

La vanguardia paradójica de Juan José Saer: señuelos y escamoteos*

The paradoxical avant-guard of Juan José Saer: lures and scamages

Bruno Longoni**

RESUMEN

Desde la iconoclastia lectora de Sor Teresita y su pulsión iterativa disolvente del sentido textual a la combinación de lo invariante y lo fluido que Verde y Verdecito retoman del haikú japonés, *Las nubes* (1997) invierte el signo de la parodia aristofánica: si la comedia teatral griega se burla de las veleidades socráticas de los diletantes, Saer emprende una sutil exaltación de esos descartes del modelo civilizatorio occidental, expatriados de la *República* platónica. Esa caravana de autorretratos apócrifos vinculados a la vanguardia halla su mito de origen en esa curiosa mezcla de Juan L. Ortiz y Macedonio Fernández que encarna Washington Noriega en *Glosa* (1986), quintaesencia del escritor inorgánico y fragmentario, cuya inteligencia superior lo exime de los transitados caminos de la publicación y el reconocimiento. La narrativa de Juan José Saer se emplaza sobre esa paradoja: la del escritor al margen de las tendencias y el mercado que persigue, no obstante, la visibilidad.

Palabras clave: Saer, *Glosa*, *Las nubes*, vanguardias, figuras de autor.

ABSTRACT

From the iconoclasm of Sor Teresita and the prevalence of her iterative drive to the combination of the invariant and the fluid that Verde and Verdecito take up from the Japanese haiku, *The clouds* (1997) reverses the sign of the aristofan parody: if the Greek theatrical comedy mocks the Socratic whims of the diletantes, Saer undertakes a subtle exaltation of those discards by

Keywords: Saer, *The sixty-five years of Washington*, *The Clouds*, avant-garde, author figures.

* Este artículo está adscrito al Proyecto 2995 de la Escuela de Idiomas de la Universidad Industrial de Santander, Colombia.

** Argentino. Doctor en Estudios literarios, lingüísticos y culturales, Universidad de Barcelona. Profesor Titular por la Universidad industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia. ORCID: 0000-0003-4275-7223, brunoandreslongoni@yahoo.com.ar.

the western civilization model, expatriates of the Platonic *Republic*. This caravan of apocryphal self-portraits linked to the avant-garde finds its myth of origin in that curious mixture of Juan L. Ortiz and Macedonio Fernández that Washington Noriega plays in *The sixty-five years of Washington* (1986), quintessence of the inorganic and fragmentary writer whose superior intelligence exempts him from the transited roads of publishing and recognition. The narrative of Juan José Saer place itself on that paradox: that of the writer outside the tendencies and the market that seeks, nevertheless, to become visible.

Las vanguardias del litoral

Más allá de la reticencia que la posmodernidad y su literatura despertaban en el argentino Juan José Saer (Serodino, 1937 - París, 2005), buena parte de su novelística incurre en el juego metaliterario que implica la incorporación de personajes que encarnan sendas figuras de autor, un recurso que abrió la posibilidad de postular, entre líneas, un proyecto estético personal. Los modelos literarios negativos vienen representados en sus novelas por la obsecuente presencia del “escritor orgánico”, cuyos exponentes más paradigmáticos rastreamos en los personajes de Walter Bueno de *Lo imborrable* (1992) y Mario Brando de *La grande* (2005).

Siguiendo a Longoni, definiremos al escritor orgánico como “aquel que se forja socialmente al calor de las exigencias editoriales, comerciales, ideológicas o políticas (en cualquier caso, es siempre un elemento ajeno a la literatura lo que define su actitud frente a ella)” (“Escritores” 37). Sin embargo, el escritor orgánico coexiste en las novelas de Saer con una imagen positiva, la del autor de vanguardia, cuya valoración no alcanza a divisarse, a menos que se complemente su lectura con las ideas estéticas que Saer fue destilando en sucesivos ensayos y entrevistas desde los años setenta en adelante. Desde el mítico Washington Noriega de *Glosa* (1986) a la caravana de locos que avanza sobre suelo pampeano en *Las nubes* (1997), la narrativa de Juan José Saer ha querido mantenerse precisamente sobre la paradoja del escritor al margen de las tendencias y el mercado que persigue, no obstante, la visibilidad.

El presente artículo propone, en consecuencia, leer el ciclo novelístico de Saer para identificar en su narrativa la postulación implícita de un programa bosquejado en ensayos de publicación tardía, como *El río sin orillas* (1991), *El concepto de ficción* (1997) o *La narración-objeto* (1999), como comprobaremos más adelante.

