

EN LA ZONA: GERMEN DE LA «PRAXIS POÉTICA» DE JUAN JOSÉ SAER

JORGELINA CORBATT
Wayne State University

I

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.

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,¹ cuidadosamente estructurada como un todo coherente,² poseedora de un estilo labo-

1. Juan José SAER, *En la zona* (Santa Fe: Castellví, 1960).
- , *Responso*, (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964).
- , *Palo y hueso*, (Buenos Aires: Camarda Junior, 1965).
- , *La vuelta completa* (Rosario: Biblioteca Popular Constancio Vigil, 1966).
- , *Unidad de lugar* (Buenos Aires: Galerna, 1967).
- , *Cicatrices* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969).
- , *La mayor* (Buenos Aires: Planeta, 1976).
- , *El arte de narrar (poemas 1960/75)* (Venezuela: Fundarte, 1977).
- , «Narrathon», *Caravelle* (1972): 162-170.
- , *Nadie, nada, nunca* (México: Siglo XXI, 1980).
- , *El entenado* (México-Buenos Aires: Folios, 1983).
- , *Une littérature sans qualités* (Cognac: Arcane 17, 1985). Traducción al español de Marylin Contardi: *Una literatura sin cualidades* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1988).
- , *Glosa* (Buenos Aires: Alianza, 1986).
- , «Razones» en *Juan José Saer por Juan José Saer* (Buenos Aires: Celtia, 1986).
- , *La ocasión* (Madrid: Ediciones Destino, 1988).
2. María Teresa GRAMUGLIO, excelente conocedora de la obra de Saer, en un artículo sobre Ci-

riosamente 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 apoyo 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,³ han contribuido a su difusión. Sin embargo lejos está Saer de las vastas ediciones y reediciones, versiones teatrales y fílmicas de un Manuel Puig por ejemplo (recordemos que en 1981 Angel Rama saludaba en *Los novísimos* la presencia de «dos narradores nuevos de punta de la literatura argentina: Manuel Puig y Juan José Saer».)⁴ Más lejos todavía de la popularidad devenida «bestsellerismo» de un Gabriel García Márquez⁵ o de Isabel Allende.⁶

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 algunos. Rechaza todo tipo de etiquetas o encasillamientos y en especial aquel 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 regional, Saer ve la expresión «literatura 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 ino-

citrices anota, en relación con el carácter de sistema de toda su obra, lo siguiente: «La construcción externa presenta a los relatos como rígidamente separados, como círculos aislados, y son eso, pero son al mismo tiempo parte de un círculo mayor, el "sistema" que es la novela. Cuando percibimos que esta misma relación se repite entre novela y novela, y también con algunos cuentos, advertimos que en el proyecto de Saer, *Cicatrices* es a su vez un segmento de ese otro sistema, aun no acabado, que es la obra total, y cuyas leyes son accesibles para quienes estén afuera, es decir, el escritor y el lector, reunidos en una misma clarividencia». «Las aventuras del orden», *Los libros 3* (Buenos Aires: Ceal, 1969), 5.

3. Entre ellos su colega y compatriota Héctor BIANCIOTTI galardonado con el Premio Femina 1986 y el traductor de su obra al francés, Albert Bensoussan.

4. Ángel RAMA, *Los novísimos* (México: Marcha, 1981) 42.

5. 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).

6. 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.

cencia estética, el sano primitivismo, el compromiso político» (19). 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 relativo desconocimiento en que todavía permanece, me interesa acercarme a ella desde un texto primerizo —*En la zona* (1957-1960)— con la sospecha de que, como reconocía Albert Camus al prologar años después *Anverso y Reverso*,⁷ ya se encuentran allí en germen rasgos de estilo, modos y tópicos que, configurando una visión del mundo propia, reaparecerán en su obra posterior. Persistencia, u obsesividad, a la que Saer no es para nada ajeno en su práctica creativa y 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 lleva 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*.

II

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*.⁸ En el caso de Saer es claro su

7. «... puedo confesar que el valor de testimonio de este librito es, para mí, considerable». Albert Camus, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1959) 45.

