

Por una lectura moderna del último modernista

Por **Analía Gerbaudo**

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

e-mail: analiafhucunl@gigared.com

Insistencias y vueltas

Provocador y osado, tal vez, en *Una república de las letras* Dalmaroni afirma que Saer fue “el último gran escritor modernista de la literatura argentina” (2006a: 227). Un escritor cuya “moral de la forma”, al definirse desde “lo puramente artístico”, liga a lo “antiestatal”, a lo que escapa a la maquinaria de asimilación y neutralización de lo político de la escritura bajo formas del decir que terminan abuenizando lo enunciable desde la literatura sobre un tema difícil como la última dictadura argentina.

La pregunta que ronda este trabajo gira en torno a cómo hacer literatura a partir de este tema, o con este tema, o rozando este tema sin que el tema *pueda* con la literatura, sin que el tema termine venciénola, haciendo de cada texto un nuevo lugar común, una nueva resolución previsible sobre un tema bastante abordado en la narrativa de los últimos años. Pregunta que acaricia otra: ¿quién o quiénes *pueden* hacer literatura con o sobre este tema?

En la respuesta tentativa a estos interrogantes, irrumpe el nombre de Saer, anunciándose desde las claves de su proyecto estético que reclama, para ser advertido, una lectura moderna. Lectura que, con cierta ironía, señala Kohan (2003) en Premat (2002), tal vez sin atender hasta qué punto es la poética que Saer funda la que demanda este modo de atravesamiento o este recorrido por sus escritos.

En su extenso estudio sobre la obra de Saer, Premat (que al igual que Derrida -1972- elige el término “obra” para dar cuenta del conjunto de una producción) reitera la palabra “coherencia”: “coherencia del proyecto”, “coherencia espacio-temporal, temática y afectiva” (cf. Premat, 2002: 18-19). Y si bien su estudio se limita a las ficciones publicadas desde *Cicatrices* (Saer, 1969) hasta *Las nubes* (Saer, 1997), es decir, omite lo que llama “relatos de juventud”, no obstante sus caracterizaciones y sus conjeturas toman los trabajos previos. En consonancia con el tipo de lectura moderna que promovemos, Dalmaroni y Merbilhaá hablan de un “programa de escritura” saeriano (2000) en el que observan la “presencia recurrente de ciertos materiales de representación” entre los que destacan “un grupo de personajes, una toponimia y una topografía (el litoral) que van de una narración a otra, y la historia política” (Dalmaroni y Merbilhaá, 2000: 336).

El escrito que presentamos se incorpora a una serie de trabajos en curso enmarcados en un grupo de investigación dirigido por la Dra. Arán (CECYT, UNC). Intentamos mostrar aquí cómo la propuesta estética que Saer funda permite explotar lo que la literatura *puede*, incluso cuando trata un tema como la dictadura. Tema que suele resolverse desde lo abiertamente declarativo. Por el contrario, Saer lo trabaja al sesgo, incorporando los relatos de los crímenes de Estado al recuerdo de los personajes que el lector de su saga conoce, haciendo de este modo más aguda la lectura de esta parte de nuestra historia reciente.

Ver claro en la negrura de la historia

Cuando Saer muere, Sarlo escribe una nota en *Punto de vista* que, aunque atravesada por las marcas que deja el dolor de la pérdida de un amigo, no por ello pierde precisión. De todo lo decible sobre la escritura de Saer, se detiene en la evocación del modo en que el escritor hace referencia a Sartre, unos días después de su muerte. Recuerda que en 1980 había enviado desde París un artículo del que toma una cita que enfoca el problema del escritor y su tiempo y, de soslayo, recupera el remanido problema del compromiso sobre el cual Sartre estableció diferentes variaciones en distintos momentos de su recorrido intelectual. Insistimos: del abanico de cuestiones sobre las

cuales podría haber hablado, Sarlo elige ésta y en esa elección se exhibe aquello que en la inmediatez del acontecimiento, se decanta cuando vuelve sobre su obra. Sarlo cita a Saer quien dice en julio de 1980 que "El escritor no es un tenor que vocaliza generalidades en un escenario bien iluminado, sino un hombre semiciego que trata de ver claro en la negrura de la historia" (Saer en Sarlo, 2005a: 1).

