nada a la configuración real de esa llanura santafesina. Es un lugar más rico, enteramente construido. De nuevo, como en *Citizen Langlois*, el film —presuntamente realizado para indagar esa clave biográfica— prueba que toda motivación personal nos es ajena. Probablemente haya un deseo reparatorio en la base de la acción, pero lo único que puede capturarse son esas construcciones en que prolifera: la estética como el territorio de las malformaciones, las perversiones, los desvíos.

Sin duda hay, allí, algo del espíritu moderno y cosmopolita que Kristeva reconoce en Rimbaud **(10)**; pero se trata, principalmente, de la pasión (en sentido cristiano) que domina el exilio del gran crítico literario Erich Auerbach y que le permite escribir *Mimesis*, su ambicioso libro sobre la representación en la literatura occidental. Ser otro implica, ante todo, estar fuera de lugar y Auerbach escribió el libro durante la Segunda Guerra Mundial, exiliado en Estambul. Luego de disculparse por la falta de bibliotecas bien provistas y de las condiciones precarias bajo las que debió trabajar, Auerbach escribe en el epílogo: "es muy posible también que el libro deba su existencia precisamente a la falta de una gran biblioteca sobre la especialidad; si hubiera tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizá no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra" (p. 525). Edward Said recupera esas circunstancias de escritura y las convierte en la piedra de toque para su concepto de *secular critical conciousness*: de acuerdo a lo que dice Auerbach, escribe Said, el libro debe su

existencia precisamente al exilio oriental, al desamparo en que se halla respecto de su comunidad. "Y si esto es así, entonces *Mimesis* no es —como se la ha considerado tan a menudo— sólo una maciza reafirmación de la tradición cultural occidental sino también una obra construida sobre un importante extrañamiento crítico respecto de ella, una obra cuyas condiciones y circunstancias de existencia no se derivan inmediatamente de la cultura que describe con tanta perspicacia y brillantez sino, más bien, de una angusiosa distancia con respecto a ella (...) De ahí el valor ejecutivo del exilio que Auerbach pudo convertir en uso efectivo" (p. 8).

Cerca del final de *Citizen Langlois* también se hace mención a un exilio. Llegado a ese punto, el film establece un montaje paralelo entre la película de Welles y la infancia de Langlois en Esmirna. Kane pronuncia sus célebres últimas palabras mientras las imágenes de archivo muestran el gran incendio de Esmirna, en 1922, al final de guerra greco-turca. Encima de ellas, el narrador: "Los europeos, salvados por los barcos enviados desde sus países de origen, partieron dejando atrás sus bienes y las ruinas de un mundo inaceptable para los hacedores de la historia. Sobre el puente de la embarcación que lo llevaría a Francia, Henri Langlois, 8 años, mirando cómo se alejaban las ruinas humeantes de su ciudad natal, rogaba al capitán: «¡tome fotos, tome fotos!»" Y, luego de una pausa, concluye: "Quizás haya que perder todo muy temprano para, más tarde, querer salvar todo". No deja de ser una casualidad curiosa o irónica que la guerra aleje a Langlois a Turquía, allí donde años después otra guerra depositará a Auerbach: en ambos casos se trata de una pérdida que permitirá poner en marcha el mecanismo de recuperación. El éxodo no es un mero desplazamiento estratégico para ponerse a resguardo; se trata, más bien, de una ruptura con las coordenadas que definían una identidad e implica el encuentro con lo radicalmente otro. De Europa a Turquía y de Turquía a Europa (también, se podría decir, de Aquilea a Francia o de Serodino a Paris): esa mudanza es siempre un desplazamiento radical. El origen es azaroso, accidental, contingente, puede tener lugar en cualquier sitio; pero, una vez en movimiento, se instala de manera indeleble en la memoria. Seguramente tampoco Langlois se hubiera lanzado a la tarea de recuperarlo todo si hubiera permanecido en Esmirna. Y se podría aventurar: sólo alejándose, manteniéndose a distancia, ha podido Saer continuar con su obra. Está claro, entonces, que partir es a menudo una bendición. De un ensayo posterior de Auerbach, Said recupera una cita de Hugo de Saint Victor: "El hombre que encuentra agradable a su tierra natal es aún un tierno principiante; aquél para quien cualquier suelo es como el propio ya es fuerte; pero es perfecto aquél ---- que considera al mundo entero como una tierra extranjera" **(11)**.