8. Cf. Mantha MORELLO-FROSCH, «Borges y los nuevos: ruptura y continuidad», Rómulo Cosse

reconocimiento del magisterio 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 a 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 en 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».⁹

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 el marido, se continúa el relato anterior y la mención del Ne-

coordinador, *Jorge Luis Borges. El último laberinto* (Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1987) 57-59. Analiza allí la resemantización que sufre Borges en tres escritores del 70/80: Abelardo Castillo, Ricardo Piglia y Andrés Rivera.

9. Cf. mi artículo sobre «El gaucho y el compadrito en Borges», Russell Salmon ed., *Gaucha Literature* (Bloomington: Indiana University, 1990).

grito 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. Éste último, que lo ha relatado, refuta a Barra que lo justifica aduciendo la existencia de un «código del hampa».

—Qué código ni qué 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 dura. Se apuntan, sin embargo, ciertos límites: la ética, el principio de realidad. En «Elegía Pichon 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, ésta 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 oca-*

sión y sobre todo en *Glosa*, que duda de su capacidad de percibir lo real y, más aun, de la capacidad de expresarlo.

Jaime Alazraki aplica a Borges un rasgo del modernismo tal como lo enuncia Fokkema: «... la selección de construcciones hipotéticas que expresan incertidumbre y provisionalidad».¹⁰ Rasgo que, como se ha visto, aparece temprano en Saer confiriéndole 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 ataques 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 *Leitmotiv* a lo largo de toda la obra de Saer cargándose de valores múltiples en los diferentes contextos en los que se inserte.

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 son 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 pensándolo 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 autotético y autosuficiente— constituye el reino por excelencia de los códigos. Y es también otro *Leitmotiv* 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).¹¹ En «Bravo», otro de los relatos de *En la zona*, se retoma lateralmente 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

10. Jaime ALAZRAKI, «Borges: entre la modernidad y la postmodernidad», *Revista Hispánica Moderna* XLI, 2 (Dic. 1988) 75.

11. 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)

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 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 allí 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 emponzoñan la vida; los vaivenes de 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*.

III

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 el viudo» introduce por primera vez a un escritor (presencia recurrente en textos posteriores y que da a la escritura carácter autoreflexivo) y también al tanto 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 de-

cir a Atilio, irónico, «Por que 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 Stern¹² 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 urbano, a 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»¹³ 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 su creación 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 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

12. 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.

13. Mirta STERN, «Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa», *Hispanérica* 37 (Apr. 1984): 16.

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 realidad» (164, sabemos que a menudo se ha referido a Vargas Llosa o a García Márquez como impostores).

Ese rechazo deliberado del acontecimiento 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 a 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 de 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 intercaladas, 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*.

IV

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 «Caballero 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, Ángel Leto. Grupo juvenil de narradores y poetas, algunos de los cuales Saer menciona a María Teresa Gramuglio en la entrevista: «Juan L. Ortiz, Hugo Gola, Aldo 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 o Adorno, constituyen elecciones productivas para las poéticas individuales y para los valores compartidos que cohesionan al grupo: el trabajo cuidadoso sobre el lenguaje y la forma, la crítica del naturalismo y del populismo, la colocación privilegiada de la poesía, el rechazo de la cultura masiva y de las modas literarias y estéticas» (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 de 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 íntimamente: ésas pueden ser algunas 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 intelectual 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 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 quién también reconoce como maestro. Y esta presentación objetivista y objetual del mundo —presente en textos como «Solás», «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 «école du regard» a la que alude en su entrevista con Giardinelli:

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 sus «tropismos». *¿Son cuentos, no son cuentos? Bueno, no son cuentos pero son textos breves, narrativos.*¹⁴

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 en sus narraciones 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 entre 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 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 física de un espacio fundante se une la delimitación de

14. Entrevista con Mempo Giardinelli, *Puro Cuento* (Julio/Agosto 1988): 1.

una zona del conocimiento 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. Cierta 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 vislumbrar 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 reacciones y paseos debaten especularmente lo que Saer hace como escritor. Preguntarse qué es la realidad y cómo se la cuenta.