



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

6 | 2011

Juan José Saer: archivos, memoria, crítica

---

### “A medio borrar” en el origen: de Saer a Saer

Valentina Litvan

---



#### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/219>

DOI: 10.4000/lirico.219

ISSN: 2262-8339

#### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

#### Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2011

Paginación: 143-158

ISBN: 2-9525448-5-9

ISSN: 2263-2158

#### Referencia electrónica

Valentina Litvan, « “A medio borrar” en el origen: de Saer a Saer », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 6 | 2011, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/219> ; DOI : 10.4000/lirico.219

---



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

## “A MEDIO BORRAR” EN EL ORIGEN: DE SAER A SAER

VALENTINA LITVAN  
*Université Paul Verlaine de Metz*

### La obra en devenir

En *Cicatrices*, Tomatis piensa: “La literatura da forma, a través del lenguaje, a momentos particulares de la conciencia. Y eso es todo. La única forma posible es la narración, porque la sustancia de la conciencia es el tiempo.”<sup>1</sup>

El tiempo como sustancia común a la conciencia y a la literatura es una idea que Saer expresa con variantes en diferentes épocas; la encontramos en algunos textos publicados, como en el caso que acabo de citar, en boca de un personaje, así como en distintos documentos metapoéticos, ya sean entrevistas o notas sueltas de sus manuscritos en los que el autor reflexiona sobre la escritura<sup>2</sup>. La escritura narrativa

---

<sup>1</sup> Juan José Saer, *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 57.

<sup>2</sup> Las referencias a la literatura en relación con el tiempo en tanto conciencia (conciencia del devenir, observación retrospectiva de una experiencia) abundan en sus manuscritos. Para referirme a los manuscritos, compuestos de cuadernos, carpetas y hojas sueltas, tendré en cuenta la clasificación realizada por el equipo dirigido por Julio Premat y compuesto por Mariana Di Cío, Sergio Delgado, Graciela Villanueva, Valentina Litvan y Diego Vecchio; asimismo, trataré siempre que sea posible de dar las referencias cronológicas para situar el texto en relación al conjunto de la obra editada. Así, entre las reflexiones sobre el tiempo y la literatura a las que me refiero, leemos en un cuaderno de mediados de los 60 (cuaderno 3): “La narración –tiempo por encima de todas las cosas–”; o también, en ese mismo cuaderno, encontramos un texto bajo el título “Misticismo y literatura” donde Saer se refiere a Proust como un escritor que, frente al olvido operado por los místicos, mira hacia atrás en una lucha por devolver el pasado al presente; y en esa búsqueda reside su valor moral: “Ese es el mérito de Proust y en eso consiste su ‘salvación’. Su ‘infierno’ es al mismo tiempo su ‘paraíso’. En su búsqueda del pasado hay un valor moral –una moral social– que resuena en los corredores vacíos del porvenir y los llena de sonidos nuevos.” Mirar hacia atrás no como gesto nostálgico, mas al contrario como proyección hacia un futuro en la medida en que en ese proceso tienen lugar nuevas revelaciones.

es un proceso en el que sedimenta el tiempo y, sin embargo, es curioso como en sus manuscritos no hay apenas tachaduras; en general se trata de fragmentos que desecha: un título, un párrafo, una página; o sea, de proyectos truncos. Los titubeos o torpezas son escasos y conciernen particularmente a los términos. Como si no quisiera tachar nada para no obstaculizar el flujo de la conciencia que escribe, cuando un vocablo no le convence apenas lo señala encerrándolo en un círculo; y sólo en la fase de corrección vuelve a él. En efecto, cuando Saer se pone a escribir, el texto fluye como si consistiera en trasladar al papel un texto que ya ha elaborado previamente en la memoria. A propósito de esta escritura mental, dice: “El libro se está escribiendo mentalmente todo el tiempo. Y la escritura corrige, la escritura concreta corrige los desbordes de la imaginación, los va canalizando en una forma<sup>3</sup>.” Y aunque se refiere en esta cita a *Cicatrices*, es algo que también funciona en los demás textos.

Ahora bien, a pesar de lo que pudiéramos pensar ante sus manuscritos impecables, Saer no concibe sus textos como definitivos o autónomos, porque cada uno de ellos es un fragmento (y quiero remarcar este término) que se inscribe en la totalidad de una obra en continuo devenir. No se aleja mucho en este sentido de la concepción de Valéry según la cual la escritura es entendida como texto en devenir. Pero si para el francés el texto contiene las marcas del paso del tiempo porque refleja los titubeos del escritor en medio del proceso y las dudas o tachaduras son reveladoras al formar parte de la obra misma; en Saer el devenir del texto no se manifiesta en los posibles tachones, sino en el hecho de que están en relación unos con otros, modificándose, prolongándose y proyectándose en un obra que está siempre escribiéndose. Saer prefiere evocar a un narrador cuando entre sus notas manuscritas leemos (carpeta 2):

Joyce nos ha enseñado ya que toda obra literaria es un *work in progress*, que cada parte —así sea un cuento una novela o una obra de teatro o un poema— no es más que un fragmento o una entrega provisoria a cuenta de una totalidad que se determina como tal mediante la muerte del autor o un cambio de profesión.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Julio Premat, Diego Vecchio, Graciela Villanueva, «Entrevista a Juan José Saer del 4 de marzo de 2005», en Julio Premat, Diego Vecchio, Graciela Villanueva, *op. cit.*, pp.923-932, p. 928.

