

LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL PRESENTE DE LA ESCRITURA SAERIANA

Perrine Guéguen

Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, Laboratoire d'Etudes Romanes,
2 Rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis, Francia
pgueguen1987@gmail.com

Historical memory in Saer's scriptural present

Abstract: This paper explores the link between the Argentine author Juan José Saer's narrative and historical memory. The latter usually appears in between the lines in his novels, essays, work, papers, manuscripts, and correspondence, and yet it is of great significance. The main tool of this analysis is genetic criticism, in a broad sense of the term, which gives us access to the writer's desk. This reveals a coherence in Saer's work when introducing historical motifs from Argentina's Dirty War (1976-1983) through a personal aesthetic, addressing specific portrayals of characters and temporality. Through the use of the *mise en abyme* of his character's dreams and memories, Saer shows the importance of the body in the aesthetic experience of horror. Moreover, he builds a series of texts connecting different episodes of the forced disappearance of two recurring characters, Elisa and Gato, across various novels, and through the character of Ángel Leto, a political activist. These gestures by Saer cause us to rethink his position when writing about political events in Argentina at the time at which they took place. Saer always claimed that he was not a politically committed writer and asserted the aesthetic independence of literature. At the same time, he embeds history into his fiction by inscribing it in the memories and recollections of his characters, which are characteristic of his writing and his negative aesthetics. Through this reading, the writer's figure shows itself as ideologically opposed to dictatorship.

Keywords: narrative; memory; genetic criticism; History; Juan José Saer; process

Resumen: Este estudio busca explorar la relación de la narrativa del escritor argentino Juan José Saer con la Historia -que suele aparecer en filigrana en las narrativas saerianas- y la memoria a través de su obra tanto narrativa como ensayística, de sus papeles de trabajo, de sus manuscritos y de parte de su correspondencia. Una aproximación genética de dichos materiales textuales saerianos, en el sentido amplio de la palabra, mostrando el taller del escritor y la coherencia de su proyecto a la hora de introducir lo histórico, o sea la dictadura argentina, formal y estéticamente en su obra, a través de personajes y de una

poética constante. La recuperación de lo histórico, a través de las puestas en abismo o del sueño da a ver el cuerpo como el sitio de la experiencia estética del horror saeriano. Además, construye una cadena escritural en torno al episodio de la desaparición de Elisa y el Gato que aparece una y otra vez en varias novelas, así como a través de la figura del militante Ángel Leto. Esos gestos de composición del escritor nos llevaron a pensar la posición del escritor frente a lo político y su tiempo. Saer deja que la Historia irrumpa en la ficción enmarcándola en los procesos de memoria que caracterizan sus escritos, en una estética negativa. La figura de escritor que aparece entonces es la de opositor a la dictadura, pero no la de un escritor comprometido, afirmando así la prevalencia de la escritura sobre lo histórico.

Palabras claves: narrativa; memoria; genética del texto; Historia; Juan José Saer; proceso

1. Introducción

En un documento suelto titulado «Papel del poeta» incluido en el *Cuaderno Núcleo 1* el escritor Juan José Saer se interroga:

En medio de la tormenta histórica, ¿cuál ha de ser la función del poeta? – ¿del narrador? No pareciera, el poeta, fundar su actividad más que a partir de un divorcio con la tempestad. No pareciera cantar más que separándose [...]. Y sin embargo, algo lo tiene en relación con la historia agitada de modo tal que su obra recibe a cada momento, la onda expansiva de [las] explosiones [de la Historia] (Saer 2012: 336).

La cita que elegimos se estructura en dos momentos: primero, interroga la relación del narrador / poeta con lo histórico y la relación de la obra con la Historia, en un vaivén que se proyecta del narrador hacia fuera, hacia el mundo, y del mundo hacia la obra. Juan José Saer declara que el narrador debe afirmar la autonomía de la ficción para con la Historia al llevar a cabo este «divorcio con la tempesta». Si bien afirma la necesidad de alejarse de la inmediatez de los acontecimientos históricos, también admite que la literatura, lejos de concebirse *ex nihilo* y fuera de su tiempo, siempre está expuesta a los tropiezos de la Historia. Por lo cual el escritor no la puede ignorar: tiene que lidiar con el juego de fuerzas problemático que anima la relación de la escritura con lo político y «[las] explosiones [de la Historia]». Como argentino contemporáneo de la dictadura argentina, la respuesta de Saer a nivel literario pasó por la introducción de lo histórico dentro de la ficción pero a partir de una problematización de la relación del hombre con lo real. En su proyecto, lo histórico está intrincadamente vinculado a ciertas temáticas ontológicas y gnoseológicas y a una escritura de las variaciones entorno a la duda, la sospecha, la inefabilidad. Así, lo histórico en las novelas de Saer suele brotar a través de episodios relativamente mínimos frente a la intriga, lo cual también refleja el pesado silencio que rodeó la dictadura argentina. Por otra parte, podemos ver su original postura (Cañón 2002) en su trabajo ensayístico: declaraciones bastante tajantes sobre su relación con la tierra natal, el nacionalismo, el exilio y los acontecimientos de los años setenta. Si bien Juan José Saer era de hecho un exiliado, no lo consideraba de por sí como una característica de su escritura, ni como una categoría literaria efectiva sino como uno de los posicionamientos posibles del escritor frente al propio universo poético e imaginario (Saer 1997).