Al margen del centro: la fellinesca caravana de *Las nubes* (1997)

Que *Las nubes* transcurra en la víspera de la Revolución de Mayo, las invasiones inglesas y la independencia argentina adquiere un sentido renovado, irónico, a la luz de la cuarta bucólica que el doctor Real, narrador protagonista de la novela, cita en reiteradas ocasiones. La cuarta

égloga de Virgilio es aquella donde se anuncia el advenimiento de una edad dorada. Real se inscribe en la tradición saeriana del autor-discípulo que escribe contando con un punto de referencia cultural: el humanismo ilustrado del doctor Weiss heredero, a la vez que del Erasmo de *Elogio de la locura*, y proclama *avant la lettre* del Foucault de *Historia de la locura*, dada su peculiar interpretación clínica de la cordura y la demencia, en tanto entelequias surgidas de la *episteme* caprichosa que cada época impone sobre lo real.

El cariz de procesión religiosa que asume la desquiciada caravana liderada por Real, frente a la amenaza del agua y del fuego, parece reproducir, por su parte, el modelo faulkneriano de *As I lay dying* (1930), novela cuya lectura Saer juzgaba crucial en su evolución como escritor, aunque las más obvias referencias literarias señalen a la tradición argentina de la frontera, la invisible línea que separaba civilización y barbarie en las plumas decimonónicas del romanticismo telúrico y la gauchesca. El traspaso de la frontera implicaba el desamparo de la vida fuera de la ley, el ingreso a tierra de indios, el gran Otro, o sea, tierra de nadie. Plenamente consciente de dicha tradición, y a casi dos siglos de distancia, Saer invierte la fórmula y confiere al desacato de la norma el grado cero de sus héroes, cuya idiosincrasia irá creciendo a medida que se alejen del centro urbano y geográfico del país.

Al igual que el título de su cuarta novela, *El limonero real* (1974), el apellido del protagonista de *Las nubes* debe leerse como una provocación de Saer ante un adjetivo que se había tornado descalificatorio en el contexto de la literatura latinoamericana de los años sesenta y setenta¹. El mismo año en que se publica *Las nubes*, Saer ofrece una definición de “realismo”:

Realismo significa, desde cierto punto de vista, adecuación de la escritura a una visión del hombre que se agota en la historicidad. El origen del realismo se halla en la comedia que es, podría decirse, el arte de la realidad como tal. Cervantes, padre del realismo, introduce en la narración la comedia como fuente y garantía de historicidad. (*El concepto de ficción* 259)

1 El chileno José Donoso, escritor vinculado al *Boom*, confiesa el espanto que sintió al verse mencionado como heredero de la gran tradición realista chilena por una reconocida autora que había leído su primera novela, *Coronación* (1957).

Hasta aquí, el humor que destilaban las novelas de Saer era de tono negro, corrosivo, menos dado a la jovialidad que a sucesivos “ajustes de cuenta” (la expresión es de Saer en alusión a Lo imborrable) con el mundillo literario que él juzgaba plagado de advenedizos y corrompido por las leyes del mercado. He ahí el motivo del incesante desfile de “escritores orgánicos” que se multiplican en sus novelas. Sin embargo, el humor en *Las nubes* es de otro cuño y viene acompañado por un notorio viraje en el tono de sus ensayos de madurez hacia los años noventa, desentendidos, por lo demás, de aquellos encarnizados ataques que signaron sus primeros escritos².

En *Las nubes*, Real se nos presenta como la primera figura de autor en la novela³, aquel que registra con sobriedad el periplo de Weiss y su séquito de locos vinculados, curiosamente, a las letras clásicas:

Prudencio Parra cree férreamente en el estoico Cicerón; Sor Teresita desarrolla una doctrina mística en el “Manual de Amores”, como Teresa de Ávila; Troncoso escribe un programa político para transformar el mundo; y Verde y Verdecito son como los poetas, se expresan en un lenguaje “cerrado” para todos los demás. (Abbate, *El espesor* 42)

Uno de los cinco casos psiquiátricos que el doctor Real detalla a lo largo de su caravana fellinesca por la Pampa a principios del siglo XIX es el de sor Teresita, una monjita española que detenta “ciertos excesos místicos” (Saer, *Las nubes* 90). Su peculiar interpretación del dogma cristiano de su misión trascendental al Alto Perú: “según la monjita, Cristo le había ordenado varias veces consumir la unión carnal con la