<sup>4</sup> Esta cita proviene de una hoja suelta encontrada en una carpeta y que probablemente consistía en un proyecto de prólogo para *Argumentos*.

Si la obra de Saer está en proceso y puede considerarse un *work in progress* es porque está hecha, como él mismo reconoce, de conciencia y tiempo, es decir de la experiencia del devenir. Ahora bien, no se trata de una experiencia puramente intelectual, sino precisamente de lo contrario: frente al escritor intelectual que todo lo elabora en su mente, Saer es un escritor de la experiencia o, dicho de otro modo, vida y literatura son en él inseparables. Sólo así se entiende esa concepción de la literatura expresada por Tomatis. Es el propio escritor quien realiza en un texto inédito una oposición análoga cuando distingue a dos “arquetipos” contemporáneos: Flaubert, el esteticista que trata de desentrañar los secretos de la obra, de Dostoyevsky, que en su naturalidad de la experiencia de escritura encarna al verdadero artesano de la obra literaria:

El arquetipo Flaubert promueve en nuestro tiempo la fe del esteticismo, la fe de la soledad y el aislamiento del artista, la fe del “artesano”, para decirlo con palabras de Roland Barthes. Los arquetipos, como las piedras, necesitan un tiempo para consolidarse y pulirse. Deben volverse sólidos. Son como las armas.

Hay una coincidencia turbadora: Flaubert y Dostoyevsky son estrictamente contemporáneos. Nacen en el mismo año y mueren en el mismo año. [...] Si Dostoyevsky es también un arquetipo (todo gran escritor lo es —es decir, su obra—), se trata de un arquetipo más abierto, menos contundente. La imagen de un Dostoyevsky turbulento parece promovida por una intención deliberada (o defensiva, inconsciente) de no querer ver claro en el interior de su obra. [...] Un Flaubert redactando laboriosamente en Croisset parece más edificante que un semidemente ruso jugando todo su dinero (y el que podía pedir prestado) en los casinos de Alemania. No estoy todavía seguro de que el escritor laborioso, el buscador incansable de “le mot juste” no sea una mistificación burguesa para asimilar y tragar de una vez por todas a la literatura, extravagancia de otra manera incomprensible. [...] En realidad, el verdadero artesano es Dostoyevsky, no Flaubert: para Dostoyevsky el oficio de narrador —es decir, el oficio de poeta— es algo completamente natural.<sup>5</sup>

El escritor en todo su ser (intelecto y cuerpo, razón y pulsión<sup>6</sup>) forma parte de ese proceso que es la escritura, está fatalmente inmerso en él. De ahí que podamos hablar de la escritura de Saer como gesto o acto,

<sup>5</sup> “Contra Flaubert”, manuscrito inédito hallado en una carpeta de ensayos (carpeta 2).

<sup>6</sup> Es lo que ya señaló Julio Premat en su análisis del cuento. Cf. “La zona anegada. Notas sobre «A medio borrar» de Juan José Saer”, en *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours. América. Cahiers du CRICCAL*, 1997, N° 18, pp. 269-279.

retomando los términos que utilizan respectivamente Giorgio Agamben<sup>7</sup> o Louis Hay<sup>8</sup> de modo teórico y general. En este mismo sentido, sus manuscritos se revelan testigos íntimos que acompañan ese proceso; en ellos encontramos al Saer que reacciona y construye sus reflexiones metaliterarias a partir de lecturas y de vivencias íntimas, material que en sus obras publicadas ha cobrado forma y reaparece de maneras diversas.

### **El acto de escribir: viajar**

Este preámbulo sobre una concepción concreta de la obra en tanto que *work in progress* basado en la conciencia y el tiempo –que he llamado experiencia del devenir–, me permite establecer una analogía entre la escritura de Saer y el viaje como gesto o acto fundacional, pues si por un lado el viaje supone un desplazamiento en el espacio de un sujeto, con un punto de partida y otro de llegada, es también y quizás ante todo la experiencia de una temporalidad. Así, propongo entender esa conciencia que Saer identificaba con la literatura misma, y en concreto con la narrativa, simbólicamente, como un viaje. No es casualidad que muchas de las notas manuscritas de Saer estén redactadas durante sus viajes (en billetes de transporte, en tarjetas de hoteles, en notas sueltas tomadas en el tren...) como un momento en el que el movimiento entre el origen y el destino, la pausa que implica toda duración, todo recorrido, permiten la reflexión de una mirada que además se caracteriza por ser retrospectiva: mirar lo que se deja, saber que uno se está yendo es ser consciente de un tiempo que pasa.