Nuestro análisis propone abarcar la problematización de la memoria histórica en la obra de Juan José Saer a partir del presente de la escritura, o sea tratando de entender el distanciamiento del escritor frente a las «explosiones» de su tiempo a través de su producción novelística, ensayística y crítica. Así mostraremos en qué medida la memoria y lo político-histórico atraviesan su obra. En efecto, un estudio profundizado de sus papeles de trabajo, de sus manuscritos y de su correspondencia permite echar una luz nueva sobre su posición de escritor frente a la Historia a la hora de confrontarla con su propia concepción de lo literario.

En un primer tiempo veremos que la memoria es uno de los *leitmotifs* de la escritura saeriana y aparece fuertemente vinculada con una escritura que no suele respaldarse en intrigas ni en acontecimientos político-históricos, sino que lo histórico parece brotar dentro del presente de los personajes. Entonces, el manejo de las temporalidades ficcionales así como el desarrollo de la producción narrativa saeriana construyen una red de significados que circulan en la obra. El escritor logra problematizar la relación del ser con lo histórico a partir de una estética propia y de episodios diseminados en sus ficciones, que apelan a la memoria en diferentes niveles: recuerdos de los personajes, encubrimiento simbólico-ficcional por parte del escritor, memoria del lector.

Más adelante, los manuscritos y los papeles de trabajo del autor permiten entender cómo se construyó la red de episodios de carácter histórico diseminados en sus ficciones. Pues los manuscritos permiten desvelar la puesta en escena de la violencia y de lo político. Además, el enfoque genético también permite entender de manera global la intencionalidad del proyecto saeriano y las pautas de construcción de la relación entre memoria, historia y sujeto político.

En última instancia, veremos que dichos gestos implican cierto posicionamiento del escritor frente a lo Histórico, a su propio tiempo y a su identidad. Así, la progresiva y fragmentaria integración de lo Histórico en la ficción conlleva una vasta reflexión sobre el papel de la literatura de cara a los hechos político-históricos de su tiempo.

Gracias a la genética como método analítico, proponemos dar a ver los senderos de la creación saeriana en relación con la Historia y con la historia del texto.

2. Memoria y manejo del tiempo ficcional de lo político, desde la obra

2.1. Aproximación a la estética saeriana: la cuestión del realismo y de la memoria

Juan José Saer no escribió ninguna ficción histórica en el sentido de género que aparece a finales del siglo XVIII: una novela, o sea una ficción que se sitúa en un momento histórico preciso y que suele tener relevancia a la hora de desarrollar la intriga (Lagarde y Michard 1969: 845). Las ficciones saerianas no son de por sí novelas históricas, sino que la relación con lo histórico entra en juego en su estética como principio de construcción (Saer 2010). Esto no significa que no haya un trabajo de documentación que podríamos comparar al del realismo, y en particular de Flaubert –ya que ambos talleres aparecen como bastante similares. Significa que, si bien las

ficciones saerianas presentan un efecto de realidad, no se asemejan al realismo en su sentido tradicional de género. El horizonte de la obra saeriana es escribir apegándose lo más posible a lo real, pero inscribiéndose en una estética propia. El realismo es más bien una base con la cual su estética entra en tensión, a diferentes niveles: espacio, tiempos, personajes, causalidad. Así, cada novela parece contestar a un interrogante preciso bajo la forma de una experimentación textual (Laurent, 2014). Más allá de esta aparente disparidad, la unidad de la obra se puede entonces encontrar en una auto referencialidad fragmentaria ya bien comentada por la crítica (Laurent 2014) a partir de cierta negatividad (Lucero 2017).

A nivel global en la obra de Saer, la memoria es un hilo conductor, a menudo vinculado al tratamiento temporal de las narrativas y con la imposibilidad de conocer lo real, con la inefabilidad de los hechos. En esta perspectiva, se puede afirmar que los acontecimientos políticos siempre apelan a la memoria de los personajes. La relación de los personajes con la Historia y la memoria se enmarca entonces en una estética de la duda, del malestar, del desconocimiento, de lo absurdo ya presentes en la obra desde sus comienzos. Podemos evocar aquí *La Pesquisa*, en que la Historia aparece como algo furtivo, distante a través de la desaparición del Gato y Elisa, comentada en apenas una página por una voz extradiegética. Los personajes no la evocan pero son atravesados por su relación con la Historia. En palabras de Sergio Chejfec se puede decir que «[...] de algún modo [los personajes] son seres aproximativos cuya existencia está al servicio de los efectos indirectos de la historia, que asumen con despreocupación cotidiana» (Saer 2010: 806). La Historia irrumpe en la vida de los personajes, en su cotidianidad, les influencia pero siempre de manera marginal, indirecta en un plano velado y secundario. En este sentido, se pueden rastrear, en la cronología de la obra, ciertas evocaciones del contexto histórico de la Argentina de los años de la Guerra Sucia que configuran una cadena a nivel macrotextual; podemos pensar que *Responso*, *Nadie Nada Nunca*, *Glosa*, *Lo Imborrable* y *la Grande* forman un conjunto porque son las novelas que más abarcan los sucesos de los años de la dictadura.