Freud ya demostró (en "La cabeza de la Medusa") que la proliferación siempre encubre un vacío. "Quizás haya que perder todo muy temprano para, más tarde, querer salvar todo", insiste el narrador de *Citizen Langlois*: en esa insaciable codicia que persigue al coleccionista habría que rastrear la falta original. Por un momento, la respuesta del film de Cozarinsky parece acercarse peligrosamente a una coartada psicologista que explicaría la obra a través de la biografía, como si la pasión cinéfila pudiera reducirse a una pulsión reparatoria donde los films serían el *Rosebud* del ciudadano Langlois **(12)**. Sin embargo, Cozarinsky sabe (porque ha visto *Citizen Kane*) que esa reconstrucción es imposible. Y, por eso mismo, no

deseable e improductiva. No hay, de hecho, ningún psicologismo en Cozarinsky, como no lo había en Welles; se trata, más bien, de lo contrario: cierta ironía, cierto escepticismo ante el enigma del origen, cierta impertinencia de la pregunta, cierta desproporción entre el disparador del relato y el desarrollo que provoca. La coartada *psicologista* se desmiente a sí misma. (Unicamente Kane sabe lo que el trineo significa para él, y esa experiencia resulta intransferible. Sus últimas palabras pertenecen a un lenguaje privado: sólo tienen sentido como símbolo pero, a la vez, eso que simbolizan es incomunicable. Por lo tanto, toda la investigación parte de un presupuesto equivocado.)

Vía Welles, Cozarinsky se reencuentra (una vez más, como siempre) con Borges; con el Borges de *Inquisiciones*, para quien era imposible pensar en el hombre como una unidad: "no hay tal yo de conjunto" (Borges, 1925: p. 85) **(13)**. La biografía es siempre un edificio construido sobre una ausencia: si la obra de Henri Langlois consiste en la conservación de las obras de otros, el desvío a través de su infancia autoriza una hipótesis —incierta, pero en todo caso bella y heroica— que une la memoria individual a la memoria del cine. Y si el retrato no puede sino organizarse alrededor del centro invisible del retratado, del mismo modo se podría decir que sólo vale la pena hacer films sobre aquello que indefectiblemente no podrá recuperarse. Intentar capturar en la imagen esa vibración fugaz para la que toda imagen resultará insuficiente. En ese punto es posible rescatar para el cine una formulación crítica, que escape a la autoindulgencia, que se niegue a favorecer su dimensión fácilmente (ingenuamente) tautológica. Que el coleccionista Langlois sea un acopiador de imágenes no es un dato menor, ya que es culpable de idolatría: adorar en el ícono a aquello que el ícono reemplaza y desplaza. Filippelli muestra a Saer mientras observa la llanura santafesina desde la ventanilla de un auto que lo devuelve momentáneamente a su tierra natal. ¿Qué es lo que ve allí, en esa tierra insignificante? Resulta difícil reponer, en su mirada, el vínculo que conecta a ese paisaje chato con las imágenes proteicas de sus libros. Imposible reducir esa desproporción. Nada se revela, ninguna clave. Quizás porque es un puente privado el que alguna vez comunicó esas dos dimensiones y fue derribado luego de que el escritor cruzó por él. La imagen se convierte en la insinuación de un enigma inaccesible; en su decoro, vale por aquello que no logra corporizar y que queda levemente cifrado en ese fracaso sublime **(14)**.