2 La virulencia de los ensayos redactados entre los años sesenta e inicios de los ochenta por Juan José Saer ha sido suficientemente advertida y analizada por la crítica especializada, por lo que no nos detendremos en ella. Una tesis doctoral de reciente publicación, de Fuente Pérez (2022) subsume las principales lecturas sobre la ensayística saereana (Dalmaroni, Gramuglio, Sarlo, Giordano, Premat, entre otros). Todos, por lo general, coinciden en señalar un cierto “ablandamiento” en sus posiciones a partir del viaje a Francia. Bástenos señalar el principal defecto que Saer solía achacar a los escritores de su generación (Puig, Cortázar, Bullrich, Guido, Mujica Láinez, entre otros): “excesiva concesión al mercado editorial y (...) aceptación estratégica y acrítica del maniqueísmo hipócrita que obliga a elegir entre vanguardia estética o compromiso político” (Longoni, “Escritores” 36).

3 Entendida como ficción que se sitúa a un nivel extratextual, plagada de personajes que ofician de escritores (Tomatis, el más recurrente de ellos), entendemos que la ficción saereana emplea estos señuelos para problematizar las condiciones de escritura de su autor.

criatura humana, y la unión divina con el Espíritu Santo, para alcanzar de esa manera la perfecta unión con Dios” (106). Más allá de la ostensible parodia/homenaje a la devoción de Teresa de Ávila, quien, como es sabido, conseguía acceder a través de la oración a estados superiores de éxtasis (plasmados por Bernini en una célebre escultura que captura la mueca orgásmica en el rostro de la santa alcanzada por la flecha del ángel), la imagen escritural de sor Teresita en su única e inconclusa obra, el *Manual de Amores*, sigue los pasos fundamentales en la formación de un escritor de vanguardia.

A la imitación de los modelos literarios contenidos en la tradición (“Toda la primera parte del *Manual* difiere poco y nada de la mayor parte de los escritos místicos cristianos”; Saer, *Las nubes* 107) sigue la construcción de un espacio literario propio, tan críptico (“las ideas son cada vez más incoherentes”, 107) como pulsional (“las oraciones se transforman en meras listas repetitivas de vocablos obscenos”, 107), cuyo hermetismo acaba por desintegrar un texto nacido, como las obras de Santa Teresa de Jesús, con fines estrictamente pedagógicos. Como si la pulsión sexual deshiciera, con lenta perseverancia, los imperativos superyoicos implícitos en todo *Manual*, sor Teresita encarna el *non plus ultra* de la poesía mística castellana y su apuesta erótica. Su transgresión nace, en buena medida, de una lectura personal, entre líneas, del texto más ortodoxamente interpretado en la civilización occidental: el temor del jardinero seducido ante la inusual incitación de una monjita para copular en el altar se atenúa cuando ella expresa que “en ninguna parte del Evangelio o de las doctrinas de la Iglesia, el acto que iban a realizar y sobre todo el hecho de realizarlo donde se disponían a hacerlo, estaban condenados por algún texto” (*Las nubes* 106).

Interpretar lo dicho y lo no dicho, las fisuras y las grietas del texto, es una hermenéutica peligrosa que dispara sentidos inusitados, como en el cuento borgeano “El evangelio según Marcos”, en el que una familia rural analfabeta sigue atenta la lectura del evangelio para acabar reproduciendo en la realidad lo que se pretende metafórico (la crucifixión del protagonista para salvación de la humanidad, verdugos incluidos). Sor Teresita lee en clave literal las alusiones amorosas de los evangelios (*Ama a tu prójimo como a ti mismo*), la fusión de los amantes, alma y Dios, en la noche oscura que propone el *Cántico espiritual* de San Juan

de la Cruz y, sobre todo, en la transverberación descrita por santa Teresa de Jesús en el capítulo xxix de su *Libro de la vida*, cuando refiere con imágenes fuertemente erotizadas la visita de un ángel:

Veále en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave, que pasa entre el alma, y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento. (De Jesús 285-286)

Las obvias connotaciones sexuales que fragmentos como el citado contienen dentro de la prosa de Teresa de Ávila dispensan de mayor comentario, pues, de ser interpretada literalmente, la transverberación remite explícitamente al acto sexual: el elemento fálico (“dardo de oro largo” con “un poco de fuego” en su punta) que, retirado de la herida, deja a la mujer “abrasada en amor grande de Dios”. Fiel al pensamiento paradójico de los místicos españoles, ese “grandísimo dolor” que el ángel produce “no hay desear que se quite”. Lo que sor Teresita emprende en carne propia a partir de su doctrina amorosa no es más que una interpretación al pie de la letra sobre los textos legados por los místicos del siglo xvi.

