

Primeros días de la muerte de un escritor

Sergio Delgado*

Resumen

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

Palabras clave

Relato. Ficción. Autobiografía. Oralidad. Anécdota.

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

Voy a hablar de estos dos libros, igualmente imaginarios.

El libro extinto hubiera sido una especie de reportaje meditado, o de conversación, a la manera del que Carl Seelig escribió sobre Walser (*Paseos con Robert Walser*), que por otra parte gustaba mucho a Saer. No es que pensara que Saer estuviera internado en una clínica psiquiátrica, como el personaje de Seelig, ni que hubiera que sacarlo a pasear de tanto en tanto y sabía por otro lado que no sería un libro que pudiera escribirse caminando. Si bien en sus relatos hay siempre paseos,

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

recorridos, viajes, la naturaleza del escritor Saer era básicamente sedentaria. Este proyecto más bien se habría conversado junto a la ventana de su escritorio en el barrio de Montparnasse. Esa ventana existe todavía, pero en el momento que escribo estas líneas está a punto de desaparecer.

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

La idea de este libro sobre Saer nacía de una especie de curiosidad de lector, un tanto malsana quizás, y hubiera consistido en revisar junto con el autor algunos mecanismos auto-referenciales de sus narraciones. Este libro ahora imposible hubiera sido una suerte de biografía crítica, no de Saer sino de sus referentes. Es indudable que todo autor modela las personas, objetos y, sobre todo, los espacios que adopta como modelos, con los cuales surgen los personajes, las cosas y los lugares de una obra. Cada autor lo hace a su manera y el conjunto de sus decisiones forma parte de un estilo intransferible. Saer tenía, como escritor, un estilo en este sentido. Y sabía, además, que de la reflexión sobre este aspecto de la práctica literaria podía resultar una revisión del andamiaje del realismo que, desde el siglo XIX, en la narración latinoamericana, ha sido pocas veces desmontado en profundidad. Me parecía casi indudable, fatalmente indudable, que debería ser alguien como yo quien escribiera ese libro, no por mis cualidades propiamente intelectuales sino por mi doble condición de santafesino y de próximo de ciertos amigos, familiares, barrios, calles y casas frecuentados por Saer.

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

Recorriendo desde esta óptica los reportajes que se le hicieron a Saer, sobre todo a partir de los años noventa, cuando el periodismo cultural argentino se dignó a

descubrirlo, se verá que en todos ellos la “clave” personal, las pocas veces que se activa, produce efectos más bien desconcertantes. Saer no buscaba seducir a un lector ávido de curiosidades, ni tampoco promover o contestar una determinada figura de escritor. En los reportajes, su estrategia —si es que se puede utilizar aquí este término—, era contraria a la del escritor *fotogénico*, que maquilla las palabras mientras habla, o a la del *marginal*, que se brinda negándose, para poner dos casos extremos, muy cristalizados al menos en Francia y que Saer conocía perfectamente. Los reportajes de Saer, en este sentido, son siempre un poco decepcionantes. En algunos, incluso, se lo nota un tanto distraído, como cansado o desganado, y no son pocos los casos donde confiesa abiertamente al periodista el peso que le produce semejante exposición. En uno de los últimos reportajes que se le hicieron, llega incluso a excusarse afirmando que lo hace porque, después de todo: “no se puede escupir en el plato de sopa”.

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

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

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

destilan en las explicaciones o comentarios del cronista y su reconstrucción es siempre improbable.

Lo dicho anteriormente está modelado, por otra parte, en el conocimiento empírico: alguna vez intenté el reportaje con Saer, otra vez participé de un film documental que se realizó sobre él y me tocó editar alguno de sus libros de conversaciones.³ De todas estas experiencias se decanta un resto, de difícil transmisión, una perplejidad si se quiere, ante las actitudes arbitrarias o de descuido del escritor frente al grabador, el set de filmación o las pruebas de corrección. En definitiva, un escritor como Saer tiene una actitud como de repliegue ante los géneros de la oralidad (reportajes, testimonios, documentales, etc.). Por lo general se maneja en esos medios, más bien, como un pez fuera del agua. Y era evidente que no buscaba construir una imagen oral de escritor, como la que diseñó Borges, ni tampoco una imagen al margen de los medios, como por ejemplo la que sostuvo Aira durante muchos años. Lo curioso en Saer era que, si bien pocas veces se negaba a un reportaje, en casi todo encuentro que protagonizara, en un momento necesitaba practicar el boicot o el sabotaje, borrando con el codo lo que había escrito con la mano. Como si la exhibición implicara, como contrapartida, un necesario mecanismo de defensa. Para el proyecto de este libro, hoy imposible, yo hubiera debido vencer esa resistencia y dudo de que lo hubiera conseguido.