Al principio del film, en el tren que lo llevaba de Rennes a Paris y observando otro paisaje igualmente insignificante, el escritor parecía rememorar una carta de Pichón Garay a Tomatis: "El ajo y el verano son dos rastros que me vienen siempre desde muy lejos. El extranjero es una máquina inútil, y compleja, que aleja de mí ajo y verano. Cuando reencuentro el ajo y el verano, el extranjero pone en evidencia su irrealidad. Estoy tratando de decirte que el extranjero —es decir, la vida para mí desde hace muchos años— es un rodeo estúpido, y tal vez en espiral, que me hace pasar, una y otra vez, por la latitud del punto capital, pero un poco más lejos cada vez. Releyéndome, compruebo que, como de costumbre, lo esencial no se de ha dejado decir". En esa deriva, la recuperación de lo pasado es sólo un espejismo que, al disiparse, le revela al exiliado la distancia insalvable de un desierto. Recordar, en este caso, no puede ser el retorno nostálgico a un

tiempo armonioso sino la construcción de un lugar imposible en donde los fragmentos o ruinas que permanecen en un limbo puedan actualizarse. Por eso el recuerdo nunca es allí el registro literal del *memorioso* sino la infructuosa recopilación que intenta el *coleccionista*, obsesionado por una totalidad inalcanzable y siempre postergada. Para Susan Stewart el paradigma de la colección es el Arca de Noé —un pequeño universo en exilio—, no sólo porque se compone de unidades representativas (de ruinas) sino, además, porque ha borrado su contexto de origen: "El mundo del arca no es un mundo de nostalgia sino de anticipación. Mientras la tierra y sus redundancias son destruidas, la colección conserva su integridad y su confín. Una vez que el objeto ha sido completamente separado de su origen, es posible generar una nueva serie, comenzar nuevamente dentro de un contexto delimitado por la selectividad del coleccionista" (Stewart, 1993: p. 152) **(15)**. Hay siempre algo utópico en la melancolía: lo que ha quedado de las cosas vuelve como formación de lo imaginario. Y si la evocación resulta inquietante, es porque la pregunta se formula sobre el futuro.

4.1.4 *Deriva*

El exiliado es alguien que está solo en el universo. En *Nadie nada nunca* (probablemente en la misma playa de *El río sin orillas* donde Saer asiste a esa extraña comunión con la mujer del caballo), se describe un recuerdo casi olvidado de uno de sus personajes cuando, quince años atrás, todavía era campeón provincial de permanencia en el agua. El ex campeón, ahora bañero, recuerda ese inexplicable momento en que, luego de setenta y seis horas flotando, el amanecer lo encontró, un poco somnoliento por el vaivén del río, abstraído y casi separado del resto del mundo, con sólo la cabeza afuera del agua, hipnotizado por el cielo en donde el sol ya despuntaba. De pronto, en un momento que el recuerdo no puede precisar, "a su alrededor la superficie del agua se transformó en una serie de puntos luminosos, de número indefinido y quizás infinito, muy próximos unos de otros pero que no se tocaban entre sí (...) Hasta donde su vista pudiera alcanzar, es decir, todo el horizonte visible, la superficie que lo rodeaba, en la que ya no era posible distinguir el agua de las orillas, parecía haberse pulverizado y la infinitud de partículas que se sacudían ante sus ojos no poseían entre ellas la menor cohesión" (Saer, 1994: pp. 129-130). El bañero demoró meses en recuperar el sentido de la realidad, pero en cierto modo nunca logró recuperarse del todo de esa curiosa experiencia en que su mundo (y él mismo con el mundo) se desintegró para siempre. De ese no lugar, de esa inadecuación, de esa extrañeza incurable trata el *cine del exilio*. Como un afásico para quien, de pronto, hasta las palabras más familiares han perdido el sentido cierto.

En cierto modo, Fermin es el modelo de los que, como el bañero, han perdido todo lugar: un desaparecido que reaparece y cuya sola presencia vuelve irreal las calles tan conocidas por las que atraviesa; que no puede ser catalogado como individuo viviente en la comisaría porque los archivos lo dan por muerto; que es vestido con las ropas de un NN antes de ser expulsado y que debe cambiar de identidad para intentar reconquistar furtivamente un pasado ilusorio antes de ser