Leer “mal”, parecieran coincidir Borges, Piglia y Saer es, paradójicamente, lo que lanza la literatura hacia adelante, lo que destruye las estructuras dadas y el automatismo conceptual; desechadas o ignoradas por los exégetas, las lecturas inéditas se dirían más vivas que las interpretaciones al uso que tienden a encastrar las obras en compartimentos estancos. Frente a las lecturas automáticas del dogma cristiano, sor Teresita contrapone menos una negación neoplatónica de la carne en virtud del alma que una resolución dialéctica de los opuestos: si el credo cristiano es amor, cuerpo y alma, no tienen por qué excluirse mutuamente: “el amor, en la constitución de cuya esencia participan los dos elementos (lo divino y lo humano), es la única fuerza capaz de ponerlos en contacto y realizar de nuevo la unidad” (*Las nubes* 107).

La interpretación de la monjita (el epíteto no es gratuito, si consideramos que también le fue aplicado reiteradamente a Sor Juana Inés de la Cruz, otra lectora díscola y polémica autora de poesía amorosa) no es menos válida que la que han impuesto a rajatabla los jerarcas de la Iglesia. De allí que su provocación sexual (“Ven que te la chupe”, son las primeras palabras que le dirige, con el dedo índice encogido hacia adentro, al doctor Real) busque menos el escándalo de las conciencias puritanas que el “ser de una vez por todas interpretada en su justo sentido” (*Las nubes* 94). La referencia a la gesticulación dactilar como un modo de provocación también merece ser comentada a la luz del contenido de la comedia de Aristófanes, que ha servido como inspiración al título de la novela de Saer. En dicha obra de teatro (donde curiosamente nos topamos, como en *Glosa*, con una delirante discusión sobre los mosquitos), Sócrates menciona el dácilo como pie métrico para poner a prueba los conocimientos de su interlocutor y Estrepsíades despliega desafiante su dedo mayor para risa del público.

Como las novelas de Saer, el *Manual de amores* de sor Teresita está escrito “en una mezcla de prosa y poesía” (*Las nubes* 106) que viene a resolver los opuestos, a liquidar las falsas dicotomías que mantienen al sujeto escindido, despojado de un sentido de lo real. Saer ha manifestado, por otro lado, que la “selva espesa de lo real”, materia prima con la cual debe lidiar todo escritor, obstruye toda posibilidad de representación *total*; la escritura —cualquier escritura— se confecciona, siguiendo este razonamiento, como una operación que deja necesariamente lo narrado o lo descrito “a medio borrar”; como *La grande*, como las “novelas” de Kafka o las de Macedonio, el *Manual* de sor Teresita queda inacabado, salvándose, en consecuencia de la clausura del sentido que su misma forma literaria (didáctica-moralizante) eleva a condición *sine qua non*.

En su derrotero escritural se percibe un giro vanguardista: la reproducción de las convenciones literarias cede, en primer término, a una interpretación original de la tradición (la palabra de Cristo leída desde una hermenéutica del erotismo) y, de allí, una prevalencia de la pulsión, cuya manifestación primaria es la repetición irracional, para acabar por disolver el sentido del texto tal y como sucede, según plantea Saer, con “Guauguay” y otros poemas póstumos de Juan L. Ortiz: “Sus poemas fueron haciéndose cada vez más largos, más polisémicos, más

to a él, hallamos la producción verbal de Verdecito, su medio hermano y *doppelgänger*, quien imita cualquier sonido que lo circunde (humano, animal u objetual), junto a una marcada “tendencia, que podía volverse exasperante, a hacerse repetir varias veces las frases que se le dirigían” (*Las nubes* 134).

Vistos en conjunto, los hermanos Verde responden al doble movimiento que Saer retoma de la poesía desde la tradición del haikú japonés: “la combinación de lo invariante (Fu.éki) y de lo fluido (ryû jô), que para Bashô, el maestro del haïku, constituyen la oposición complementaria de todo trabajo poético” (*El río sin orillas* 228). La fina ironía con la cual el narrador de Saer presenta el caso de los hermanos Verde, en tanto “especie de perversión en el uso de la palabra” (*Las nubes* 133), debe ser leída como un astuto enmascaramiento de lo que Saer ha establecido como finalidad del fenómeno estético: “El fin del arte no es representar lo Otro, sino lo Mismo” (*El río sin orillas* 220). De allí la complementariedad de los hermanos, que han hecho de la pulsión de repetición, es decir, de la manifestación poética de “lo mismo”, su modo de representación de lo real, invariante (Verde) o fluido (Verdecito).