2.2. Los episodios y personajes que remiten a lo Histórico en la narrativa saeriana

Empezaremos por un breve recorrido argumental de dichas novelas. La acción de *Responso* –segunda novela escrita por Saer pero primera en ser publicada en 1964– se desarrolla en diciembre de 1962. El protagonista, el santafesino Barrios, vuelve a visitar a su mujer Concepción de la cual lleva varios años separado. En el segundo capítulo, gracias a una analepsis de siete años, nos enteramos del pasado de Barrios: durante el peronismo, fue elegido secretario general del Sindicato de Prensa y logró mejorar la vida de los afiliados gracias a mejoras salariales y sociales. Incluso llegó a conocer a Perón. Pero después del '55, se ve desplazado del sindicato, e incluso sufre una humillante paliza por parte de un grupo cercano a las fuerzas en poder. A partir de ese momento, cae en desgracia: pierde su trabajo, se derriba su vida familiar y amorosa, y empieza a frecuentar las salas de juego. Al final del primer capítulo, su exmujer le presta una máquina de escribir que le entregaron en su trabajo

como profesora. Con acentos dostoiievskianos, asistimos a la decadencia y a la pérdida del personaje quien, en vez de aferrarse a la escritura como lo sugiere y simboliza la maquina de escribir, pierde esa apostando. Así, Barrios es llevado, tambaleante, por las fuerzas de la Historia, sin que se puedan encontrar en su relación a lo político elementos que explicasen su destino y su inexorable caída.

El lector tendrá que esperar hasta 1980, o sea más de quince años, para que alguna alusión a los acontecimientos argentinos vuelva a aparecer en la narrativa saeriana. Entre tanto, el escritor se habrá mudado a Francia en 1968, permitiéndole ver a Argentina desde la distancia y de manera más crítica, lo cual supuso cierta ruptura en su escritura (Litvan 2011). Así en esos quince años, publica tres novelas: *La vuelta completa* (1966), *Cicatrices* (1969) y *El limonero real* (1974) pero también la colección de cuentos *Unidad de lugar* (1967) y el relato *La Mayor* (1976). En 1980 entonces, se publica la novela *Nadie Nada Nunca* en la cual las matanzas de caballos construyen una red de sentidos metafóricos, ya que el lector desconoce al asesino y las razones por las cuales mata a los caballos. En paralelo a dichas desapariciones, y siempre en segundo plano, el Gato y su amante Elisa son desaparecidos –por lo cual no es difícil leer una correlación entre estos fenómenos. En la *Dicha de Saturno* (Premat 2002), Julio Premat presenta una interesante hipótesis de lectura: el secuestro de los personajes sería un eslabón de una cadena de asesinatos ya que al Gato se le atribuye posiblemente cierto papel en el asesinato del caballo Leyva, un militar con una notoria reputación de asesino y torturador, y quizás en los asesinatos de los caballos; Premat lo analiza luego bajo el prisma de un parricidio simbólico. Sea lo que sea el papel del Gato, a continuación, el motivo del secuestro reaparece de manera insistente en la obra, en varias novelas, en una especie de retorno de lo reprimido histórico, por ejemplo en *Glosa*.

En efecto, la crítica suele considerar esa novela como el epicentro del núcleo narrativo político en la obra de Saer porque es a partir de esta que empiezan a agregarse datos biográfico-políticos importantes en cuanto a los personajes. El desarrollo de la vertiente político-histórica de los personajes se funda en la siguiente prolepsis: en 1979, los dos personajes del Matemático y Pichón recuerdan elementos del pasado durante una caminata en París. Es así como los lectores nos enteramos de tres acontecimientos trágicos: la muerte de Ángel Leto, combatiente clandestino durante años, finalmente cercado por las fuerzas represoras del Estado; la desaparición de Elisa y el Gato Garay por el ejército –aquí retomada y simbolizada de otro modo, como lo veremos más adelante– y del asesinato de la esposa del Matemático, obligándolo a huir a Suecia. Beatriz Sarlo en su artículo «La política, la devastación» (Saer 2010: 767-778) subraya la importancia de las alusiones a la muerte –en el epígrafe, por ejemplo– que permiten intuir lo trágico por venir; además propone mirar la prolepsis como un momento decisivo de superposición de temporalidades. La lectura *après coup* de Sarlo permite entender las implicaciones políticas reales de aquella época que fueron introducidas en la ficción, subrayando la clarividencia del propósito del escritor a la hora de escribirla. En efecto, como lo subraya Florencia Abatte, hay que acordarse de que esta novela fue escrita contemporáneamente a los últimos años de

la dictadura, cuando la dimensión del Terrorismo de Estado no había sido procesada todavía (Abatte 2014: 80). En el marco de la ficción, el horror se escenifica a través del destino de los personajes, dado por algo que se sabe desde fuera de la ficción saeriana y que el lector aporta de su experiencia de lo real y de la ficción. Es de notar que la novela fue reconocida por la crítica como una de las mejores ficciones sobre la dictadura (Balderston 1987).