nuevamente arrebatado a cualquier regreso. En realidad, todos los exiliados se esmeran en el mismo naufragio: "Un exiliado no está en ninguna parte", dice Fabián Cortés y uno piensa en Juan Pelayo, desgarrado entre dos sitios sin habitar ninguno, pero también en el propio Saer y Langlois y Le Vigan y Falconetti y los cuerpos perdidos —como almas en pena— del film de De Gregorio. No estar en ningún lugar es, ante todo, estar en un lugar molesto. Es por eso que hay, en el cine del exilio, la actitud un poco conspirativa de todo exiliado: el solitario siempre ansía ser parte de una contrasociedad o una comunidad secreta, heterogénea y dispersa, cuyos miembros reconocen en la contraseña subrepticia de un desconocido la posibilidad de una red invisible, un programa de acción que recontextualice la propia práctica. Desde este punto de vista, el afásico bien puede ser el que se resiste a los sentidos comunes del lenguaje. Y es que nunca se posee un lenguaje; más bien se es habitado por él. Sólo librándose de la propia lengua sería posible hallar una lengua propia. Claro que esto sólo es posible como paradoja y, por lo tanto, esa búsqueda reclama una desmarcación permanente. Deleuze escribe, citando a Proust: "Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera" (1996: p. 7). Lo mismo sucede con los films bellos: todo consiste en ser un extranjero en la propia lengua. Podría decirse: del destierro a la desterritorialización, en movimiento constante, todo lugar se vuelve nómade y futuro. O, como se escucha al final de *Boulevards du crepuscule*: "Cines desaparecidos donde aprendí a conocer otros sitios llenos de promesas. Hoy los únicos films que me hacen soñar son los films por venir".

4.1.5 Notas

1) David Viñas ha tipificado las diferentes formas de ese viaje en *Literatura argentina y realidad política*. **volver**

2) En este sentido, habría que diferenciar el viaje de Gardel del legendario periplo del realizador Hugo Fregonese cuya singular experiencia en el exterior se vincula a su capacidad para adaptarse a las condiciones del mercado internacional. **volver**

3) Tomo el término *desterritorialización* de Deleuze y Guattari: en tanto uso político que una minoría hace de una lengua establecida. Se trata de crear un *devenir-menor*. Véase, por ejemplo, la noción de literatura menor en Kafka dentro de la lengua mayor del alemán (Deleuze y Guattari, 1983). La denominación de *cine del exilio* no pretende dar cuenta de una tipología ni, mucho menos, de un registro exahustivo. En todo caso, el texto intenta caracterizar de manera general ciertos mecanismos de desterritorialización en el cine argentino a partir de algunos emergentes elegidos de manera más o menos arbitraria. Esa misma actitud excéntrica podría encontrarse, sin duda, en otros films. A los efectos concretos del análisis he preferido tomar casos en los que esa vibración difusa del exilio aparece articulada en la superficie del discurso: tematizada en el enunciado o asumida desde el lugar de la enunciación. Queda claro, sin embargo, que la exclusión es asumida como una estrategia político estética, que el viaje bien puede ser metafórico y que el destierro no señala tanto una mera ubicación geográfica sino un estado existencial.

4) En *Vudú urbano*, Edgardo Cozarinsky describe esa elección definitiva como "una serie de gestos menudos, casi imperceptibles". El narrador encuentra, entre viejos papeles, el "pasaje con que *se había ido*: la última página correspondía al nunca realizado tramo París-Buenos Aires de una ida y una vuelta plenamente pagadas" (pp. 25/26).

5) También *Cuerpos perdidos* (Eduardo De Gregorio, 1988) trabaja, a partir de reduplicaciones, sobre una dimensión temporal del exilio. Dos triángulos amorosos, en épocas distintas, unidos a través de la figura de un cuadro. En el film de Eduardo De Gregorio el flashback se transforma en montaje paralelo y las escenas fluyen a través de un sistema de vasos comunicantes entre mundos siameses. Todo el relato se construye en el entrecruzamiento de dos historias que sólo pueden contarse como mitades interdependientes. Atravesar ese pasaje es extraviarse; la duplicación restituye la continuidad, pero ésta sólo será viable como una nueva interrupción: el viejo amor trunco sólo podrá consumarse al precio de repetir una nueva imposibilidad. A menudo, el tópico del doppelgänger funciona como la proyección de una conciencia atormentada que se independiza para rivalizar con ella. En *Cuerpos perdidos*, en cambio, la duplicidad no es el producto de una escisión sino el punto de partida de una identidad paradójica que se busca a sí misma en otro lado. Por eso el doble no mata a su otro yo: Eric y Bax (¿quién es el doble de quién?) mueren simultáneamente para alcanzar su unidad en el no lugar de un cuadro, único sitio permitido a ese amor imposible.