Tras apiadarse de los hermanos Verde, el doctor Real consigue dar, desde su lucidez cervantina, con el sentido justo de la doctrina de Sor Teresita en su *Manual de amores*:

A mi juicio, la única persona verdaderamente religiosa que conocí en mi vida fue sor Teresita (...) El amor que sentía por Cristo era intenso y sincero, y especular sobre si lo manifestaba en forma adecuada es ocioso, porque a mi modo de ver si ese objeto tan alto de adoración existe de verdad, aunque yo pondría más bien al azar en el trono que se le tiene asignado, sería difícil determinar cuál es la correcta entre las tantas formas diferentes de adorarlo que sus fieles han imaginado. (*Las nubes* 111)

El advenimiento de una edad de oro virgiliana y la reminiscencia aristofánica en el título del texto del doctor Real asumen la forma de una reivindicación: la de un espacio narrativo idealizado (*Las nubes*), como si el escritor/loco actualizara el *beatissimus ille horaciano* y como si a la literatura le tocara por suerte la confección de un *locus amoenus* al margen del mundo. A la luz de esta revelación, *Las nubes* retoma la

parodia aristofánica para invertir su signo: si la comedia teatral griega se burla de las veleidades socráticas y de los intelectuales que, ajenos a la realidad, se pretenden superiores a la media de los hombres, permitiéndose una vida de diletantes, la novela de Saer emprende una sutil exaltación de esos sujetos enajenados, verdaderos descartes del modelo civilizatorio occidental, los expatriados de la República platónica⁴.

Desde “La cuestión de la prosa”, breve ensayo escrito en 1979, Saer venía identificando al enemigo de la literatura en la figura del Estado:

Prosa: instrumento del Estado. (...) La prosa es claridad, orden, utilidad y precisión. (...) Pero viene a suceder que la prosa es también el instrumento de la novela -es decir, de la narración en la época moderna- y que, pretendiendo establecer, con sus principios, la función de la prosa, trasladan pragmatismo e inteligibilidad al dominio de la novela, atentando de esa manera contra una de nuestras escasas libertades. Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función. (*La narración-objeto* 57-58)

Queda sentada, entonces, la posición contrahegemónica de Saer, próxima a la dialéctica negativa adorniana. Si el discurso institucional del Estado reviste a la prosa de una lógica de “claridad, orden, utilidad y precisión”, la literatura rompe (o debiera romper) con el yugo del pragmatismo, hilvanando un discurso libre de estas prerrogativas⁵.

En el nombre de Real resta ver, como en el gesto dactilar de sor Teresita, una provocación al orden social establecido: la categoría de lo real ya no se resolvería en *La República* incipiente que se desgarrar en guerras civiles y violencia revolucionaria, ni en el poder centralizado de Buenos Aires, en cuyas calles céntricas se dirime el porvenir de la

4 Al respecto, es célebre la expulsión de los poetas en el capítulo x de la *República* platónica. Las razones son simples: para Platón el arte es, ante todo, *mimesis*, imitación. Al ideal le sucede la imitación del artesano, y a ésta, la imitación estética. Así, los poetas son imitadores de *tercera mano*, pues copian una copia: “el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior” (Platón 233).

5 Según Gabriel Riera, lo excepcional en la prosa de Saer es su trabajo poético con la lengua a partir de cuatro modalidades: “la rectificación o trabajo de aislamiento de ciertos vocablos; la expansión poética de un recuerdo; la irrupción de lo cómico; la elongación o el fraseo de variantes” (94). Riera consigue detallar lo que otros críticos de Saer subsumen bajo la abstracta fórmula de “lenguaje poético” o “musical”.

patria, sino en una mítica caravana de locos que atraviesa la pampa contra agua y fuego.