Saer supo hacer de esta frase que escribe a propósito de la muerte de Sartre, una poética que revisa el posicionamiento del escritor en relación a los problemas urgentes de su tiempo, aquellos que pareciera que tienen que ser tratados por su escritura de modo inaplazable, y la mayor parte de las veces, desde algunas consignas que lo sujetarían a determinadas morales ideológicas. Al respecto, Sarlo dice: "Nada que pareciera formalmente sencillo, nada que estuviera formalmente resuelto podía interesarle" (2005a:1). Y continúa: "Su originalidad fue escribir lo que apenas había sido escrito en ese castellano tan inmediatamente suyo, tan marcado por Saer" (2005a: 1).

Sarlo no expande sus tesis, pero cabe volver sobre ellas para analizar por qué la fuga, lo diseminado, lo que no se presenta de modo simple puede leerse como una marca de su escritura. También cabe revisar cómo logra crear una escritura-sello-Saer. Una escritura que no deja dudas respecto de quién la firma.

Podemos decir que Saer provoca estos efectos gracias a lo que hemos denominado una "poética del envío" que funciona junto a su "política de la mezcla".

Su "poética del envío" no favorece las prácticas del "lector salteado" que algunos personajes de Macedonio promueven. El lector que ingresa al universo de Saer por *Glosa*, algo pierde, bastante tal vez, dado que algunos de sus personajes (introducidos ya en el último cuento de su primer libro, *En la zona*, y retomados luego no sólo en otros cuentos y en novelas sino también en sus poesías) no llegan a descubrirse en sus ironías, en su humor agudo, en sus devenires, especialmente ideológicos, si se los captura a partir del modo en que aparecen en sólo uno de sus textos.

Leer "todo Saer", a sabiendas de la imposibilidad de hallar un punto cero de la escritura, un origen absoluto, permite no obstante hilvanar entradas y salidas de estados y de posicionamientos ante el mundo provocadas por hechos cotidianos que se ligan, necesariamente, a credos compartidos por una generación o por un grupo de personas reunidos por una manera de leer el mundo. Generación o grupo o sujetos que, víctimas en algún punto de las políticas de Estado, se quiebran, se pierden, "desaparecen" o pueden reconstruir su "yo", rearmar su subjetividad, no sin esfuerzos, no sin escepticismo, no sin distancia de la lectura oficial de los acontecimientos.

Su poética del envío se enlaza con su "política de la mezcla": poemas que narran, prosas poéticas, cuentos que abren historias que se continúan en otros cuentos, novelas que continúan historias abiertas en otras novelas o en otros cuentos hacen que las clasificaciones trastabilen como trastabilan cuando queremos poner un nombre para *En busca del tiempo perdido* de Proust: ¿una gran novela en capítulos? ¿Varias novelas de una gran novela-serie? Y en Saer: ¿qué nombre darle a esta apertura de las historias en un texto que se cierran o se continúan, diseminándose, en otro/s? ¿Cómo llamar a esa operación de composición de personajes cuyo nacimiento descubrimos en "Algo se aproxima", el último cuento de *En la zona*, reencontramos en diferentes cuentos y cerramos, junto con su obra, en *La grande*? ¿Qué nombre otorgar a esos escritos que se autodenominan "novela" pero que, de algún modo, juegan con nuestras convenciones al construir, explotando la sintaxis, la memoria auditiva, las cadencias, construcciones que, escuchadas, harían titubear la más rigurosa taxonomía, acercándonos a los bordes de la poesía? ¿Cómo leer esta paradoja que se plantea desde el título de un libro de poemas que exalta "el arte de narrar" llevando hasta el límite los criterios que permiten estabilizar un texto como poema o como cuento? ¿Cómo interpretar las tesis sobre la literatura y sobre la función social del arte que aparecen en sus textos literarios, teniendo en cuenta especialmente que muchas de esas tesis, sostenidas por sus personajes, se reiteran, casi sin variaciones, en los artículos que Saer-autor, prepara para charlas y conferencias?

Percepción, subjetividad y Estado

"La percepción es una trampa y, también, lo único que poseemos", dice Sarlo (2005a:1), asimilando el credo saeriano que ha dado lugar a tantas páginas de la crítica, desvelada por explicar cómo su literatura logra provocar lo que se ha dado en llamar el "efecto de irreal" (Giordano, 1992).