6) Ese juego de pasajes y desplazamientos que la puesta en conversación habilita puede hallarse también en *Guerreros y cautivas* (Edgardo Cozarinsky, 1989). Pero mientras que allí los desplazamientos producen conversos, en *Boulevards du crepuscule* los extranjeros conservan un espíritu de "melancólica traición" (o de doble fidelidad) que los sustrae a toda localización. Esto es literalmente cierto en el colaboracionista Le Vigan, pero también podría aplicarse a la orfandad de Falconetti. El converso no cultiva ninguna ambivalencia: si en un sentido es lo opuesto del nostálgico (porque ha abjurado de sus orígenes), al mismo tiempo comparte con él la certeza de una pertenencia (aunque en su caso sea por adopción). Los personajes de *Guerreros y cautivas* son asertivos: abandonan su cultura y son ocupados íntegramente por otra, se asimilan, se convierten. No hay allí ninguna melancolía. No abrigan una duplicidad, son *at face value*. La esposa francesa de Garay dirá: "El departamento de Paris, los paseos del domingo, ya no los recuerdo como algo real. Me veo allá como otra mujer que se me parece; pero ya no soy ésa y no lo seré nunca más". Esa absorción total por una cultura extraña es, por otra parte, el nudo dramático del relato: la esposa de Garay se equivoca al creer que puede recuperar en la cautiva los restos de la civilización, y esa equivocación desencadenará los trágicos sucesos del film.

7) Y como si hiciera falta aclararlo, en *El río sin orillas*, Saer subraya permanentemente con didactismo irónico esa distancia inconmensurable entre la escritura y su referente: "Cuando digo playa, el lector no debe imaginar una larguísima extensión de arena amarilla sino un reducido círculo arenoso de unos cincuenta metros de diámetro" (p. 211), "Cuando hablo de autopista, el lector europeo no debe imaginar las grandes rutas macizas y espaciosas..." (p. 234),

entre otras invocaciones.

8) Franco Rella asocia esa noción del desarraigo moderno a lo que denomina "el tiempo de la precariedad": ya no es el sujeto pleno del lenguaje clásico; sin embargo, se trata de una conciencia que, en sus mismas contradicciones, puede articular aquello que para el horizonte de la palabra clásica resultaba indecible. Véase Rella, Franco, *El silencio y las palabras*, sobre todo el capítulo II.

9) Lo mismo puede observarse en Boda secreta: es, precisamente, una empecinada fidelidad hacia Fermín la que le impide a Tota reconocerlo cuando él regresa. De modo que sólo como traición podrá Fermín (re)conquistar a su antigua novia: deberá mentir, cambiarse el nombre, hacerse pasar por otro. Entonces, finalmente, ella dirá: "Alberto, vos sos el primer hombre que me hace olvidar a Fermín".

10) "El *Je est un autre* de Rimbaud no era sólo el reconocimiento del fantasma psicótico que acecha a la poesía. La palabra prefigura el exilio, la posibilidad o la necesidad de ser un extranjero y de vivir en un país extranjero, anunciando por lo tanto el arte de vivir en una era moderna, el cosmpolitismo de aquellos que han sido despojados. Permanecer alienado de mi mismo, por más doloroso que eso pueda ser, me proporciona la exquisita distancia en cuyo interior empieza el placer perverso, así como la posibilidad de pensar e imaginar los ímpetus de mi cultura" (Kristeva, Julia, 1991: p. 13).

11) Citado en Said, 1983: p. 7. De Hugo de Saint Victor a Auerbach y a Said para aterrizar momentáneamente en este texto: la cita viaja, se desvía, se exilia, es apropiada. Ese desplazamiento constante no parece impertinente al tema en cuestión.

12) Interpretación que parecería refrendada por un sueño en donde se recupera el recuerdo de la apresurada huida de Esmirna. El film convoca a la voz del propio Langlois: "es un sueño que tenía casi dos veces por año cuando era chico. Hasta los 20 años. Es curioso: soñaba que estaba en una ciudad y que esa ciudad era atacada. Entonces, mientras la gente peleaba, yo iba a salvar los tesoros de la ciudad y llenaba una especie de carreta con tesoros y después trataba de escapar con ellos, pero nunca lo lograba. Creía que lo lograba pero nunca lo lograba".