En el centro del margen: el cumpleaños Washington Noriega en *Glosa* (1986)

Estas figuras escriturarias hayen su origen en el mítico Washington Noriega, quien, curiosamente, también acaba sus días recluido en un manicomio. Mezcla rara de Juan L. y Macedonio Fernández, e indiscutido gurú de la *troupe* saeriana en su conjunto (como la angustia de Leto y el Matemático por haber faltado a su cumpleaños deja traslucir), Washington es la quintaesencia del escritor inorgánico y fragmentario, cuya inteligencia superior lo exime de los transitados caminos de la publicación y el reconocimiento general: “ignora el sentido de una importancia que trascienda la situación del diálogo y las relaciones de amistad” (Sarlo 110). Desconoce, de hecho, tanto el orgullo como la agresión y, bromea Tomatis, dos veces divorciado ya no precisa mostrarse más ingenioso que su mujer en público. El aura que desprende se potencia con el contraste entre su indolencia campechana y la solemnidad (justificada o no) que su figura suscita, al punto de que la gran fantasía de los miembros de la *troupe* pasa por ver a Washington fuera de sus cabales, o bien derrotado en el terreno retórico, donde, como a Sócrates, se lo considera infalible, o bien aspirando cocaína.

Ni a unos ni a otros dará el gusto (“con una sonrisa cortés y una caricia rápida en la mejilla de Giménez, rechazó argumentando no comulgar con la secta pero declarándose al mismo tiempo partidario de la tolerancia religiosa”, *Glosa* 111-112), sin abandonar por ello su pose de indolente epigramático. Su sentido de la existencia es insular, como el de Juan L. y su machadiana “prueba de la soledad en el paisaje”, y, también como a él, a Washington se lo visita, aunque nada en su comportamiento exterior acuse esa visita (Pichón Garay, tenido en menor estima que su hermano mellizo, da cuenta de ello en “A medio borrar”). Su estilo de “frases rebuscadas y acriolladas” (*Glosa* 87) que, medio en broma medio en serio, raya siempre en la paradoja deliberada y su cosmovisión anarquista a ratos, por momentos solipsista, se diría macedoniano de pura cepa:

El Universo o Realidad y yo nacimos el 1° de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en

una ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo. Nacer y no hallarlo es imposible; no se ha visto a ningún yo que naciendo se encontrara sin mundo, por lo que creo que la Realidad que hay la traemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriéramos, como temen algunos. (Fernández 96)

De ser tal, su locura se deriva en gran medida de la incompreensión que padece por la efervescente coyuntura política nacional: director de una facción de extrema izquierda aliada al peronismo, Washington queda atrapado entre dos flancos: acusado por los peronistas de operar para la KGB y, por los marxistas, para la CIA, el confinamiento voluntario al que se ha sometido es un mensaje al mundo que solo un grupúsculo de elegidos ha sabido escuchar. No hay, con todo y ello, rencor alguno en Washington que no se dirija hacia su padre (“odiaba tanto a su padre que la cuota de amor que debía sentir por él la transfirió a toda la especie humana”, *Glosa* 93-94)⁶.

Su genio es incapaz de cristalizar en una novela; sería inaceptable para Tomatis y Pichón Garay en *La pesquisa* (1994) reconocer que *En las tiendas griegas*, manuscrito hallado en su cajón de “inéditos ajenos” y cuyos enredos editoriales y hereditarios evocan la publicación póstuma de *Museo de la novela de la eterna* (1967), en verdad haya sido escrito por Washington, pues, al igual que Macedonio, a la jactancia afirmativa de una obra contundente y orgánica, Washington antepone la prudencia de su silencio programático:

Dice que una vez un autor de cuentos fantásticos que lo vino a visitar de Buenos Aires le preguntó si nunca pensaba escribir una novela. Dice que Washington puso cara de espanto, como si el otro lo estuviese amenazando. Y dice que después de un momento le contestó: yo, como Heráclito de Éfeso y el general Mitre en el Paraguay, *no viá* dejar más que fragmentos. (*Glosa* 43)

Curiosa incongruencia la de Washington Noriega: hundirse en el olvido de un pueblo de provincias, ser nadie nada nunca, escribir al

6 Morvan en *La pesquisa* (1994), el grumete de *El entonado* (1983), Angelito en *Cicatrices* (1969), Ángel Leto en *Glosa* (1986) o Nula Anoch en *La grande* (2005) son algunos ejemplos de héroes saerianos con sentimientos encontrados frente a figuras paternas traumáticas. Para un estudio completo, véase Premat (2002).

margen de las tendencias y del mercado sin dejar, simultáneamente, de arrojar botellas al mar para tornarse visible. En esta contradicción se sostiene la narrativa de Saer, latiendo en una suerte de idealización tópica de la escritura (beatus ille, el escritor verdadero; locus amoenus, su espacio escritural; contemptus mundi, su actitud frente a la vida, y vanitas vanitatum, los escritores “serios” y renombrados) que persiste, contra todo, demandando atención.

