

(1966) donde un mismo suceso es contado desde cuatro perspectivas diferentes (la impronta de Faulker es importante en Saer en esa época y él así lo ha reconocido, también la de Onetti al que lo hermana una veneración común por aquél) hasta otros más maduros donde su propio estilo se perfila definido y original. Me refiero a *El limonero real* (1974) con su *Leitmotiv* «Amanecía y ya estaba con los ojos abiertos» que es la oración que aparece como encabezamiento de cada uno de los nueve segmentos narrativos que conforman el texto y cuya repetición concede a la prosa un ritmo marcadamente musical en el desarrollo de un relato circular. Dentro de esa suma de versiones, cada segmento ha de desarrollar una secuencia lineal progresiva que se abre mediante un resumen de las versiones precedentes, interrumpido a menudo por otros textos intercalados. La anécdota es mínima y abarca un solo día, su episodio central es una fiesta de fin año en una isla del litoral adonde va Wenceslao sin su mujer porque, aunque ya han pasado seis años desde la muerte de su único hijo en la ciudad, ella todavía guarda luto por él. Se incluyen también referencias intertextuales a otras obras anteriores de Saer: la presencia, por ejemplo, del viejo campesino que sacrifica un cordero en «Al campo» (ELZ) o la ubicación regional signada por la desposesión y la miseria de los pescadores del litoral en «Palo y hueso». Asimismo, el juego con los géneros introduce —a modo de *pastiche*— una parodia de ciertas modalidades narrativas tradicionales tales como el cuento de hadas o los relatos místicos y, también de la *Odisea* y la *Biblia*³. Respecto de su aspiración a una prosa cuya estructura se rigiera por los cánones de la composición musical, dice Saer en su entrevista con Ana Basualdo:

Carezco de formación musical. Eso es una ventaja, a lo mejor: así me puedo tomar muchas libertades. Pero me alcanza para darme cuenta de que una obra musical parte siempre de un principio estructural, que dirige lo que viene después. Hay correspondencias formales que convierten en ingenua la concepción lineal de la literatura realista. *En la música hay un elemento que lo organiza todo, y lo organiza y orienta en forma de repeticiones, variaciones, reformulaciones, contrapuntos*. Es algo que siempre me ha seducido, y he intentado llevarlo a la narrativa. Creo mucho en la literatura como un orden rítmico, musical. /.../ En mi caso no puedo escribir si la frase no va sonando silenciosamente en mis oídos mientras la escribo. (Énfasis mío, 12).

³ Mirta Stern (1984) ve en ese juego intertextual una parodia de lo épico transformado en novela que coincidiría con el enfoque del propio Saer acerca del uso paródico satírico de lo épico en Borges: «Caracterizada ya como texto que narra la historia de la producción de un relato y la historia interna de una escritura y de una obra, restaría añadir que su ficción también reproduce y representa parcialmente la evolución de la narrativa occidental a través de su reconstrucción paródica del intertexto en la que resume además la desjerarquización que define el pasaje del mundo épico al de la novela» (énfasis mío, 24).

Orden rítmico que ya está presente en un texto temprano de Saer, «Un caso de ignorancia» (ELZ), estructurado como un largo monólogo interior que comienza con la frase «... si él lo hubiese advertido» que se repite con variaciones —«si él lo hubiese sabido»— a lo largo del primer párrafo que abarca tres páginas y retorna en el segundo y último, encabezado ahora por una forma afirmativa y conclusiva: «Porque si él lo hubiera sabido». La estructuración musical reaparece en otra novela de Saer, *Nadie nada nunca* (1980), como resultado de la repetición de una serie de escenas discontinuas y fragmentarias que expanden el nudo central constituido por el misterioso asesinato de caballos en la región y que remata con la muerte del comisario apodado Caballo Leyva, encargado de la investigación. El texto se inscribe así en un registro de intriga policial (ya utilizado en *Cicatrices*, donde hay un diálogo intertextual con *El largo adiós* de Raymond Chandler) a la vez que se retoman personajes y situaciones de relatos anteriores en un lugar a la orilla del río, Rincón, donde confluyen la vertiente campesina y la urbana, recurrente a lo largo de toda su obra. Reaparece el Ladeado, personaje del *El limonero real*, y se hace referencia a Layo (Wenceslao) quien es el dueño del Bayo, un caballo que queda al cuidado del Gato Garay (personaje de un cuento de *La mayor* titulado «A medio borrar»), quien comparte un fin de semana con su amante Elisa, lo que constituye el otro nudo anecdótico de la novela; reaparece también el periodista y escritor Tomatis. En cuanto al recurso del *pastiche*, en un artículo sobre los asesinatos de caballos, aquél cita equívocamente al «etnólogo inglés Leopold Bloom» en medio de menciones a los Atridas y a ritmos de purificación social que el Gato denomina «invenciones disparatadas», pero que enmascaran una violencia generalizada y bestial que azota por entonces a Argentina en sus enfrentamientos entre la guerrilla y el ejército. Se desliza así una referencia temporal precisa en un ambiente de violencia sexual y social. Hay también un juego intertextual/intersexual entre las variaciones de copulación del Gato y Elisa y los modos y maneras descritos en *La filosofía del tocador* del marqués de Sade, que reitera la repetición cíclica aun en los extremos desafueros del libertinaje.