Luego, en *Lo Imborrable* se evocan «los tiempos que corren» y la depresión de Tomatis tiene que ver directamente con los sucesos ocurridos durante la dictadura:

La actualidad cultural, metiendo en la misma bolsa el cine, la gastronomía, el jet set, la literatura, y eso a la misma hora en que iban a sacar a la gente de sus casas o de los campos de concentración clandestinos para cargarla en los helicópteros de la marina y tirarla viva en plena noche en el océano (Saer 1992: 32).

Así, podemos pensar que la relación con lo simbólico se ve reemplazada por alusiones indirectas de *Nadie Nada Nunca*, y luego la reaparición del episodio de la desaparición en *Glosa*, parece evolucionar hacia menciones más concretas que se traducen directamente por la depresión de Tomatis. La introducción del lo político-histórico y sus repercusiones sobre los personajes, incluso sobre el gran protagonista de la obra, Tomatis, sin duda subrayan el impacto de la dictadura sobre la obra de Saer: son las explosiones que llegan hasta el corazón mismo de lo literario.

Finalmente el escritor volverá a aludir al trágico destino de Elisa y el Gato en *La Pesquisa* (1994) y en *La Grande* (2005) –obra maestra final y póstuma del autor. Esa concatenación entre fragmentos echa luz sobre lo ya acontecido en una permanente vuelta hacia la memoria interna de la obra. La cadena escritural, el núcleo argumentativo fragmentario alrededor de la dictadura estructura parte de la producción narrativa y tiene un sentido global, aunque se declina de manera muy diferente en cada novela, o retomando algunos hilos tenues. Se desencadena en una serie de episodios que de por sí no forman un conjunto claro, gracias a una vuelta a lo ya acontecido, aparentemente inexplicable. El lector atento puede rastrear y juntar los episodios, a manera de fragmentos, hacer memoria; sin embargo, la escritura de la dictadura no aparece sistematizada, sino meramente por sus recurrencias; mientras que la coherencia estética unifica toda la obra. Al analizar la génesis de varios de esos proyectos, se puede entender que están vinculados desde su origen y que el desarrollo de cada novela está vinculado a las demás.

3. La génesis de los procedimientos de escritura de la memoria y de la Historia

3.1. Génesis de *Glosa* y concatenación de los proyectos en los manuscritos saerianos

En el inicio de la segunda parte de *Glosa*, en una *marginalia* aparece un verso de un poema de William Stevens «and the reader became the book» (XXVI); así se resume la intencionalidad del escritor en cuanto al papel del lector ideal en su función exogenética, que tiene que reconstituir lo sugerido, reconstruir el proyecto global de escritura. Por añadidura, a nivel macrogenético un estudio profundizado de los

manuscritos permite ver que los proyectos que tratan de lo político están estrechamente intrincados en su concepción: la larga gestación de *Glosa* (a partir de 1961) y de su segunda parte, sombría, que iba a titularse *El intrigante*. En efecto, Saer piensa dos proyectos juntos. El proyecto trunco *El intrigante* será en parte rechazado pero servirá de base, muy modificado, a la escritura de *Lo Imborrable* y luego de *La Grande*. Por ejemplo, en hojas sueltas incluidas en el dossier de *La Grande*, podemos ver que los apuntes de trabajo titulados «Notas para *Glosa* y *el Intrigante*» son exactamente contemporáneas y podemos ubicar su escritura durante los años ochenta (Saer 2013: 350). La primera concierne a *El Intrigante* y la segunda consiste en un desglose de ideas para *Glosa*. De hecho, entre sus notas, Saer glosa –como solía hacer en cuanto a los títulos de sus novelas– el término intrigante, cuyo primer sentido es «enredar, complicar», lo cual refleja su proyecto estético. En varios aspectos de su escritura, observamos que el principal mecanismo de concepción de Saer es volver a invertir núcleos, fragmentos, de un proyecto a otro; supone por lo menos dos gestos: un volver a leer sus propios papeles, sus propios manuscritos, y pensar la coherencia de la obra desde dentro.