Ciudadano del siglo XX, Saer reescribe las tesis de la lingüística y de la filosofía desde la literatura: la distancia entre las palabras y las cosas y entre percepción y realidad se trabaja desde las historias que se cuentan, desde las descripciones que se demoran en precisar las distintas percepciones que provoca una gota de aceite deslizándose por una rodaja de tomate.

Generalmente compuestos a partir de la ironía y el humor, los narradores de sus textos toman partido en los lugares menos usuales, mostrando, aparentemente como al pasar, el cinismo, la estupidez, la corrupción, el delirio y también, los sitios oscuros desde los cuales se dispara el deseo. De los muchos hilos posibles a retomar de la trama saeriana, para este trabajo elegimos uno, sugerido de algún modo por las lecturas de Dalmaroni y Merbilháa cuando, centrándose en su narrativa, sostienen que sus textos trabajan contra la "percepción naturalizada de la historia política" a partir de una "interpretación social de los efectos del terrorismo de Estado en los itinerarios de la subjetividad individual" (2000: 340). Social e individual entran en tensión de modo no dicotómico. La afirmación de Dalmaroni y Merbilháa desconstruye el modo más o menos extendido de pensar la relación entre lo social y lo individual así como la escritura de Saer desacomoda los lugares desde los cuales puede decirse el dolor, si es que el dolor puede decirse. Saer vuelve su mirada sobre la historia reciente de Argentina enfocando centralmente en el efecto que las políticas de Estado de este país surtieron en los cuerpos de los sujetos. Sujetos que, en el caso de Saer, cobran vida a partir de la escritura literaria pero que, dado el verosímil que construye precisamente esa escritura, remiten, por alusión, a violencias practicadas sobre cuerpos reales.

Tesis que entra en conjunción con otra que vuelve sobre el espinoso tema de las intrincadas motivaciones que hacen estallar el deseo, el placer y el goce. Vuelta sobre formas de manifestación de la subjetividad que también ayudan a entender por qué el horror fue posible. Cómo fue posible Auswitch, cómo fue posible la Escuela de Mecánica de la Armada, los vuelos de la muerte, la tortura sin otro fin que la tortura. Habría allí mecanismos que incluso la literatura y el arte en general decidieron no revisar. Hay puntos de enfoque de los hechos prácticamente no explorados. Dice Dalmaroni: "Narrar exclusivamente desde el punto de vista de un torturador que goza sádicamente de las atrocidades que inflinge a sus víctimas está casi prohibido". Y continúa: "si se introduce un narrador próximo a esa posición, resulta tarde o temprano, controlado éticamente por otro" (2006b: 6).

Explosiones oscuras del goce que, en un poema temprano, Saer se atrevía a mostrar. La evocación de las sensaciones de un violador en el momento en que penetra la carne de sus víctimas. Saer da la palabra al victimario, a quien pasa al acto:

(...) Han hecho de toda mi vida un sólo día gris que acaba en la muerte
y yo he sacado de mí y borrado miles de tardes, árboles, ojos,
habitaciones.

Pero el olor de la carne que degradé, los quejidos finales que sonaron
para mi oído únicamente, el vestido amarillo
y roto por el que la sangre se propagó como un rumor
y el musgo de la piel en cada zona intocada, me pertenecen
en forma de recuerdos únicos, que regresan de a ráfagas tibias.
Aquí estoy, el obrero lúcido de mi memoria profunda. Nadie
que no sea yo ha tocado con estas manos y ha dado una muerte tan
perfecta
a tan perfecta inocencia." (Saer, 1988: 40)

De la serie de textos de Saer que leen la dictadura argentina y que se abre con el último poemario incluido en *El arte de narrar* ("Noticias secretas" es el paradójico título que lleva esta colección de poemas compuestos entre 1975 y 1982) para continuarse en narrativa con *Nadie nada nunca* y cerrarse en *La grande*¹, elegimos una novela, *Lo imborrable*, por permitirnos trabajar sobre este aspecto, incómodo y desatendido que referimos en el párrafo anterior.

Marcas, cuerpos y oscuros carriles del deseo

Sin lugar a dudas, *Lo imborrable* se une a *Glosa* de modo directo: quien haya leído a Saer respetando el orden cronológico de las publicaciones advertirá la continuidad entre el final de *Glosa* y el inicio de *Lo imborrable*.