Quiero aclarar que aunque podamos entender el viaje como subgénero –la literatura de viaje– o como eje temático de su obra, mi propósito es, más bien, leer a Saer a partir de lo que podríamos llamar una *poética del desplazamiento* que se encuentra implícita en su obra. Viajar, entonces, como sinónimo de esa experiencia del devenir que supone hacer literatura, como sinónimo también de esa conciencia del tiempo que está en el centro de la escritura para Saer y que por lo mismo dejará indefectiblemente sus huellas en ella. Viajar, para decirlo

<sup>7</sup> Cf. Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.

<sup>8</sup> “Nul ne saurait revivre une expérience que l’auteur a d’abord vécue seul, puis dépassée et laissée derrière lui. Ce que le critique observe, ce sont les indices visibles d’un travail, ce qu’il déchiffre, ce n’est pas le mouvement d’un esprit, mais la trace d’un acte : non ce que l’écrivain voulait dire mais ce qu’il a dit. L’inscription exhibe la marque d’un événement que l’écriture a objectivé.” En Louis Hay, *La littérature des écrivains*, Paris, éditions Corti, 2002, p. 18.

finalmente en palabras más sencillas, como mecanismo de escritura. Es lo que voy a tratar de demostrar.

En particular intentaré exponer esto a través del estudio comparativo entre el cuento “A medio borrar”, fechado en 1971, y recogido dentro del volumen que compone *La mayor* (Barcelona, Planeta, 1976), para luego ser nuevamente publicado en la antología *Juan José Saer por Juan José Saer* (Buenos Aires, editorial Celta, 1986); y su primera versión manuscrita e inédita, no por casualidad titulada “Fragmentos”, que aparece sin fechar en un cuaderno argentino de espirales, tamaño A5, con tapas verdes y hojas a rayas, en el que los textos fechados proceden de 1964 a 1967.<sup>9</sup> Es un texto particularmente significativo en la trayectoria de Saer al menos por dos motivos:

En primer lugar, porque constituye uno de los escasísimos ejemplos de los que contamos con más de una versión. Como ya señalé, sus narraciones parecen surgir como un proyecto en su mente que luego traspasa a papel, y que se van de esta manera escribiendo con el tiempo. Tanto es así que Saer reconoció haber olvidado el texto originario. Cuenta una anécdota según la que, varios años después de haber escrito AMB<sup>10</sup> volvió a Santa Fe y recuperó unos viejos papeles entre los que estaba FGM. Había olvidado por completo esa primera versión y por lo tanto la escritura del cuento finalmente editado surge de ese olvido, o mejor, de lo que permanece más allá del olvido, como un sustrato al que se añade, simplemente, el devenir<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Existe una tercera versión del cuento tapuscrita, ya titulada “A medio borrar”, que sin duda se inserta cronológicamente entre “Fragmentos” y la versión definitiva. Pero no me interesa aquí hacer un estudio genético pormenorizado, sino centrarme en la primera y la última versión para mostrar los cambios fundamentales que se han producido en ese lapso temporal.

<sup>10</sup> De ahora en adelante me referiré a los cuentos “A medio borrar” y “Fragmentos” como AMB y FGM respectivamente. La versión publicada a partir de la que cito pertenece a Juan José Saer, *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 37-77.

<sup>11</sup> Cuenta Saer: “Una anécdota que me asombró mucho, sobre mi trabajo, es la siguiente. Es a propósito de «A medio borrar». Varios años después de escribirlo, cuando volví a Santa Fe, recuperé, después de una inundación, unos viejos papeles y cuadernos que estaban en la casa de Colastiné, bueno, en esos papeles descubrí que ya había empezado a escribir «A medio borrar», que había escrito el mismo cuento y lo había olvidado por completo. Era diferente, no era igual, pero era el mismo cuento. La inundación, las vueltas en auto, el personaje que viene a buscar el otro, las explosiones, todo, todo, todo. Y no hacía mucho tiempo, cinco o seis años más tarde, pero yo lo había olvidado por completo. Es verdad que había escrito varias cosas entretanto, y eso había quedado como proyecto. Lo tengo todavía.” En la entrevista realizada por Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela

En segundo lugar, el cuento que seleccioné es significativo porque durante el período de esos aproximadamente seis años que separan la redacción final de ambas versiones se sitúa el viaje de Saer a Francia (1968), una experiencia que no podemos considerar anodina, no sólo desde el punto de vista vital, sino también en su escritura, teniendo en cuenta que su universo narrativo se sitúa en lo que se conoce como la Zona, una transposición literaria de su Santa Fe natal (comparable en este sentido al Yoknapatawpha de Joyce o al Santa María de Onetti, ambos espacios imaginarios contruidos a partir de los lugares originarios de estos escritores). Saer es, desde esa fecha, un escritor argentino que escribe en lengua española en Francia; elemento que refuerza mi hipótesis sobre una poética del desplazamiento, una escritura que tiene su origen en esa posición distanciada, la misma que permite la conciencia del devenir a la que me referí antes. En su ensayo “Entre dos aguas” alude a la doble pertenencia en relación al lenguaje y a la escritura:

[...] en todo exilado queda siempre un residuo irreductible al cambio, un nudo íntimo de extrañeza y de distancia que lo obliga a menudo a traducir los datos del presente a un código que subsiste del pasado y que le permite entenderlos a su manera (muchas veces fuertemente subjetiva).<sup>12</sup>

Me interesa particularmente retener esta idea de extrañeza y comprender la palabra traducción no como el pasaje de una lengua a otra, sino como un código de un pasado que subsiste acomodándose al presente mediante esa distancia transformadora. Este traslado de códigos que en definitiva es lo que yo he identificado simbólicamente como viaje (por cuanto contiene de desplazamiento y de paso del tiempo), se manifiesta en el texto mediante una doble operación: la del borrado y el añadido, es decir el olvido, el distanciamiento, del que se va, y la memoria, el sedimento cronológico, del que recuerda y que determina su manera de comprender el presente.

Debo aclarar que del mismo modo que no se trataba de analizar una literatura de viajes o del viaje como tema, tampoco se trata de buscar el reflejo de un viaje biográfico en la obra, ni de marcar un momento de flexión entre dos etapas de su obra: un antes en el que se incluiría la obra de Saer escrita en Argentina, y un después en el que tendría cabida todo

---

Villanueva para la edición Archivos. Cf. bibliografía.

<sup>12</sup> Escrito para un encuentro sobre literatura y multilingüismo organizado por la MEET (Maison des écrivains étrangers et des traducteurs) de Saint-Nazaire, Francia, del 18 al 21 de noviembre de 2004, *Les bonheurs de Babel* (p. 44-52), en edición bilingüe (la versión francesa, con la traducción de Françoise Garnier).

texto concebido en Francia; se trata de comprender esa doble pertenencia del escritor como algo clave de su poética que si bien tiene que ver con una experiencia vital, alude básicamente a mecanismos de escritura que invitan a un trabajo genético que, en un sentido amplio –pues no se refiere únicamente al estudio de la evolución estrictamente filológica del texto–, se anuncia prometedor. Creo entonces que este cuento puede considerarse como un texto fundacional de toda la obra de Saer, incluso retrospectivamente. Se trataría de un núcleo genético de su obra en general, como podría haber otros núcleos genéticos, en la medida en que toda la obra de Saer es un *continuum* de fragmentos que no se dirigen necesariamente en línea recta hacia un futuro acumulativo, sino que configuran un presente de la escritura, de la búsqueda de la palabra, en la que pasado y futuro están contenidos, o desde la que el ir y venir –las desapariciones, los olvidos– son constantes. Es, por otra parte, lo que manifiesta el cambio de título: de “Fragmentos” a “A medio borrar”. Y lo que justifica la idea de escritura como *work in progress*. Se trata de una obra entera concebida como un circuito que puede ser circular o que en todo caso pasa o, mejor dicho, crea constantemente nuevos núcleos originarios de la narración. En este sentido me remito a Mirta Stern, quien habla de la mecánica interna de los relatos de Saer como “una vuelta completa”, “un pasaje incesante por el punto de partida”<sup>13</sup>.

### De “Fragmentos” a “A medio borrar”

“Fragmentos” está dividido en diferentes secciones numeradas con subtítulos, y a su vez subdivididas. Cuenta la historia de una inundación que causa la desaparición progresiva de la ciudad impidiendo al protagonista regresar a su casa. En primera persona, un sujeto de quien el autor omite el nombre, narra en un tiempo imperfecto, salpicado por la irrupción constante del adverbio “ahora” (que constituye el presente de la escritura), la jornada desde una mañana, que ha pasado hojeando un libro en casa de su madre, hasta la madrugada, en el bar, donde se despide de sus amigos para regresar a la casa materna. Durante la jornada, se habla repetidas veces de las explosiones que el ejército ha hecho estallar en la ciudad para desviar el transcurso del agua causada por la inundación y evitar así que la presión desborde el río y acabe

<sup>13</sup> La “mecánica interna” de Saer, según Mirta E. Stern, consistiría en vincular los relatos entre sí con “una ‘vuelta completa’, una suerte de pasaje incesante por el punto de partida.”, cf. Mirta Stern, “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa” en *Hispanérica*, año 13, N° 37, abril 1984, p. 16.