El humor, esencia del realismo literario según nuestro citado ensayo de Saer en *El concepto de ficción*, sirve para enmascarar esta contradicción de base. A menudo escamoteada por la crítica especializada⁷, la veta realista de Saer goza de menos atención que sus visos vanguardistas. Así, la crítica señala la existencia de una “vanguardia tradicional”⁸ de corte baudelaireano (Piglia, *Las tres vanguardias* 101), o bien de una vanguardia deudora de la teoría estética de Adorno y su dialéctica negativa (Abbate, “La posición” 357-365).

En las novelas de Saer habría que postular, más bien, una vanguardia paradójica que no alcanza la subversión de los cometidos tradicionales de organicidad y jerarquía que Bürger (2000) apunta como condición central de las vanguardias en el siglo xx, pero que solicita para sí la autonomía de la obra de arte por fuera de la homogeneización de valores y la neutralización de estímulos con que las instituciones garantizan la estabilidad cultural. La paradoja cristaliza en una novelística que, a pesar de erigirse en instancia autocrítica de los usos estandarizados del arte, no deja por ello de insertarse exitosamente en el mercado editorial.

A modo de conclusión

Si, llegado este punto, se diera *La vuelta completa* (expresión muy de cara al autor, al punto de constituir el título de su segunda novela), uno recalaría en *Responso* (1964), punto de partida de la novelística saerea-

7 Cuéntese como excepción el trabajo de Rafael Arce (2011 y 2013) y de Valeria Sager (2014). Otro caso afín es el de Martín Prieto (2016), quien emplea una frase extraída de Saer para dar título a su compendio de entrevistas al autor: *Una forma más real que la del mundo*.

8 El ingenioso oxímoron pertenece a Ricardo Piglia, quien dictara en su tiempo, en la Universidad de Buenos Aires, un seminario posteriormente reunido en formato de libro sobre tres formas de la narrativa argentina de vanguardia: Puig, Saer y Walsh.

na. Aquella primera novela, más o menos descuidada por la crítica, nos propone un autorretrato introducido en clave cervantina cuando la ex mujer del protagonista, Barrios, le confiesa a este haber comprado un libro de cuentos con la fortuna de haber coincidido en la librería con el autor, quien accede a firmar con un autógrafo el ejemplar adquirido: “parecía una buena persona, y no tenía pinta de escritor. Parecía un hombre como todos”, *Responso* 55). El astuto artificio de Saer le permite, tras una fugaz intrusión en su propia obra, facilitar su posterior desaparición. Entrar para salir sería la estrategia saereana.

Allí radicaría, de hecho, la eficacia de la figura de autor, “retratos desautorizados y falsos, modos soñados de ser escritor que funcionan como imágenes de una posibilidad: todos son y ninguno es, mientras la escritura sí ‘está siendo’” (Premat, “Saer” 178). Su proliferación incesante acaba por borrar al autor de carne y hueso. En el espacio vacante que nos deja su ausencia, queda un implícito rechazo a asumir la pose de escritor impuesta desde afuera. Camuflado entre la masa como un *flâneur* santafesino, Saer, “hombre como todos”, pasa inadvertido entre los señuelos que ha ido diseminando a lo largo de su obra y en los que en vano quisiéramos reconocerlo.

Aquella reticencia primaria a la exposición, aquel rechazo frontal al vedetismo literario que Saer tan enfáticamente señalaba en los ídolos de la juventud argentina durante los años setenta (Puig, Cortázar, entre otros.), habría de ceder con el reconocimiento que sobrevino con el éxito editorial, sobre todo a partir de *El entenado* (1983), cuando Gramuglio y Sarlo comienzan a incorporar a Saer en sus programas de literatura en la Universidad de Buenos Aires. El premio Nadal de novela obtenido con *La ocasión* (1987) fue el mojón que le permitió a Saer penetrar en mercados extranjeros (específicamente en el español y el francés), un éxito que Saer capitalizó participando de algunos selectos programas televisivos (como el mítico *Los siete locos* de la Televisión Pública Argentina), de entrevistas con suplementos culturales de los principales periódicos argentinos (como *Clarín* o *La Nación*) o de charlas, conferencias, exposiciones y presentaciones de libros en sendas Ferias Internacionales del mundo hispanohablante.