A nivel microgenético, los manuscritos permiten entender cómo el escritor construye una cronología interna de la obra. El escritor apunta minuciosamente las fechas y los datos que esgrimió a fin de crear un mundo ficcional coherente. Por ejemplo, la escritura de *Glosa* empieza retomando datos biográficos sobre Ángel Leto presentes en *La Vuelta Completa*, dando a ver cierta «continuidad genealógica» en su historia personal, «como para confirmar la coherencia y la consistencia de la reaparición del personaje en la novela siguiente» (Saer 2010: 488) como se lo sugiere en el dossier genético de *Glosa* y, en particular, de la sección titulada «Historia del texto».

Por otra parte, al leer los documentos y variantes de *La Ocasión* (1961-1987) (Saer 2012: 337-371) asistimos a posibilidades de las narrativas de corte históricas que no fueron explotadas como la parte X del borrador de dicha novela –muy diferente de la versión definitiva como suele ser el caso de los borradores saerianos– en que uno de los personajes, Herrera, dice: «La historia [...] somos nosotros también. Y de esta guerra, francamente, no tenemos mucho que decir» (Saer 2010: 357). La acción del relato parece desarrollarse en la misma época que la trama de *La Ocasión* y permite pensar que la guerra a la cual se refiere el personaje es la guerra del Paraguay. La alusión a lo histórico siempre aparece velada y permite pensar que borrar a medias, ocultar lo político-histórico forma parte de su estética. Incluso es de suponer que Saer no quiso publicar textos que tengan referencias demasiado explícitas al contexto histórico-político. Por ejemplo, en una nota titulada «Para el Intrigante», dos personajes se encuentran en un pasillo y uno de ellos propone al otro hacerle una entrevista: «La posibilidad de aceptar esta entrevista en tiempos de dictadura supone toda una serie de problemas, que podrían ser tratados de un modo cómico, como el pantalón blanco del Matemático». Aquí, si bien volvemos a encontrar dos motivos que estarán presentes en el texto definitivo –el pantalón blanco, el tratamiento cómico de ciertos acontecimientos– el escritor borrará la posible «entrevista en tiempos de dictadura»; o sea que existe aquí un gesto, una elección, de integrar lo histórico de manera velada.

Entre todas las novelas, una solamente alude de manera directa a la Guerra Sucia: *La Grande*. Última novela de Saer, denota bastante con la estética previa. Como lo subraya Premat en su artículo «*La Grande*: volver a empezar» (Premat 2011), el regreso de Gutiérrez insta una «recuperación de la memoria inédita en la obra». El narrador retoma el hilo de la desaparición del Gato y Elisa, por última vez. Tomatis, el protagonista de la obra, va a visitar a Brando, un militar de muchas relaciones, para pedirle que intervenga a favor de dos de sus amigos. Pero este se niega y se complace en humillarlo. En la novela, se explicita el destino de los dos amantes y el narrador llega a las conclusiones siguientes:

Era difícil reconstruir imaginariamente lo que había sucedido; por más que lo intentaban Héctor y Tomatis no llegaban a nada. Ya había pasado el período de los secuestros espectaculares, destinados a aterrorizar al vecindario, cuando llegaban a la madrugada, ocupaban varias manzanas, con sirenas, vehículos policiales o militares, armas pesadas e incluso, a veces, helicópteros [...] (Saer 2005: 233).

Podemos pensar que, desde el presente de la escritura, en el 2005, el escritor tomó una postura diferente hacia su obra y hacia la dictadura. Las múltiples notas de carácter político presentes en el dossier de *La Grande* apuntan hacia el deseo de aludir a esa abiertamente. Se puede narrar retrospectivamente como algo que ahora pertenece al pasado de la ficción y a la Historia con mayúscula; por eso, esta última novela denota con lo que precede, por su peculiar inscripción en una escritura a contracorriente, en tensión con el resto de la obra (Premat 2017).

Más allá de la representación distanciada, borrada de lo Histórico dentro de las ficciones, podemos pensar que la coherencia de la obra se encuentra por parte en la génesis de la obra y en las elecciones del autor. Sin embargo, Saer supo crear una estética del horror: los hechos políticos parecen irreales, o puestos a distancia de los personajes que no la vivieron directamente. Pero el escritor no omite el horror de los hechos históricos dentro de la ficción, sino que los pone en escena, a través de cierta estetización de la violencia.

3.2. Horror y ficción: génesis de un cuerpo atravesado por la Historia.

A fin de mostrar cómo los mecanismos de la violencia política actúan dentro de las ficciones saerianas, me basaré en el brillante estudio de Carlos Walker *El horror como forma* (2013). En su trabajo, subraya que, a partir de una reflexión sobre la antropología negativa de Faulkner, Saer desarrolla lo que llama una «antropología especulativa», o sea una manera de construir una estética que problematice la relación del hombre con lo real y con la memoria. A partir de sus reflexiones, veremos cómo la estética del horror se construye en el taller del escritor, en sus papeles de trabajo.