Se hubiese dicho, a juzgar por la repetición invariable de sus exclamaciones, que la aspiración al goce infinito y siempre renovado no pasaba de ser una simple propuesta programática y que, en la práctica sudorosa, la realidad imponía sus leyes rigurosas, condenando a los participantes a una monotonía ajena a toda contingencia, y al regreso periódico y sistemático de las mismas sensaciones. (165)

II. El discurso sobre el texto dentro del texto

Borges es nuevamente la referencia obligada para filiar el metadiscurso textual en el interior del texto; después será Díaz Grey en *La vida breve*

de Onetti⁴, Morelli en *Rayuela* de Cortázar, o en el caso de Saer, el escritor y periodista Tomatis. Hay también en su obra otros escritores de los que poco se sabe: César Rey (autor de «esos cuentos estúpidos, moravianos, en un diario de provincia», LVC 26); o Barco, periodista como Tomatis; Pancho, profesor de literatura o Sergio, autor de una serie de ensayos sobre el realismo y analista de historietas, lo que le da otra dimensión intertextual a *Cicatrices*. En las citadas respuestas a María Teresa Gramuglio, Saer explica que «el discurso sobre la ficción incorporado a la ficción misma expresa tal vez las ilusiones perdidas respecto a la posibilidad de la comunicación» (16-7). Desilusión, distancia, incredulidad, parodia, ironía: categorías todas ellas que tienen una base común —la negatividad— que lo conduce a descreer de todo principio retórico, del «sentimiento y del acontecimiento» que son —como afirma en «Narrathon»— «la Verdad Última y la Gnoseología del pobre» (161). En «Narrathon» (1972) Saer evoca su noción de novela cuando niño, asociada a la radionovela —a la que desprecia (actitud totalmente opuesta a la adoptada por Manuel Puig, cf. especialmente *Boquitas pintadas*)— y su concepción actual de la narración vista como problema no de qué se cuenta sino sobre todo cómo se lo cuenta: «De esa nada del sentimiento y del acontecimiento —más ilusorio cuanto más precisos y nítidos— he tratado, durante años, y trato todavía, con diversa eficacia, de desembarzarme» (162). Otra forma de negatividad consiste en enunciar las novelas que no han de escribirse y es Tomatis quien las enumera a Pancho en *La vuelta completa*: la que expone tortuosidad de la psique (aquí coincide de nuevo con las premisas de Borges en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares); la novela criolla; la que reúne personajes típicos en una situación excepcional; la novela policial o aquellas en forma de diario o memorias. Noé Jitrik (1978) y Graciela Montaldo (1986) han analizado minuciosamente ese uso de Saer de la negatividad que alcanza un momento culminante en *Nadie, nada, nunca* donde está presente desde el título hasta la frase que encabeza los diferentes párrafos «No hay, al principio, nada. Nada».

En *Cicatrices*, Sergio Escalante, uno de los cuatro que da su versión sobre un crimen, es un exabogado que se escapa de la realidad mediante el juego (otro *Leitmotiv* en Saer, cf. *Responso*) e intenta volver a lo real a través de sus ensayos sobre el realismo y sus análisis de las historietas. En una ocasión escribe: «Se dice que la comedia es superficial porque elude las evidencias de la tragedia. Pero no hay en sí tragedia. No hay

⁴ Noé Jitrik (1978) ha enfatizado la relación entre Saer y Onetti: «... yo diría que, si se trata de comparar, el texto firmado por Saer lleva hasta sus últimas instancias lo que está dibujado en los de Onetti en la medida en que lo narrado no es necesariamente un suceso reconocible, un (algo) que un espíritu positivista pueda pesar y medir, sino la narración misma o, lo que es lo mismo, el obsesivo drama de narrar» (99).

más que comedia, en el sentido en que la realidad es superficial. La tragedia es puramente imaginaria» (150). Otra forma de intertextualidad es la que se establece con *El jugador* de Dostoievski, obra que le regala Marcos Rosenberg en un intento de rescatarlo de un vicio que lo ha llevado a abandonar su profesión, a gastar todo su dinero y el de su sirvienta, a empeñar la casa en la que vive y hasta a ir a la cárcel. Por su parte, Ernesto, el juez homosexual encargado del crimen, se evade de lo real mediante la traducción de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, en tanto que Leto, el muchacho periodista que trabaja como Tomatis en el diario, constantemente se imagina ser el protagonista de una novela policial y convoca con frecuencia a Marlowe como una persona real. Así, la realidad se contamina de literatura o, como quería Oscar Wilde, «la naturaleza imita al arte». También en *El entonado*, el protagonista relator es un escritor quien, un poco al estilo de los cronistas, recupera mediante la memoria su pasado entre indios antropófagos: «Ahora, sesenta años después, en que la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, ni porqué, autónoma, la memoria». (EE 58)

La memoria ocupa un lugar importantísimo en los textos y en la concepción literaria de Saer. En el citado reportaje de María Teresa Gramuglio, Saer anota la experiencia y la memoria como las dos fuentes de la escritura. «Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, compaginados con paciencia, se puede abordar un dibujo sobre una tela blanca» (17). Sin embargo, la negatividad, antes de enunciada, tiñe también la confianza en la capacidad de recordar. En el texto inicial de *La mayor*, y que da nombre a la colección, Saer parodia el modelo proustiano del tiempo perdido y del tiempo recobrado, mediante el rechazo del famoso episodio de la magdalena en la taza de té: «...porque ellos, otros, antes podían: mojaban, despacio, detenidamente, llevándosela después a la boca, en la taza de té, la galletita, dejaban la pasta azucarada disolverse en la punta de la lengua, y del contacto venía, férreamente, subiendo, desde qué mundo?, el recuerdo» (31). La memoria ¿evoca o recrea?, ¿conserva o distorsiona?, ¿contiene el pasado que da sentido al presente o lo erosiona hasta hacer peligrar ese mismo presente desde el que se recupera? Estas son preguntas que se plantea el mismo autor, los escritores en el interior de sus textos y también el lector que los enfrenta. Algo es seguro: la confianza de Proust en el poder de la palabra para evocar y convocar el recuerdo ha sido reemplazada por la sospecha de Nathalie Sarraute.