Sin volverse jamás “mediático”, Saer condescendió a cierta exhibición pública controlada en entornos favorables. De manera análoga, su ciclo novelístico ostenta un idéntico “ablandamiento” desde aquel

hermetismo vanguardista de *El limonero real* (1974) o los cuentos de *La mayor* (1976) al juego paródico, simpático y accesible, con géneros prefijados, como la crónica de Indias en *El entonado* (1983), la novela policial en *Nadie nada nunca* (1980) y *La pesquisa* (1994), o la novela histórica en *La ocasión* (1987) y *Las nubes* (1997). Siguiendo esta evolución en su novelística, *La grande* (2005) se pretendió como una conciliación, una suerte de síntesis hegeliana, entre los extremos saereanos.

En cada una de las comentadas figuras de autor, el rasgo literario se encuentra deliberadamente subrayado, mientras que aquel Saer apócrifo que *Responso* intercala sin demasiado aspaviento, aquel anodino escritor benevolente, aunque dado al realismo, aquel cuya firma autografiada resulta ilegible para Barrios (aquel que inscribe su nombre para *no-ser-leído*), aquel joven del interior, finalmente, “no tenía pinta de escritor”.

La vuelta se completa: tras tantos escritores estériles que, afincados en su *zona*, no dan con su palabra, se oye otra voz indeterminada e inadvertida: la voz del autor, una voz estratégicamente escamoteada pero integrada soterradamente a una filiación secreta. El hermetismo inicial cedió al subterfugio de la ficción, y ello permitió a Saer regar de señuelos sus novelas para dejar sentada su posición sustentada en la desconfianza, la sorna epigramática, la solidaridad trasnochada, la charla erudita y la negación del mundo y del arte institucionalizado.

Referencias bibliográficas

- Abbate, Florencia. *El espesor del presente*. Buenos Aires, EDUVIM, 2014.
- . “La posición estética de Saer.” *Revista Crítica Cultural*, vol. 5, no. 2, 2010, pp. 357-365.
- Arce, Rafael. “La pasión de lo real.” *Realismos, cuestiones críticas*, vol. 29, 2013, pp. 29-48.
- . “Un realismo de lo real: la imaginación material en la obra de Juan José Saer.” *Anclajes*, vol. 13, no. 13, 2011, pp. 9-25.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 2000.
- Dalmaroni, Miguel. “El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer.” *Estudios*, vol. 18, no. 36, 2011, pp. 81-101.

- De Jesús, Teresa. *Libro de la vida*. Bogotá, Penguin Random House Editorial, 2015.
- Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido / Continuación de la nada*. Buenos Aires, Corregidor, 2014.
- Fuente Pérez, Luis. *El envés de la trama. La ensayística de Juan José Saer*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2022.
- Longoni, Bruno. "Escritores orgánicos en la novelística de Juan José Saer." *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 15, 2017, pp. 35-57.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- Platón. "Diálogos IV." *República*. Madrid, Gredos, 1986, pp. 201-243.
- Premat, Julio. *La dicha de Saturno: Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- . "Saer, un escritor del lugar." *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, FCE, 2009.
- Prieto, Martín, compilador. *Una forma más real que la del mundo: conversaciones con Juan José Saer*. Buenos Aires, Mansalva, 2016.
- Riera, Gabriel. "Fidelidad al acontecimiento - De la narración en Saer (historia, memoria y trauma en *Glosa*)" *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 29, no. 57, 2003, pp. 91-106.
- Sager, Valeria. *El punto en el tiempo: realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, 2014.
- Sarlo, Beatriz. *Zona Saer*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- Obras mencionadas de Juan José Saer
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 2015[1969].
- . *Cuentos completos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012[1957-2000].
- . *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2014[1997].
- . *El entenado*. Barcelona, Rayo Verde, 2013[1983].
- . *El limonero real*. Buenos Aires, Seix Barral, 2015[1974].
- . *El río sin orillas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2015[1991].
- . *Glosa*. Barcelona, Rayo Verde, 2015[1986].
- . *La grande*. Buenos Aires, Seix Barral, 2012[2005].

- _____. *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 2014[1999].
- _____. *La ocasión*. Buenos Aires, Booket, 2013[1987].
- _____. *La pesquisa*. Barcelona, Rayo Verde, 2012[1994].
- _____. *Las nubes*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004[1997].
- _____. *La vuelta completa*. Buenos Aires, Seix Barral, 2014[1966].
- _____. *Lo imborrable*. Buenos Aires, Seix Barral, 2013[1992]
- _____. *Responso*. Buenos Aires, Seix Barral, 2013[1964]