Primero, la violencia política suele aparecer como enmarcada en la memoria o en el sueño en las narrativas saerianas. El horror así circunscrito parece aun más nítido como la inquietante extrañeza en el psicoanálisis o el *unheimlich* lacaniano que Saer indaga en el *Cuaderno Núcleo II*, anotando un pasaje de *La fantasmagorie* de Max Milner (Saer 2013: 162). Así, la puesta en abismo del horror en el marco

del sueño o del recuerdo encuadra el horror y permite cierta estetización de la violencia política. El horror estético es la manifestación en la ficción de un poder que ejerce su violencia en los cuerpos de los personajes y disecciona la materia de la percepción:

Los objetos que usamos sin conocer exactamente sus propiedades, ya sean hechos por el hombre, o naturales, como nuestro propio cuerpo, por ejemplo, mantienen con nosotros una relación no racional sino fantástica u onírica. Son como objetos soñados (Saer 2010: 492).

La violencia política se manifiesta a través de la exposición material o simbólica de los cuerpos abiertos mostrados como una desagregación de lo material. En esta perspectiva, el único elemento que sugiere la desaparición de Elisa y El Gato en *Glosa* es un pedazo de carne que se está pudriendo en la mesa. La estética del horror en Saer pasa por una puesta en abismo de la materialidad de los objetos y de los cuerpos y construye las formas del horror a partir de sueños o de recuerdos que acentúan un sentimiento de enajenación ya presente en la propia relación del ser a su cuerpo. La violencia se figura como imposición hacia el cuerpo, como en el proyecto ensayístico trunco titulado «Serie Negra» y particularmente en un artículo inédito titulado «La muerte de Oberdan Salustro» (en que el autor comenta el secuestro y la matanza del máximo directivo de la FIAT por el ERP en 1973, en una virulenta crítica de la prensa, de la burguesía y del Papa):

En la mesa de tortura, en la onda expansiva del napalm, en el hambre, ya no hay más individuo sino el órgano que se martiriza, la carne que vuela en mil pedazos, el vientre que se deforma, las pústulas que roen la piel, el equilibrio y la identidad (Saer 2015: 86).

La violencia política deja su huella en el campo de batalla de la carne, como una imborrable cicatriz. En un movimiento de enajenación de las víctimas, a través de una espoliación irreductible de la identidad y en una deshumanización de la víctima, por el ejercicio de un poder que parece volverse loco. En su trabajo, Walker también muestra que el horror siempre está vinculado de una manera u otra al poder, al Estado y a la locura en las novelas saerianas. En la génesis de la obra, podemos entenderlo a través de las palabras mismas del autor: «El poder es el campo del delirio y el ejercicio del poder una actividad fundamentalmente alucinatoria [...]» (Saer 2015: 115). Entonces, la reducción del ser al cuerpo lo convierte en instrumento de la violencia política, en objeto cualquiera en manos de un poder estatal enloquecido. Esta representación de la violencia en las narrativas saerianas se apoya en una vasta reflexión en cuanto a la naturaleza del Poder y del papel del Estado.

Ahora bien, ¿se puede pensar que lo histórico es meramente un tema de la obra de Saer? Cabe aclarar lo que significa un tema; parece apropiado el sentido que Beatriz Sarlo le da: no se trata de un decorado, sino más bien del hecho de que la Historia se imponga a la literatura, «[...] una fuerza que *presiona*, sin ser siempre visible, sobre el curso del relato y sus personajes» (Saer 2010: 771). O sea que la ficción es permeable a la Historia y se puede considerar como una arborescencia del proceso de memoria en la ficción saeriana. Saer no quiso denunciar específicamente lo que pasaba durante la dictadura, sino enmarcar una parte de la realidad, atraparla en su estética negativa, desde la afirmación de la autonomía de la ficción. Su compromiso

fue ante todo con la literatura y con su propio proyecto. Tanto en la obra como en su génesis podemos ver que el autor busca introducir lo histórico, dando a ver el horror de los años de la Guerra Sucia a través de procedimientos escriturales específicos. Ahora nos parece pertinente volver a interrogar la posición del escritor ya no desde sus ficciones y sus borradores sino desde su posicionamiento de escritor frente a la «tormenta histórica» y su deseo de «divorcio con la tempestad».

4. La posición del escritor frente a lo político y su tiempo

4.1. Escritura, literatura y política

Leer los *Papeles de trabajo* y la correspondencia de Saer permite evidenciar su fidelidad a cierta visión de la literatura. Para Saer, la tarea del escritor consistió en comprometerse desde la literatura, sin caracterizarse únicamente como escritura militante o comprometida. Se trata ante todo de un proyecto estético extremadamente ambicioso que abarca múltiples facetas del oficio de escritor. Se puede decir que, como intelectual, su posicionamiento fue el de un socialista-marxista, lo cual se puede comprobar mucho más en los *Papeles* que en su obra: justamente porque estos no estaban destinados al público:

[...] víctimas de la explotación y el terror, todos los días, en Argentina o en cualquier parte del mundo; [...] por debajo de la división ideológica de la historia en una zona clara y una zona oscura, hay una continuidad histórica en la que cada individuo será juzgado, no de acuerdo con una ideología impuesta represivamente, sino según el alcance real de sus actos y su real responsabilidad histórica (Saer 2015: 86).