13) Años después, en su reseña de *Citizen Kane*, Borges escribirá: "el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias. (Corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien.) En uno de los cuentos de Chesterton —"The head of Caesar", creo— el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto" (Cozarinsky, 1974: p. 65)

14) Anselm Haverkamp desarrolla la noción de fracaso sublime en el último Hölderlin para analizar la representación estética de la pérdida y la formulación de una poética del dolor (Haverkamp, 1996). Asimismo, Benjamin supone una necesaria pérdida de las cosas para que la mirada melancólica pueda luego rescatarlas: "La melancolía traiciona al mundo por amor al saber. Pero en su tenaz

absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas" (Benjamin, 1990: p. 149)

15) Stewart diferencia la *colección* del *souvenir*: el souvenir es la postal de una experiencia remota e irrepetible. Es una muestra incompleta que funciona por metonimia con respecto a la escena de su apropiación: implica siempre una alusión y por lo tanto es subsidiario de una narrativa del origen en la que el objeto se autentica. "Mientras que la clave del souvenir puede ser el recuerdo, o al menos la invención de la memoria, la clave de la colección es el olvido —empezar de nuevo, de manera tal que un número finito de elementos puedan crear, por virtud de su combinación, una ilusión infinita" (p. 152). En este sentido, lo que distingue al coleccionista del memorioso es la distancia que media entre el universo cerrado de un arca melancólica y la acumulación nostálgica del anticuario. Funes, el memorioso es el hombre que recuerda todo pero que carece de capacidad para organizar los datos en una estructura. Su memoria le permite reconstruir el pasado punto por punto, pero en realidad sólo logra recuperar pequeños souvenirs que pierden sentido al ser aislados de su contexto. Como el personaje borgeano, Miguel Quiroga, el protagonista de *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993), posee una memoria prodigiosa; sin embargo, no es precisamente un memorioso. Al igual que el film mismo (un conglomerado ruinoso, hecho con fragmentos de estéticas heterogéneas y rodado en una multitud de locaciones que simulan un solo espacio) la vida del mago Quiroga es una colección hecha con vidas leídas en libros ajenos. Quiroga es un farsante que ha adquirido todo su talento de prestidigitador en un libro robado. Su mayor deseo sería borrar el origen, ese libro que es la prueba de su delito. Pero el libro insiste. Y si bien ahora es famoso porque conoce el secreto para hacer desaparecer cualquier cosa, nunca logra olvidarse del todo. "Esto de desaparecer no es nada; la gran joda es el olvido", le advierte su representante artístico. Viajando tal vez en busca de souvenirs, Langlois y Saer y el Cozarinsky investigador de *Boulevards du crepuscule* se convierten en coleccionistas.

Bibliografía

Auerbach, Eric 1979 Mimesis. Reimpresión. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. Fondo de cultura económica, México. Primera edición, 1950.

Benjamin, Walter 1990 El origen del drama barroco alemán. Traducción de J. M. Millanes. Taurus, Madrid.

Borges, Jorge Luis 1925 Inquisiciones, Proa, Buenos Aires.1990 "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en Ficciones. Reimpresión. Emecé, Buenos Aires. Primera edición, Sur, Buenos Aires, 1944.

Cozarinsky, Edgardo 1974 Borges y el cine, Sur, Buenos Aires. 1985 Vudú urbano, Barcelona, Anagrama.

Daney, Serge 1998 Perseverancia (Conversaciones con Serge Toubiana). Traducción de M. V. Battista y M. M. Cavard. El Amante, Buenos Aires.

Deleuze, Gilles 1995 Conversaciones (1972-1990). Traducción de J. L. Pardo. Pretextos, Valencia. 1996 Crítica y clínica. Traducción de T. Kauf. Anagrama, Barcelona. 1983 Kafka. Por una literatura menor. Reimpresión. Traducción de J. A. Mora. Era, México DF. Primera edición, 1978.

Derrida, Jacques 1997 El monolingüismo del otro. Traducción de H. Pons. Manantial, Buenos Aires.