destruyendo el puente colgante. Este narrador-personaje en primera persona recibe la llamada de Miguel, quien le propone ir “a ver cómo ha quedado eso”. La primera parte del cuento se inscribe bajo un subtítulo que evoca una larga tradición literaria y cultural: “El peregrino pasa el río de la muerte”. En ella se narra el paseo por la ciudad de los amigos hacia el lugar de las explosiones. La segunda sección, titulada “La pieza con balcón a la calle”, consiste en un largo diálogo en tono ingenioso entre ese ‘yo’ de la primera persona del narrador y un personaje llamado Víctor Hugo: se mencionan las explosiones, se habla de los siete libros que Víctor Hugo está leyendo a la vez, y de Miguel, que se va de viaje a París para exponer sus cuadros. Después, en el fragmento “Las palmeras salvajes”, el protagonista se encuentra con Clotilde, y nuevamente se mencionan las explosiones. El narrador-protagonista pregunta a su interlocutora si ha leído el libro de Faulkner (al que se alude explícitamente con el subtítulo) que él anda buscando porque la inundación le han dado ganas de volver a leerlo, pero su ejemplar se ha quedado en su casa a la que ya no tiene acceso. Nos enteramos por el diálogo que es el día de su trigésimo cumpleaños y que hay, o mejor dicho hubo, una historia de parejas cruzadas entre ellos dos con Miguel y Cielo. Después, el narrador evoca un breve pasaje por el Club Progreso, de donde sale lleno de dinero que se gasta con una puta, a quien, cuenta, tuvo deseos de matar. El siguiente fragmento es “La ciudad de la destrucción”. También este es en gran medida un diálogo directo entre los cuatro personajes: el narrador, Víctor Hugo, Miguel y Clotilde, que van a dar una vuelta por la ciudad para ver hasta dónde ha llegado el agua. Finalmente, el último fragmento con subtítulo, “Cuatro vasos de vino”, tiene lugar en el estudio de Miguel, donde, en estilo indirecto, el narrador reproduce el diálogo que mantuvieron sobre el deseo de matar y el odio a la vida. Tras la página tachada y los ejercicios de estilo, el cuento termina con el narrador, Víctor Hugo y Clotilde saliendo del bar adonde han ido a tomar algo.

El argumento de la versión publicada, “A medio borrar”, contiene básicamente los mismos elementos nucleares: la inundación que aleja al protagonista de su propia casa, las explosiones del ejército para evitar que el puente Colgante se derrumbe, el recorrido por la ciudad del narrador-protagonista con un amigo para ver cómo ha quedado eso, la evocación de un viaje a París que tiene que tener lugar.

Lo que me interesa señalar es lo que ha sido borrado o añadido en esta doble operación del tiempo (olvidar, recordar) en la que fragua el viaje desde un punto de vista narrativo, en el sentido que le he querido

dar, como mecanismo de escritura. Así, voy a tratar de sistematizar este proceso a partir de los dos niveles que constituyen —a mi parecer— lo esencial del cuento: la perspectiva del sujeto narrador por un lado, y el lenguaje mismo como instrumento de creación por otro lado. En efecto, quién narra y con qué material parecerían ser los dos condicionantes de toda obra narrativa.

### El sujeto que mira

En primer lugar, el narrador en primera persona y del que no se nos dice el nombre de la primera versión, ha sido bautizado como *Pichón* en “A medio borrar”, la versión publicada, y ya no cumple 30 sino 40 años, como si el cuento hubiera sedimentado en una cronología real. La aparición de Pichón aquí es importante porque, como los demás personajes saerianos, reaparecerá después en otras novelas. Que se trate de este personaje es tanto más significativo por lo que representa en el conjunto de su obra: Pichón (lo descubrimos en otros textos como, por ejemplo, en *Las nubes* y en *Juan José Saer por Juan José Saer* o en *La pesquisa*) es un profesor de La Sorbonne que desde Francia mantiene un vínculo estrecho, fundamentalmente literario, con sus amigos de Argentina. Sin ser estrictamente un alter ego del autor, Pichón encarna literariamente la posición de enunciación distanciada que tiene Saer desde 1968. Que nazca en AMB y no en otro texto nos permite entender que el pasaje de la primera versión a la versión definitiva de este cuento contiene un cambio fundamental en la posición desde la que Saer escribe. Es la misma “perspectiva exterior” a la que Saer se refería en sus ensayos para hablar de Gombrowicz<sup>14</sup>.