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

Sería injusto analizar esta característica en término egocéntricos. Había algo de eso, sí, y en proporciones a veces excesivas, pero estoy tratando de hablar de otra cosa. De una suerte de mecanismo de privación, de alejamiento, de repliegue, que le brindaba protección y que, sobre todo, le ayudaba a mantener ese componente de soledad y prescindencia que siempre formó parte del laboratorio secreto de su arte. Protegiendo y abrigando el lugar del sí-mismo, Saer pudo producir una de las obras más admirables de la literatura argentina. Desamparo y soledad no implicaban,

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

necesariamente, una imagen sombría y pueden aplicarse aquí a Saer las palabras que él escribió en relación a Juan L. Ortiz:

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

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

No estaríamos aquí hablando de *vida* y de obra si no existiera, en la literatura de Saer, una tensión contante entre ambos términos que por momentos distingue, de manera nítida, y por momentos desdibuja, la frontera que separa regiones de naturaleza tan disímil. Nacido en 1937 en Serodino, un pueblo del interior de la provincia de Santa Fe, cerca de Rosario, Saer vivió allí hasta 1949 en que, a los 12 años, se mudó con toda la familia a la capital provincial. En esta ciudad, que en su obra se llamará siempre "Ciudad", realizó sus estudios secundarios, trabajó durante un tiempo en el diario regional, fue profesor de crítica y estética del cine en la universidad y comenzó a escribir y publicar sus primeros textos. En 1969 viajó a Francia, por una beca de algunos meses, pero allí se quedó, fijando su residencia definitiva. Los años vividos en Santa Fe, que no completan siquiera la primera mitad del camino de su vida, que se corresponden a los de la juventud y el ingreso en la vida adulta, pero también a los del nacimiento del oficio de escritor, constituyen el referente nuclear de su narrativa. La *mayor* parte de sus cuentos y novelas, y también de su poesía, regresan a la experiencia de estos años, inspirándose en los escenarios privados y públicos y en los amigos con los que compartió lo vivido. No hay en la obra, sin embargo, ninguna pretensión autobiográfica, nada que se pueda parecer por ejemplo al género, tan popular hoy en día, de la *auto-ficción*, hacia el cual siempre dirigió una mirada de desconfianza. Trabaja más bien a contra-corriente de toda escritura del yo. La acechanza del proceso de construcción de personajes del realismo y el ejercicio por momento exasperante de la descripción, una de sus modalidades canónicas, conspiran contra toda reconstrucción biográfica de su obra. El yo biográfico estalla en una galería sorprendente de alter-egos, a partir de una duplicación originaria: los personajes de Carlos Tomatis, que representa la parte de lo propio que permanece en la Ciudad, en "la zona" y de Pichón Garay, que vive exiliado en París, y que representa la parte que

se tuvo que ir. Ambos personajes como base, pero también tantos otros, coleccionan rasgos siempre dispersos y nunca demasiado precisos de proyección subjetiva.