Haverkamp, Anselm 1996 Leaves of Mourning, SUNY, New York. Kristeva, Julia 1991 Strangers to ourselves. Traducción de L. S. Roudiez. Columbia University Press, New York.

Rella, Franco 1992 El silencio y las palabras. Traducción de A. F. Marcel. Paidós, Barcelona. Said, Edward 1983 The World, the Text, and the Critic, Harvard University Press, Cambridge.

Saer, Juan José 1991 El río sin orillas, Alianza, Buenos Aires. 1994 Nadie nada nunca. Reimpresión. Seix Barral, Buenos Aires. Primera edición, Siglo XXI, México, 1980.

Sontag, Susan 1987 Bajo el signo de Saturno. Traducción de J. U. Trejo. Edhasa, Barcelona.
Stewart, Susan 1993 On Longing (Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection), Duke University Press, Durham.

Viñas, David 1982 Literatura argentina y realidad política. Reimpresión. Centro editor de América Latina, Buenos Aires. Primera edición, Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1964.

David Oubiña. Ensayista y crítico. Se licenció en Letras en la Universidad de Buenos Aires y se ha especializado en el estudio comparado del cine y la literatura. Es docente e investigador en la Universidad de

Buenos Aires y en la Universidad del Cine. Ha colaborado en diversas revistas especializadas como *Punto de vista* y *El Amante* (Buenos Aires), *Variaciones Borges* (Aarhus), *Cinémas d'Amérique Latine* (Toulouse) y *Cinemais* (Río de Janeiro). Es autor de *Manuel Antín* y de *El cine de Leonardo Favio*, éste último en colaboración con Gonzalo Aguilar, con quien también ha compilado El guión cinematográfico. En la actualidad prepara la edición de un libro de ensayos sobre cine premiado por el Fondo Nacional de las Artes.

Revistas:

Corbatta, Jorgelina. "En la zona: Germen de la Praxis poética de Juan José Saer". En Revista Wayne State University Iberoamericana. No. 155-156. Abril.

De Grandes Rita. The first colonial encounter en El Entenado by Juan José Saer: Para

Díaz Quiñones, Arcadio. Ensayo: El Entenado: Las palabras de la tribu. Año XXI. Nº63. 1992. "Revista Hispanoamericana". 800 H.

Gramuglio, María Teresa. "La Filosofía en el relato" en la "Revista Punto de Vista" (Buenos Aires) VII, Nº20 (Mayo 1984).

Jitric, Noe. "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica". En Revista Colegio de México Iberoamericana 800 R. V. 44. No. 102-103. Enero-junio 78

Link, Daniel. "Medi (t) aciones de lo real en el Entenado". En chancha con cadenas. Edición del Eclipse. Buenos Aires. Argentina. 1994.

Romano Thuesen, Evelia. "El Entenado: Relación contemporáneo de las Memorias de Francisco The Evergreen State del Puerto". En Latin American Literary Review. Biblioteca de Hamilton College. Clinton Nueva York. U.S.A.

Saer, Juan José. Ensayo: "El concepto de ficción". "Revista Punto de Vista" XIV Nº40. (Julio - setiembre 1991).

Simon Fraser University textuality and History in Post Modern fiction. En Latin American Literary Reviw. Biblioteca de Hamilton College. Clinton. U.S.A.

Stern, Mirta E. "Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa" en "Hispamérica". 800 H, V13 - Nº37 abril. 84.

Stern, Mirta E. Universidad del Salvador. Buenos Aires. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura". 800 R. "Revista Iberoamericana". V49 Nº125. oct-dic 83.

Sztrum, Marcelo. "Variación y fronteras lingüísticas en El Entenado de Saer" en 900A. "América". Cahiers du Criccal. Nº8. Publications de la Sorbonne: Nouvelle, 1991.

Entrevistas:

Entrevista a Juan José Saer por Daniel Link. Google. Internet. 2001

Reportaje a Juan José Saer por Horacio González. Google. Internet. 2001

Entrevista al escritor Juan José Saer por María Esther Gilio. Google. Internet. 2001

Cita con Saer, Marcelo Damiani. Google. Internet. 2001

Artículos:

En tierra desolada (El cine del exilio) por David Oubiña. Google. Internet. 2001