En segundo lugar, como vimos, en FGM Miguel se prepara para viajar a París. No es el narrador en primera persona, sino el amigo, una tercera persona; no el escritor, sino el pintor quien irá a la capital francesa en tanto ciudad cultural, para exponer sus cuadros —una capital, París, que por lo demás aparece en la primera versión manuscrita cargada hiperbólica y paródicamente de connotaciones artísticas y del peso de la tradición, algo que desaparece, o en todo caso se matiza, en la versión publicada—. La primera persona, es quien, en AMB experimenta esa partida, y a diferencia de Miguel, que se iba por una razón precisa, para exponer sus cuadros, en AMB no se nos dice el porqué de ese viaje, que cobra así una dimensión existencial. Este desplazamiento de

<sup>14</sup> cf. Juan José Saer, “La perspectiva exterior. Gombrowicz en la Argentina”, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp. 17-29.

la tercera a la primera persona es determinante en el proceso genético porque con él cambia la perspectiva del narrador: ya no es el que se queda viendo marcharse al otro, sino que es él mismo quien viaja. Así la descripción del paisaje anegado en el agua a causa de la inundación anuncia la desaparición de una geografía visible, que se torna en algo cada vez más abstracto en la memoria de quien se está yendo: “No veo más que una superficie tranquila, casi plácida, que se extiende hasta el horizonte a los dos costados del camino sembrado de escombros y que no me hace ninguna seña” (p. 42). La referencialidad geográfica desaparece bajo el agua coincidiendo con el alejamiento del que la describe. Porque en realidad es Pichón a quien, en el distanciamiento de su mirada, se le va diluyendo el paisaje.

Pero además, con su viaje, también Pichón está desapareciendo creando así otro vacío en ese espacio, el vacío de sí mismo. Y es precisamente su ausencia la que le permitirá imaginar nuevamente el espacio, concebirlo, desde otro lugar, en su memoria. Es lo que parece decir a su amigo Héctor:

Y más que extrañar, le respondo, después, cuando me pregunta cómo me sentiré en el extranjero, me ocuparé en extrañarme de concebir una ciudad en la que he nacido y vivido cerca de treinta años que seguiré viviendo sin mí, y después digo que una ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros. (pp. 44 y 45)

Así, junto a la descripción del paisaje que desaparece a causa de la inundación, en *AMB* también él, el sujeto, se va borrando. Hay múltiples referencias a esta objetivación del sujeto que acaba confundándose con lo que deja y desapareciendo. Como ejemplo, mucho más adelante en el cuento, leemos: “Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros, los que, mientras camino hacia la estación, van quedando atrás, retrocediendo, sino yo, más bien, lo que se borra, gradual, de esas esquinas, de esas calles.” (p. 76) O de manera implacable: “De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrarame.” (p.49).

Como consecuencia formal de esa nueva perspectiva que es la de quien experimenta el irse, desaparece el diálogo directo y el fragmento que lo constituye gráficamente, características del texto inédito, donde también había secciones con subtítulos, en favor del continuo de una voz narrativa en el texto finalmente publicado. A propósito de esto,

entre los manuscritos de Saer encontré una frase en una hoja suelta que puede ser esclarecedora: “Transformar el relato en primera persona en un flujo que no tenga nada que ver con el monólogo interior.” No puede ser monólogo interior porque la escritura en AMB no avanza en la conciencia de un sujeto psicológico, sino, como acabamos de ver, en el recorrido de una mirada; el sujeto se objetiva, convertido en objeto, a través de la observación de una realidad de la que él forma parte.

Ahora bien, aunque como sujeto Pichón desaparece, la ausencia que deja permite una nueva aparición de sí mismo, su otro yo. Del mismo modo que la ciudad se borra para que surja otra, abstracta, en la memoria; cuando el sujeto no esté quedará esa otra parte de sí mismo.

En ese sentido, es reveladora la presencia de un nuevo personaje en AMB, el Gato, el hermano gemelo de Pichón. El yo puede de este modo desdoblarse, quedarse e irse al mismo tiempo, puesto que el Gato es lo suficientemente diferente como para ser otro, y lo suficientemente idéntico como para poder reconocerse en cada uno de sus gestos:

Y él va a quedarse: va a seguir despertándose cada mañana frente al río, en la casa de Rincón, va a atravesar la puerta de la sala de juego del club Progreso en compañía de Tomatis, va a mirar la municipalidad blanca sentado en su escritorio, sin escribir ni leer nada, [...] idéntico a mí, saludando en la esquina de San Martín y Mendoza a algún tipo que le ha dado las buenas tardes confundiéndolo conmigo. (p. 52)

El Gato se queda, causando confusiones de identidad y creando así la ilusión de que Pichón todavía está, de algún modo, allí presente.