Uno de los rasgos importantes de Saer fue separar su figura de autor de sus opiniones más personales aunque entre sus papeles hoy encontramos trabajos que trataban de problemas políticos tan diversos como el asesinato de Oberdan Salustro, la explosión de una embajada por miembros de la banda Baader o la detención del poeta Francisco Urondo. Estos textos forman parte del proyecto trunco titulado Serie Negra e ilustran una posición política de raigambre universal que el autor nunca escondió, pero que no importaba en cuanto a la definición de su figura de escritor. En *El concepto de ficción*, lo explicitaba: «[...] sin nada especial que comunicar, ni misión histórica alguna que cumplir, [el escritor] explora la lengua, con incertidumbre y rigor, para elaborar una construcción cuyo sentido es su forma misma» (Saer 1997: 124). La unidad del discurso y su integridad intelectual fueron las pautas que definieron la construcción de su figura como autor, como lo explica en una entrevista:

El trabajo del escritor es una praxis individual cuyo carácter social depende de avatares axiológicos. Dije al principio que el escritor es un hombre de un solo discurso y que el valor de ese discurso estriba en que desmantela o se opone a las construcciones ideológicas de orden pragmático que dominan su época (Saer 1997: 141).

Esta integridad pasó sobre todo por la afirmación de la autonomía de la ficción frente a la historia que se estaba desarrollando, aunque también por la inclusión de lo

histórico dentro de la ficción, pero desde una posición intelectual específica de sospecha que aparecía mucho más en la esfera privada que pública.

4.2. Posicionamiento intelectual y distanciamiento historiográfico

De hecho, en medio del silencio de los años setenta, ochenta, la preocupación de los amigos de Santa Fe por lo que estaba pasando en Argentina era permanente, y lo comentaban a menudo en sus cartas a Saer que ya vivía en Francia, como, por ejemplo, en la carta de uno de sus interlocutores: «La realidad general que nos envuelve está llena de misterios y de absurdos. La época corre pareja de sucesos demasiado inciertos. E inútiles [...]. Más inseguridad por el comportamiento de los gobernantes que por los vuelos de DC-10». Este sentimiento de indefinición, de peligro, de malestar frente a la historia desarrollándose que comparten los corresponsales, Saer lo supo transcribir a partir del presente de su escritura. Cuando su novela *La Ocasión* recibió el premio Nadal, declaró en una entrevista: «No me puedo considerar un exiliado de la dictadura argentina pero estuve manifiestamente en su contra. Mi literatura no es militante pero creo que cualquier literatura desprende una determinada moral» (Saer 1997: 44). Así, su concepción del escritor fue la de un «hombre sin atributos» según la fórmula de Musil, un hombre fuera de los axiomas ideológicos y políticos, rechazando toda determinación social, ya que no adscribía a una categoría crítica fundada meramente en la pertenencia nacional ni política. Admitió transmitir a través de sus ficciones su oposición a la dictadura argentina. El hecho de no reivindicarlo le permitió posicionarse fuera de una categoría literaria bajo la cual no quería que se subsumiese su obra.

4.3. Escribir contra el presente

La concepción que tenía Saer del papel de lo histórico en la ficción se reflejó en múltiples ensayos publicados como, por ejemplo, en el elogio que le hizo a *Respiración artificial* de Ricardo Piglia en su artículo «Historia y novela, política y policía» en *Trabajos* (Saer 2016: 144). Subraya su concepción de la historia dentro de la ficción no como objeto de representación de por sí, sino como tema: «El punto de partida de todas las novelas es el presente de la escritura, y lo que transporta el texto narrativo son las pautas sensoriales, emocionales, intelectuales de ese presente [...]». Para el escritor, se trata de afirmar el carácter complejo de algunas situaciones, de interrogar lo que se puede llamar «verdad» o «real» desde la ficción. Remitir al presente, encajándolo en una estética no realista fue una manera de luchar contra su propio tiempo, de luchar contra las imposiciones estéticas, ideológicas, el autoritarismo, las modas literarias, tanto del mercado como de la política. Escribió, a propósito del tiempo: «Es contra él que [el escritor] deberá trabajar para ser, paradójicamente, más tarde, su tiempo mismo» (Saer 1997: 146). En pocas palabras, la Historia aparece en contrapunto en las ficciones saerianas. Pero la coherencia externa e interna de la obra sostiene un planteamiento estético de lo político, desde el presente de la escritura, que también se desdibuja en la construcción de la figura del autor.