El narrador de *Glosa* nos cuenta que, antes de tomar su pastilla de cianuro a los efectos de evitar ser atrapado por los comandos paramilitares, Ángel Leto, uno de los personajes clave de *Cicatrices*, visita a Tomatis (una suerte de alter-ego de Saer²) que estaba sumido en una profunda depresión. Las causas que motivan su depresión se revelan en *Lo imborrable* y ofrecen una lúcida interpretación de cómo las decisiones tomadas y avaladas por las políticas de Estado impactan en la vida íntima, en el deseo, en la cotidianeidad de los ciudadanos.

En *Glosa*, Saer construye una analogía entre el estado de adormecimiento de Tomatis y el país. Al irónico Tomatis de otros tiempos, agudo y sagaz, se contrapone un Tomatis abúlico que, apoltronado en su sillón y narcotizado por tanta publicidad televisiva que sobreabunda en la iteración alienante de los símbolos del american way, pasa sus días entre el living y la terraza de su casa, aturdido por el alcohol y las pastillas:

(...) Cada madrugada, cuando las sombras electrónicas, los simulacros de colores chillones, los petimetres y las muñecas Barbie miniaturizados de las series industriales americanas, interrumpidos cada cinco minutos por los cartones publicitarios concebidos por y para retardados, las propagandas del ejército invitando a los jóvenes sin trabajo a integrar sus bandas de homicidas y de torturadores para salvar la patria del cáncer de la subversión, cada madrugada, ¿no?, en la oscuridad ardiente y sucia de una pestilencia, podría decirse, de tumba anónima y de fracaso, Tomatis subirá, jadeante y un poco embrutecido por el vino de Caroya, los somníferos y los tranquilizantes, para ir a desplomarse sobre el mismo colchón que, veinte años antes, habrá pensado cada noche, con entusiasmo y delicia, en las fiestas carnales y en la gloria. (Saer, 1985: 274)

Situación que se enlaza con el inicio de *Lo imborrable*. Texto que presenta, desde lo gráfico, un aspecto nuevo en la escritura saeriana: junto a la narración, a la derecha de cada página, aparecen notas similares a las que Barthes coloca en *Fragmentos de un discurso amoroso*. Generalmente irónicas, las de Saer parecen "resumir" o volver sobre el aspecto de lo narrado que se quiere enfatizar. Algunas, más que irónicas, subrayan cuestiones que atraviesan el texto. Así, la segunda nota, "una metáfora", obliga a poner el ojo en el modo en que Saer describe a los hombres de su tiempo: "y encima, más que seguro, en estos tiempos, casi todos son todavía reptiles." (Saer, 1993: 9).

Reptiles los delatores, los torturadores, los periodistas. Reptiles los que no se atreven a proteger a una próxima víctima segura (razón por la cual abandona a su mujer, a quien prácticamente deja en la calle, librada a los comandos militares, a una vecina que vieron crecer). Reptiles los que se venden por ocupar un puesto en lo que esa sociedad enferma presenta como "mundo de la cultura". Tomatis, alter-ego de Saer, escribe con virulencia sobre el "best-seller de la década": un texto de Walter Bueno, *La brisa en el trigo* (composición en la que Dalmaroni lee una parodia de *La maestra normal* de Gálvez -cf. Dalmaroni, 2006a: 228). Texto que opera como metonimia de la década misma. Sobre su estética, Tomatis dice: "La idea que Walter Bueno se forja de la novela y el camino elegido por toda novela lograda son divergentes" (Saer, 1993: 16).

¿Qué hace Walter Bueno cuando escribe para promover la irritación de Tomatis? Distinto a las motivaciones de Alfonso, el editor que lo contacta por sus críticas, a Tomatis no lo preocupa la tergiversación de datos de la realidad: no es estéticamente alarmante que la novela hable de trigo cuando no hay trigo en la zona. Sí lo es el modo en que confunde lo que la literatura es o *puede*. Representación ligada a la estupidización colectiva promovida por el Estado en tiempos de la dictadura: hilvanando las críticas indignadas de Tomatis podemos recordar que a la mala repercusión de los poemas de Walter Bueno en el diario local opone la acogida de sus cuentos por *La Nación* (diario que ha apoyado claramente las estrategias promovidas por el estilo de gestión-Videla); Tomatis también denuncia su trabajo en la televisión como animador de un programa populista y demagógico que convoca a torturadores como el general Negri, sombrío personaje a quien se debe el rapto y desaparición de su vecina, ésa que su mujer no se atrevió a proteger ni un par de horas en su casa.