Recogiendo sintéticamente los cambios que se han producido de una versión a otra en este primer nivel del sujeto podemos decir que el desplazamiento opera, por una parte, con la aparición de Pichón, en la posición desde la que se origina la enunciación: la misma primera persona que encontrábamos en FGM tiene ahora un nombre que lo inscribe, dentro de la intertextualidad propia de la obra de Saer, en París y en la “perspectiva exterior” que caracteriza la distancia. En AMB Pichón anuncia ese viaje que luego, en otras novelas, se habrá realizado. El sujeto se ve irse, en un movimiento que se presenta como un borrado pero que es una falsa desaparición. Puesto que, en segundo lugar, como hemos visto, permanece su doble. Así, esa primera persona que en FGM era la del observador, la del lector (en busca del libro de Faulkner) y la del oyente (de las experiencias parisinas de Héctor), se convierte en AMB en la del protagonista de un viaje –experiencia es-

pacial y temporal, ya lo dije— que le permite no solamente observar el espacio del que se va como un paisaje que va quedando atrás, anegado por el agua, sino también como un lugar del que él a su vez se borra, dejándolo vacío de un yo que ahora es otro. Pero aún hay más, porque ese sujeto ausente de la ciudad inundada, se vuelve presente —visible, legible— en el lugar de destino, París, a través de un nombre que es, en realidad, un apodo: Pichón. Es decir, su identidad parisina viene dada por los otros, la comunidad de amigos argentinos, los que aquí no están, los que se quedaron y lo llamaban así antes de irse. En este juego de ausencia y presencia que permite estar en ambos lados a la vez tiene lugar la escritura de Saer.

### **El lenguaje de la creación**

Paralelamente al desplazamiento operado en el sujeto, también se produce un desplazamiento en el código artístico en tanto instrumento de la creación. Miguel, convertido en Héctor en AMB, es pintor; el sujeto-narrador, Pichón en la versión final, es escritor. Entre los dos hay un diálogo que permite el cruce de códigos: Miguel habla de literatura y cuando habla de pintores es para dar el aspecto más social, que presupone una maestría verbal y que por tanto está más cerca de la palabra que de la pintura; por su parte, el narrador describe el espacio, las cosas que ve en su recorrido por el paisaje inundado, en términos visuales. Aunque esto no varía esencialmente entre una versión y otra, se produce un borrado que, como en el caso anterior, dará lugar a otra cosa: el texto escrito.

Mientras en FGM se habla constantemente de la creación, y la literatura y el arte constituyen un tema entre los amigos, sobre el que se reflexiona en voz alta, mediante el diálogo; en AMB la creación se ha convertido en experiencia íntima, silenciosa, de la que no se oye hablar y que, en cambio, se produce, tímidamente. En FGM, el protagonista-narrador, conversa con su amigo, Miguel, pintor, sobre la creación de esta manera:

—Es curioso —dijo Miguel— Antes yo venía por estos lados para pintarlos y no podía hacer un solo cuadro. Mientras más los miraba, menos los podía pintar. Y en los años en que dejé de venir, no hice más que pintar todo esto, aunque ni yo mismo me haya dado cuenta.

—Así es —dije yo, aunque eso también lo había escuchado otras veces. Pero era como Miguel decía. Así me pasa en este momento, en el que estoy escribiendo: algo muy parecido a lo que dijo Miguel, aunque ahora

yo no pueda explicarlo del todo y sea incluso perjudicial para lo que estoy tratando de decir.

Tal vez porque como sugiere Miguel es perjudicial intentar “explicarlo del todo” antes de escribirlo, en el proceso de FGM a AMB se van borrando las huellas del pasado, hasta que la realidad referencial –que es geográfica, como vimos, pero también literaria–, es decir los orígenes, las influencias y las lecturas, dejen de ser visibles y permitan que la verdadera experiencia tenga lugar. De espectáculo y teorización en FGM, el arte pasa a ser experiencia en AMB. Y entonces, todas las referencias exteriores a la tradición cultural, expuestas de manera explícita y casi caricaturesca en FGM, se asimilan, interiorizándose, en AMB. En la primera versión del manuscrito, además de los subtítulos altamente connotados, el protagonista lee a Faulkner, hay un personaje que se llama Víctor Hugo, que a su vez cuenta un chiste sobre Ernesto Sábato, y también se charla sobre Proust o sobre Paul Klee, se evoca a Pascal... En suma, en FGM la tradición es visible a través de las citas, las referencias que se acumulan groseramente. En AMB, en cambio, sólo Héctor tiene un “chorro de recuerdos europeo” y habla de modo concentrado, prácticamente en el mismo párrafo, de “su permanencia en París, durante tres años, en la rue des Ciseaux primero, en la rue Gassendi después, sus veraneos en Italia, sus exposiciones en Londres, en Amsterdam, en Copenhague” (p. 45), así como “del Marché aux puces y del Hotel Druot, mercados de objetos usados que hay en París, lugares altamente surrealistas. Evoca a Discépolo” (p. 46), y también al “surrealista chileno que lo vinculó con Breton” (p. 45). Además habla de ciencia ficción y más tarde recuerda a Faulkner. Es Héctor, el pintor, quien exhibe sus cuadros en el taller, quien asume, condensándola en tanto personaje casi paródico, toda la carga cultural que en FGM estaba diseminada entre los subtítulos, los diferentes personajes o las citas esparcidas a lo largo del texto. Y en cambio, Pichón, que en FGM describía como trazando un mapa, la ciudad, ahora observa todo en un proceso de borrado que le permite abstraerse del lugar y estar fuera. En vez de inscribirse, de fijar los lugares, las referencias, en su recorrido, éstas se van borrando. Pero no sólo el paisaje, toda la realidad se borra, comprendemos ahora que es su mirada la que se está enturbiando. Así, la impresión que le causa el cuadro de Miguel es la de una tremenda nada: “Es un rectángulo blanco, árido, que no difiere en nada de las paredes del taller. Es tal vez un poco más blanco y más árido que las paredes.” (p. 50) La realidad para Pichón, en AMB, va progresivamente perdiendo el color y se convierte en puro contraste entre el blanco y