5. Conclusión

La mayor parte de la obra, los papeles de trabajo y la correspondencia de Saer son la muestra de un trabajo constante de reflexión y de análisis sobre el lugar del escritor en el mundo y su posicionamiento frente a la Historia. Un trabajo que se caracterizó por el compromiso con el verbo y cierta intransigencia de sus posicionamientos político-estéticos y en cierta negatividad estética. Entonces podemos decir que supo construir la imagen marginal de un escritor cuyo empeño no era la visibilidad de su compromiso, sino la validez y el posicionamiento intelectual de su proyecto. Lo histórico aparece entonces como un tema que no es un decorado, sino que forma parte, con la memoria, del entramado que sostiene la búsqueda estética. Así, varios gestos definitorios del proyecto integran lo Histórico progresivamente, de manera velada, borrada. Lo vemos porque dichos elementos afloran a la superficie del texto y lo observamos en los manuscritos. Dichos mecanismos escriturales apelan a un lector que pueda desvelar los sentidos, seguir las pistas, ir juntando los fragmentos. El escritor vuelve una y otra vez hacia este episodio... y, este ¿no sería, acaso, el mecanismo mismo del trauma, de la huella, de la cicatriz para emplear un término de corte saeriano? En todo caso, para Saer se trató de adscribir tajantemente a cierta negatividad estética. Como lo vimos gracias al estudio de los manuscritos y de los papeles de trabajos, la obra hace memoria, vuelve sobre sí misma pero se abre también a la Historia; no la niega, no la deja de lado, sino que al no evidenciar su presencia, le da más espesor. Entre los papeles del autor, en los manuscritos, en las entrevistas y la correspondencia encontramos la materia y los procesos que sostienen la construcción de un sistema Saer, con una poética particular, el horror como forma, dando a ver la puesta en abismo del horror, en una representación específica del cuerpo. Y sobre todo con una posición bien definida del papel del escritor frente a su propio tiempo. Así, la genética del texto permite volver a abrir la historia del texto y examinar posibilidades interpretativas complementarias, recordar y delinear gestos del escritor en la intimidad de su taller. Da a ver al escritor luchando en «el campo de batalla de los manuscritos» según la expresión de Charles Mauton en *Le dernier Baudelaire* que figura en el Cuaderno 18 del segundo tomo de los *Papeles de trabajo* (Saer 2010: 134) y, se puede añadir, escribiendo contra la corriente de su propio tiempo.

Agradecimientos

La comunicación que dio lugar a esta publicación fue presentada en el marco del séptimo Coloquio Internacional de Estudios Latinoamericanos de Olomouc titulado «Caminando por la memoria. Nuevas aportaciones desde la literatura, el cine y el teatro» en la Universidad Palacký, en la República Checa. Quisiera agradecer a todo el equipo de la universidad por su acogedora y calurosa bienvenida durante dicho acontecimiento científico y por su benevolencia a la hora de compilar y publicar los artículos presentes en este volumen. También les agradezco la ayuda a Francisco Laucirica, Laura Allali y Dulcie Fournier.

Referencias bibliográficas

- ABATTE, Florencia (2014), *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*, Córdoba: Eduvium.
- BALDERSTON, Daniel (1987), *Ficción y política, la narrativa argentina durante el Proceso Militar*, Buenos Aires: Alianza.
- CANÓN, Mila (2002), «Juan José Saer, La construcción de una poética propia», *Especulo. Revista de estudios literarios* [disponible en <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html>>, 1/8/2019].
- LAGARDE, André – MICHARD, Laurent (1969), *XXème siècle*, Paris: Bordas.
- LAURENT, Pénélope (2014), *L'oeuvre de Juan José Saer: Unité, cohérence et fragmentation*, Paris: l'Harmattan.
- LITVAN, Valentina (2011), «“A medio borrar” en el origen: de Saer a Saer», *Cuadernos LIRICO* 6, 143-158.
- LUCERO, Nicolás (2017), *La vuelta incompleta. Saer y la novela*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- PREMAT, Julio (2002), *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- PREMAT, Julio (2011), «La Grande: volver a empezar», *Cuadernos LIRICO* 6, 173-182.
- PREMAT, Julio (2017), *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*, Roma: Quodlibet.
- SAER, Juan José (1964), *Responso*, Buenos Aires: Álvarez Editor.
- SAER, Juan José (1997), *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel.
- SAER, Juan José (1980), *Nadie nada nunca*, México: Siglo XXI Editores.
- SAER, Juan José (1986), *Glosa*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- SAER, Juan José (1993), *Lo imborrable*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan José (1994), *La pesquisa*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan José (2006), *Trabajos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan José (2010), *Glosa, El entonado*, Córdoba: Archivos-Alción.
- SAER, Juan José (2012), *Borradores 1. Papeles de trabajo*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan José (2013), *Borradores 2. Papeles de trabajo*, Buenos Aires: Seix Barral.
- SAER, Juan José (2015), *Borradores 4. Ensayos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- WALKER, Carlos (2013), *El horror como forma: Juan José Saer, Roberto Bolaño* (tesis doctoral), Paris VIII, Universidad Vincennes-Saint-Denis [disponible en <file:///C:/Users/qgrub/Downloads/uba_ffyl_t_2013_892202.pdf>, 1/8/2019].