En las calles, "desiertas por los tiempos que corren", un Tomatis que emprende una lucha personal por salir del estado en el que el Estado, la muerte de su madre y la desaparición de sus amigos lo han dejado, camina. Su dieta de agua, paseo diario y abstinencia de cigarrillos lo llevan a este deambular por un espacio desierto en el que más que caras de hombres y mujeres, parece cruzarse con autómatas, robots o máscaras que describe tal como se describe él mismo: como un "puesto móvil de observación". En su caso, "protegido por las capas sucesivas de lana que lo cubren", a causa de la temperatura. "Puesto móvil de observación" que, aclara, "en otras épocas se me daba por llamar 'yo'" (Saer, 1993: 39).

Los *habitus* (Bourdieu, 1971) de clase condicionan los modos de contacto. Y sobre este problema también trabaja Saer. Tomatis recuerda a la madre de su tercera mujer. Mientras camina a la casa donde viven su hija Alicia, su ex-mujer y su madre, piensa en los gustos excluyentes de su suegra. Modo también de aludir a los códigos que se han promovido desde los medios y desde los sectores dominantes en esta etapa oscura de nuestra historia: "Basta no usar pullóveres Benetton o camisas Yves Saint Laurent para merecer su desprecio; con no haber hecho nunca un Eurotour, ya se forma parte para ella del magma fangoso de lo inexistente." (Saer, 1993: 43). Casi de inmediato, Tomatis aventura los posibles efectos daños de esa mujer en la educación de su hija: "Alicia debe estar jugando en su pieza mientras esa mujer revolotea a su alrededor discurriendo todo el tiempo sobre lo que es decente y normal,... sobre lo tranquilo que está todo desde que las fuerzas armadas se hicieron cargo del gobierno" (Saer, 1993: 48).

Dice Sarlo: "La historia es eso: parcialidades, ángulos no iluminados, extravagancias. Saer es pesimista" (Sarlo, 2005b: 25). Decimos nosotros: Tomatis, su alter-ego, también. En *Lo imborrable*, Tomatis recibe, entre otras, la oferta de Alfonso, editor de Bizancio Libros, de dirigir una revista cultural. La visión sobre lo que la literatura puede en tiempos de dictadura (la visión sobre lo que la literatura *puede*, en general, en relación a otros poderes) es más bien desencantada. Los intelectuales de su tiempo toman distancia de las utopías de los años sesenta que, por otro lado, el personaje que Saer construye siempre miró con distancia, tal como las miró el propio Saer. Dice Tomatis: "Que me cuelguen una y mil veces si es con una revista literaria cuatrimestral como yo le arreglaría las cuentas a las víboras que reptan en el gobierno". Y sigue: "Ellos tiran viva a la gente en el océano, desde sus helicópteros, en plena noche, y yo voy a perder mi tiempo valiéndome de conceptos ponderados con el fin de mostrarles la vigencia crítica de la tradición nacional" (Saer, 1993: 125).

El contraste de fuerzas se subraya: ellos pueden hacer con los cuerpos lo que quieran y de los modos que quieran. No hay garantías. Nadie es dueño de su cuerpo ni de su vida. Ellos deciden; nosotros sólo tenemos, para oponer, conceptos que, con alguna suerte, podrían intervenir sobre quién sabe qué sujetos y para modificar o interrogar quién sabe qué conductas. Ellos tienen los medios (que Tomatis describe una y otra vez): el orquestado "complot religioso-liberalo-estaliniano-audiovisual-tecnocrático-disneylandiano", aplastaría cualquier emprendimiento individual o sectorial que intentara enfrentar a semejante aparato.

Los efectos de las políticas de Estado se imprimen sobre los cuerpos de todos, incluso de aquéllos que se creen al margen. Tomatis recuerda el momento en que su mujer le confiesa que no se había atrevido a esconder a la Tacuara, raptada en la calle por un comando del general Negri: "¡Por la nena! ¡Por la nena!", mascullaba su mujer. La delación o el abandono, siempre en función de un fin aparentemente más noble: la Patria, Dios, los hijos.