Desde su primer libro, *En la zona*, de 1960, hasta *El río sin orillas*, de 1991, es decir durante treinta años de trabajo, en la mayor parte de sus relatos se vuelve principalmente a esos años vividos en la ciudad, como si los mismos fueran una marca imborrable o una *cicatriz* (para utilizar palabras de su vocabulario literario⁴). Si los viajes, las idas y partidas de algunos personajes, principalmente de Pichón Garay, modulan una distancia y si el paso del tiempo hace avanzar la dimensión histórica y espacial del lugar originario, siempre se vuelve a esa década primitiva como un punto de comparación insensato. En *El río sin orillas*, un libro trazado desde la dimensión del viaje (el del cronista que asume la primera persona del relato, pero también el de tantos viajeros del río de la Plata, cuya perspectiva es evocada sin cesar), donde se podría verificar la marca indudable del alejamiento, irrumpe de pronto una señal de la infancia, vivida en Serodino, en una clara referencia autobiográfica:

Como si yo estuviera sentado en algún lugar de la costa con los dedos elevados sobre las teclas de la máquina de escribir, me veo venir a mi mismo desde el agua, llorando y chapaleando, los brazos separados del cuerpo con espanto y repulsión, con la sanguijuela negra pegada en diagonal entre las tetillas, yo mismo no mayor de cinco años, engeguado por el agua y las lágrimas, y la luz del sol sin dudas, a espaldas del recordador que se apresta a consignar el recuerdo, pero de frente al chico que sale, en dirección este-oeste, del agua vagamente dorada y se pone a patear, aullando, en el barro gredoso de la orilla. Aunque sé, porque más tarde entre las anécdotas de familia, la historia fue contada varias veces, que mi padre, o mi madre, y sin duda algunas tías y primos se acercaron y me la sacaron, valiéndose de la brasa de un cigarrillo, que apoyaron contra la cinta húmeda, negruzca y gelatinosa, para obligarla a contraerse despegándose e interrumpiendo su succión insensata, ninguna imagen ilustra esta certidumbre, y únicamente aparece, obstinado, el chico de cinco años, yo sin duda, que está saliendo, aterrorizado, del agua. (Saer, 1991, p. 58)

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

La anécdota es uno de los dispositivos más despreciados del relato, en particular del que tiene carácter biográfico. Se supone en realidad que el arte de la ficción debe evitar la presentación de meras anécdotas. El mote de *anecdótico*, como una suerte de lastre, condensa de alguna manera todas las críticas que apuntan a la "facilidad" de este procedimiento. En esta facilidad reside, por otra parte, la virtud de un género tan breve, que Saer coloca, curiosamente, en el centro de su reflexión sobre el arte

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

narrativo. Es el caso de un ensayo que trata los aspectos objetivos del relato de ficción, donde construye una suerte de núcleo originario en función de dos elementos básicos: “una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje y cierto número de marcos convencionales que suministra el género elegido” (Saer, 1999, p. 18). La anécdota, en este ensayo, viene a resultar una especie de materia originaria, donde se concentra, como en una miniatura, el accionar de ambos elementos:

[...] para que el breve relato funcione como anécdota, ciertos invariantes del género ‘anécdota’ tienen que estar presentes en la pequeña construcción: la brevedad, la respuesta inesperada y ocurrente y la figuración de una personalidad particular a través de ella, el cierre humorístico (aunque no siempre es así en las anécdotas, lo que permite declinar, en el interior del género, algunos subgéneros que por hoy no viene al caso) y poco explícito de toda la escena. La estilización verbal de los hechos combinada con los elementos fijos del género constituyen la anécdota. (Saer, 1999, p. 19)

En el mismo sentido del objet *trouvé* surrealista⁵, en la anécdota como objeto la inmediatez es sólo un dato circunstancial, puesto que en realidad encubre toda la complejidad del arte, constituyéndose en una suerte de micro-cosmos del origen posible, en el caso de Saer al menos, de toda una obra. Una suerte de semilla enigmática que, a fuerza de imaginación, contiene en sí el árbol, el bosque y el paisaje⁶. Es por eso, justamente, que al estudiar en la literatura de Saer el funcionamiento de la anécdota se puede comprobar en ella su importancia en tanto objeto o materia primera. De este modo, desperdigadas en sus libros, las anécdotas componen una colección o antología de textos breves, reveladores del origen.

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

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

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

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

He utilizado varias veces el término *pieza*, en un sentido si se quiere mecánico, pero sin evocar, ni por ejercicio de sinécdoque, el término "máquina". O "máquina de relatos", como se suele decir en relación con algunos géneros narrativos⁷. Aquí la anécdota es una pieza, sí, pero suelta, inútil, como la que surge de un aparato descompuesto o como un tornillo que no encuentra su tuerca. Veamos algunos ejemplos de anécdotas y estudiemos la manera como se integran estas piezas en los mecanismos mayores del relato.