el negro; como si ya estuvieran en su memoria, las cosas pierden su perfil y el color en un recuerdo que, como si se tratara de un grabado solo hubiera trazos y sombras. Así, el cuadro, la pared, pero también el pelo de Washington son blancos; mientras negros son el coche de Héctor con el que recorren la ciudad, la noche, las personas aparecen como puntitos negros en la pantalla del televisor, manchas, en medio de un espacio abierto e irreconocible; en definitiva, el presente no es más que un “punto negro, un grano de arena, como quien dice, en la esfera lunar” (p. 68). Al fin y al cabo, no es otro el contraste causado por la letra escrita sobre el papel. Colegimos, entonces, que el viaje, la distancia, equivalen a ese borrado que conduce a la abstracción, permitiendo dejar entrever una escritura que surge de ese gesto. Borrar a medias para crear a partir de esos fragmentos que son el sustrato que permanece a lo largo del viaje que es la escritura.

Concluyendo, si en FGM dominaba la lectura (con todas las referencias literarias y con la búsqueda del libro de Faulkner), en AMB asoma la escritura en las tres siguientes ocasiones:

La primera vez que se menciona la letra escrita es cuando Pichón deja su carta de despedida al Gato. Allí firma con su apodo y es así cómo, a través de la reproducción de esa carta, aparece por primera vez reflejándose en la grafía manuscrita el nombre del narrador en primera persona. Si la primera palabra clave que se escribe en el cuento es el nombre del protagonista, la segunda que encontramos es la del diario *La Región*, nombre significativo porque es el espacio que el sujeto-narrador deja y que Saer construirá literariamente a lo largo de su obra.

En tercer lugar, aparece Washington tecleando la máquina de escribir, que luego el propio Pichón tecléa mediante el dictado de Washington, en una transcripción que finalmente se convierte en escritura cuando, al final del cuento, en el momento de subir al autobús e irse, pasa a ser el mismo Pichón quien escribe. Es de este modo como finalmente, el sujeto, en su viaje, da nacimiento, desde la intimidad, a la escritura.

Los que recuerdan, establezco, por fin, desganado, flojo, sabiendo que olvidaré, en tus calles derechas como destinos, erróneos, funestos, crédulos, se equivocan. [...] No es, compongo, me doy cuenta, ni el amor, ni la nostalgia, ni ninguna raíz elemental lo que convoca, brillantes, estas imágenes, sino el misterio del tiempo, del espacio, sus operaciones inertes, densas, sólidas, más puras y más nítidas, más reales que nuestra adhesión, débil, compongo, como la sombra, acribillada de luz, de un árbol sobre el río; y así de espesa. (p. 75)

La sombra de ese árbol, el misterio del tiempo, el desdoblamiento, la distancia que le permite estar y no estar, ser él mismo y otro al mismo tiempo: todo eso es el borrado del título que es también el borrado producido entre FGM y AMB. Un borrado que, como lo señaló el propio Saer, es también un olvido en el proceso genético de la escritura. Un borrado al fin que se materializa paradójicamente mediante la impronta del negro sobre el blanco, el de la escritura a través de la que permanece Juan José Saer.



### Bibliografía citada

SAER, Juan José, *Juan José Saer Papers*, Department of Real Books and Special collections, Princeton University Library.

\_\_\_\_\_, “A medio borrar”, *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 37-77.

\_\_\_\_\_, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.

\_\_\_\_\_, «Entre dos aguas», en *Les bonheurs de Babel*, MEET (Maison des écrivains étrangers et des traducteurs), Saint-Nazaire, N° 2, 2004, pp. 44-52.

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Rivages, 2005.

HAY, Louis, *La littérature des écrivains*, Paris, éditions Corti, 2002.

PREMAT, Julio, VECCHIO, Diego y VILLANUEVA, Graciela, *Glosa. El entenado*, en Juan José Saer, *Glosa. El entenado*, Córdoba (Argentina), Alción Editora / colección *Archivos* de l'UNESCO, 2010.

PREMAT, Julio, “La zona anegada. Notas sobre *A medio borrar* de Juan José Saer”, en *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours. América. Cahiers du CRICCAL*, 1997, N° 18, pp. 269-279.

STERN, Mirta, “Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa” en *Hispanérica*, año 13, N° 37, abril 1984, pp. 15-30.