Desde "el centro de un mundo hirviendo de reptiles", Tomatis, consternado por la decisión de su mujer de mandar al suplicio "a una vecina de veinticinco años que sabíamos tener en las rodillas", luego de tres días de borrachera, vuelve al hogar materno. No sin ironía recuerda el modo en que su mujer "elabora la ruptura", parodiando los términos psicoanalíticos que le sirven a Saer para exhibir cómo cierta clase acomodada, cínica y frívola, sublima lo que parece despuntar como dolor o, más bien, como culpa cristiana. Operación de escritura que, valiéndose de una extensa enumeración, esboza una mirada para nada complaciente con cierto sector dirigente de grupos armados de izquierda que, para salvar el propio pellejo, parecieran haber negociado pagando con la sangre ajena. Mirada tampoco complaciente para con todos los que se beneficiaron con aquel estado de situación o que, desde otro ángulo, decidieron no ver lo que miraban, aún cuando sus prácticas

profesionales los obligaban a hacerlo:

Para elaborar como se dice la ruptura, Haydée se llevó a Alicia a pasar el verano en Punta del Este... mezclándose a la muchedumbre indolente y bronceada de los ganadores, psicoanalistas y cardiólogos presentes en todos los congresos internacionales, ejecutivos de agencias publicitarias o de empresas extranjeras, pintores que lograron entrar en el mercado americano o japonés, estrellas de cine o de televisión, escritores que, siguiendo los consejos de sus agentes, escribieron un best-seller, editores que obtuvieron los derechos por la autobiografía de algún ex presidente americano, ejecutivos de casas de discos, militares, especuladores, hombres políticos, financistas especializados en el blanqueo de capitales, directores de diarios, corredores de autos, jugadores de tenis o futbolistas, y hasta guerrilleros arrepentidos que, a cambio de una autocrítica, pudieron conservar en sus cuentas suizas los millones de dólares obtenidos unos años antes mediante secuestros y asaltos que ellos llamaban expropiaciones hechas en nombre de la clase trabajadora." (Saer, 1993: 182)³

Las políticas de Estado dejan sus huellas en los cuerpos y condicionan las prácticas cotidianas: pulsos que se aceleran cuando un Falcon se acerca (pulsos que se tranquilizan cuando se descubre que ese Falcon no es verde sino cereza y que lo conducen rostros amigos: los editores de Bizancio Libros); hombres que desde el exilio escriben cartas cifradas (Pichón desde París, el Matemático desde Suecia); hombres y mujeres reunidos en una sala de un lujoso hotel mirándose con desconfianza, midiéndose, buscando adivinar en qué rostro o qué gesto podría ocultar a un delator, a un torturador, a un asesino, a un "soplón del ejército".

Ahora bien, si hasta aquí trabajamos sobre los aspectos en los que la novela de Saer roza el tema de la dictadura desde las marcas propias de la estética que funda y que adelantamos al inicio de este escrito, cabe no obstante detenerse en el modo en que aborda el punto neurálgico que, aunque atroz, permite entender cómo semejantes tormentos fueron posibles.

Saer hipotetiza, a partir de su alter-ego, respecto de las tenebrosas motivaciones que hicieron lugar a la tortura, la muerte, la violación. Así, en el retrato del general Negri que construye a partir de las fragmentarias evocaciones de Tomatis, lo que se pone al descubierto son los pantanos perversos desde los cuales el deseo brota, los cauces barrocos que recorre para terminar explotando y consumándose bajo la forma de las conductas atroces denunciadas, entre otros, por el *Nunca más*:

Hay dos clases de homicidas desequilibrados entre los que gobiernan actualmente: los que tienen una erección cuando mandan a cometer a terceros los crímenes que planifican, y los que sólo pueden tenerla si sacrifican a sus semejantes en sus propias manos. Va de cajón que el general Negri pertenece a la segunda categoría." (Saer, 1993: 33)

Las políticas de Estado se ejecutan porque en lo íntimo, quienes las llevan adelante, además, en lo íntimo, gozan: "La decapitación, por ejemplo, es una de sus señales, así como la emasculación, el collar de quemaduras de cigarrillo en las mujeres, o la ablación de los pechos, lo cual mostraría que el goce no está del todo ausente de la cosa" (Saer, 1993: 33). Más adelante, Tomatis vuelve sobre estas imágenes: nuevamente piensa en los condenados a muerte sin juicio previo que además, han sido sometidos, "por puro placer, al tormento" (Saer, 1993: 228).