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

Segunda anécdota. Hace algunos años le hice un reportaje a Saer para el suplemento literario de un diario de Rosario. El objetivo era indagar sobre el episodio de la publicación del cuento "Solas". Cuando Saer vivía en Santa Fe, trabajaba, como dijimos anteriormente, para el diario local y fue en su suplemento literario donde aparecieron sus primeros poemas y cuentos. Cuando el 25 de abril de 1959 publicó el cuento "Solas"⁹, una historia de vago lesbianismo que hoy no escandalizaría a nadie, se produjo un pequeño revuelo pueblerino que concluyó con la renuncia de Saer.

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

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

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

Treinta años después de ocurrido este episodio, en diciembre de 1998, Martín Prieto, quien dirigía el suplemento literario de un diario de Rosario (más para alentar intrigas provincianas que por honor a la verdad) me encomendó este reportaje. Saer entonces estaba de visita en Santa Fe y me recibió en la terraza de la casa familiar, sobre la calle Mendoza, que sirve de escenario a muchas de sus narraciones. Allí me recitó de memoria, entre otros pormenores, las palabras del director del diario al despedirlo: "Santa Fe es una ciudad mediocre, su diario es un diario mediocre y su suplemento literario tiene que ser mediocre"¹⁰. Una estrategia discursiva muy frecuente en el buen patrón, que despide al empleado diciéndole que es demasiado bueno para ese trabajo. Esta anécdota y estas palabras, más o menos literalmente, están en *La grande*, la última novela¹¹.

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

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

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

Lo que ocurre con los personajes y con las acciones, ocurre también con ciertos objetos y ciertos espacios. En particular la ciudad de Santa Fe, que es el referente indiscutible de las narraciones de Saer. Hay descripciones de calles, de plazas, de parques, de lagos, de puentes que hacen referencia a lugares de la ciudad y la región de los cuales la narración se apropia e incorpora como incrustaciones. De la misma manera que con las anécdotas que “nutren” la vida de algunos personajes, hay la incorporación de objetos como escaleras, vasos, herramientas, libros. Todos estos elementos, rígidos por otra parte, se ponen en movimiento cuando la obra se pone en movimiento en función del tiempo. La ciudad, la “Zona” para decirlo en términos de Saer, es una estructura móvil donde lo fluido se articula con lo rígido¹².

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

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

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

El trabajo que realiza Saer con los referentes “reales” de sus ficciones (personas, objetos, ciudades), por momentos puede emparentarse con las últimas experiencias del arte plástico. Esas anécdotas de personas, esas cosas, esos lugares, aparecen como componiendo un *collage*, como recortadas y pegadas sobre la tela, resistiendo el paso del tiempo pero componiendo, por otra parte, la ficción de su desgaste, de su envejecimiento, de la pérdida de su valor, en tanto objeto, útil o mercancía. La fidelidad a lo real no pertenece al programa novelístico de Saer. Lo que importan, en todo caso, es la relación de fidelidad del artista con su modelo, con su tema. Es la línea de trabajo que nutre lo que se llama *nueva novela* o *nuevo realismo* de los años 60, tanto en literatura como en las artes plásticas, pero también las propuestas de arte relacional que se desarrollan en los 90.

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

Juan José Saer's writing performs an obvious and, at the same time, a secret alliance between life and writing. Within the framework of a lucid thought on the art of the narration, which somehow implies a theoretical criticism on realism and exploits some practices of the autobiographical genre, Saer constantly plays with the "real"

referents of his fiction: the characters, objects, and places. This piece of work explores some aspects of this theory and of this game: the construction of a writer's figure out of orality (interviews, documentaries, talks), and the integration of some anecdotes in the narration. The anecdote, the genre of brevity par excellence, halfway between the private and the public narrations, will emerge in this way in Saer's work, and above all in the great narrative cycle composed by his novels, that is in a kind of original microcosm.

Keywords

Narration. Fiction. Autobiography. Orality. Anecdote.