Canales oscuros del deseo que animan también, otras violencias. Desenmascaramiento que remite a las confesiones del violador en el poema que citamos:

No tengo, a decir verdad, nada contra el hombre común, salvo que si uno escarba un poco en él siempre acaba descubriendo el estercolero: un nono de lo más simpático que cruzamos de tanto en tanto en la feria y que nos cuenta su vida de ferroviario, un buen día resulta que le descubrimos un proceso por estupro; la vecina que nos saca de apuro cuando nos quedamos sin ajo o sin harina a la hora de la cena, es tal vez la misma que nos insulta anónimamente por teléfono a la madrugada, y el comerciante que nos hace una rebabaza porque nuestros hijos van a la misma escuela que los suyos, un soplón de la policía. (Saer, 1993: 26)

Canales oscuros del deseo que también motivan la complicidad, la comodidad obtenida a partir de la victimización del otro en un país donde el gran Otro se construyó como tal, aniquilando toda posibilidad de disidencia, formando "una legión de reptiles que únicamente piensa en persistir

indefinidamente en el estado más placentero posible" (Saer, 1993: 21). Nueva explicación sobre aquello que permitió que el horror fuera posible.

El escepticismo del alter-ego saeriano se exhibe también en la desconfianza que manifiesta hacia todo decir oficial. En la misma serie ingresan lo susceptible de ser dicho desde casi todas las instituciones. No hay resquicio posible, salvo en el arte. Una imagen: Tomatis y su hermana frente a un plato de sopa. La hermana recuerda que comienza el "noticiero", y súbitamente abandona su plato para encender el televisor. Explotando la ironía, un nuevo comentario de Tomatis subraya el contraste entre él y ella: entre un ella que representa a otros y un "yo" que también se multiplica en otros, en los otros que pueden tomar distancia. El humor sarcástico proviene, ni que decir, de la escala de prioridades de Tomatis: "Yo me quedo sentado lo más tranquilo: porque un ignorante a sueldo del gobierno... se ponga a transmitir acontecimientos supuestamente verídicos, no voy a levantarme de la mesa y a dejar, como mi hermana, que se me enfríe la sopa" (Saer, 1993: 226).

Lo que la literatura puede

En la "negrura siniestra de la ciudad, tirada en el espacio indiferente" (Saer, 1993: 38), deambula Tomatis. Sus evocaciones, al igual que las del Leto y las del matemático en *Glosa*, permiten reconstruir de otro modo la historia. La historia con minúsculas, ya que tal vez el gran aporte del arte en la lectura de nuestro pasado reciente haya sido aniquilar el discurso de la historia como gran Otro⁴. Tal vez sea esto lo que la literatura puede, lo que el arte puede.

Lo imborrable es la narración de Saer que explota con más detalle las fracturas del tejido social a partir de los huecos y vacíos insondables del "yo". "Yo" que su alter-ego describe como constelación aleatoria y misteriosa, como "un telón pintado al que la menor chispa consume" (Saer, 1993: 50). Fragilidad unida al arrojo, a la desprotección (ya no hay, si lo hubo alguna vez, Padre entre cuyos brazos ponernos al abrigo del mundo: Padre-Estado, Padre, Padre-pareja, Padre-familia), al azar de cuyas contingencias, cuando desgraciadas, tal vez sólo puedan salvarnos algunos amuletos: una pastilla de cianuro, un poema escondido en el fondo de una billetera.



Notas

1. En nuestro corpus incluimos las novelas aparentemente excéntricas, las que parecen no tener vinculación con la saga o las que narran acontecimientos de otros tiempos, de otros siglos pero que, no obstante, aluden al pasado histórico más reciente. Es por estas razones que incorporamos *El entonado* (Saer, 1983), *La ocasión* (Saer, 1986) y *Las nubes* (Saer, 1997a). Textos que entran en diálogo con *El río sin orillas* (Saer, 1991) y con diferentes intervenciones de Saer respecto de la relación entre literatura e historia (cf. Saer, 1990/1995, 1995, 1997b, 1999, 2005b).
2. Entre los muchos datos que nos ayudarían a probar esta tesis, escogemos uno, probablemente el más directo. Recordemos que Leto en *Cicatrices*, por seguir una idea disparatada de Tomatis, tenía frecuentes problemas con los directores del diario *La Región* por repetir el mismo pronóstico del tiempo varios días seguidos. Este hecho, relatado con humor, podía leerse como una ironía respecto de la función de la prensa (cuestión sobre la que se vuelve en diferentes textos; así por ejemplo en *Glosa*, el Matemático advierte que el comunicado que con tanto cuidado escribiera con la gente de su agrupación, serviría al día después para envolver los pescados que comerían al mediodía). Hecho que Saer revela como propio y que ubica en sus años de trabajo en el diario *El litoral* (Saer, 1995: 84).
3. Un enfoque similar sobre los giros de los movimientos de izquierda en Latinoamérica puede verse en el film *Casi dos hermanos* de Lucía Murat (2004). Trabajo que devuelve una mirada desencantada sobre las utopías de los 60 desde los anteojos de los 90. Film que se abre y se cierra con esta frase: "Todos tenemos dos vidas: una, la que vivimos; la otra, la que

- soñamos". Frase que cobra su peso trágico luego de atravesar las historias que se cuentan.
4. Para un comentario expandido sobre este punto, ver Premat, 2002: 414.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, R. (1977) *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, S. XXI, 1991.

BOURDIEU, P. (1971) "Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase". *Intelectuales, política y poder*, Bs. As., Eudeba, 1999.

CONADEP, (1984) *Nunca más*, Bs. As., Eudeba, 2003.

DALMARONI, M. (2006a), *Una república de las letras*, Rosario, Beatriz Viterbo.
(2006b), "Entrevista". El hilo de la fábula 6, Santa Fe, UNL (en prensa).

DALMARONI, M. y MERBILHAÁ, M. (2000) "'Un azar convertido en don': Juan José Saer y el relato de la percepción" en JITRIK, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11, Bs. As., Emecé.

DERRIDA, J. (1972) *La dissémination*, Paris,: Du Seuil.

GIORDANO, A. (1992) *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*, Rosário, Beatriz Viterbo.

KOHAN, M. (2003) "Dos recientes lecturas modernas". *Boletín 11*: 81-84.

PREMAT, J. (2002) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo.

SAER, J.J. (1960), *En la zona*,. Bs. As., Seix Barral, 2003.

(1969) *Cicatrices*, Bs. As., Seix Barral, 2003.

(1988) *El arte de narrar*, Santa Fe: UNL.

(1980) *Nadie nada nunca*, Bs. As., Seix Barral, 1994.

(1983) *El entonado*, Bs. As., Seix Barral, 2000.

(1985) *Glosa*, Bs. As., Seix Barral, 2000.

(1986), *La ocasión*. Bs. As.: Seix Barral, 2001.

(1991) *El río sin orillas*, Bs. As., Alianza.

(1993) *Lo imborrable*, Bs. As., Seix Barral, 2002.

(1994) *La pesquisa*, Bs. As., Seix Barral, 2004.

(1997a), *Las nubes*, Bs. As., Seix Barral, 2004.

(1997b) *El concepto de ficción*, Bs. As., Ariel.

(1999) *La narración objeto*, Bs. As., Seix Barral.

(2005a) *La grande*, Bs. As., Seix Barral.

(2005b) *Trabajos*, Bs. As., Seix Barral, 2006.

SAER, J.J. y PIGLIA, R. (1990/1995), *Diálogos*, Santa Fe, UNL.

SAER, J.J.y otros (1995) *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, UNL.

SARLO, B. (2005a) "El mejor Juan José Saer (1937-2005)", *Punto de vista* 82: 1.

(2005b) "Saer, un original", *Orbis Tertius* 11: 23-27.



Astrolabio © 2006 | ISSN 1668-7515 [Webmaster](#)
Centro de Estudios Avanzados Avenida Vélez Sársfield 153 CP.: 5000 | Córdoba - Argentina |
Tel.: (54) (351) 433-2086/88. | puc-cea.unc