

Una moral de la forma narrativa

María Teresa Gramuglio y sus lecturas de la poética de Juan José Saer¹

Alberto Giordano

(Universidad Nacional de Rosario - CONICET - Argentina)

I

Entre los varios volúmenes que un lector interesado en la crítica literaria argentina podría imaginar a partir del generoso corpus de ensayos y estudios que María Teresa Gramuglio viene publicando desde

¹ Una versión más extensa de este trabajo fue leída en la “Celebración del Itinerario Crítico de María Teresa Gramuglio” que se realizó en abril de 2013, en el marco del III Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”, organizado por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Gramuglio es una de las figuras más prestigiosas de la crítica literaria y cultural argentina. Se formó en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias del Hombre de la Universidad Nacional del Litoral, a comienzos de los sesenta, bajo el magisterio de Adolfo Prieto. Colaboró en las revistas *Setecientos monos* y *Los libros*, y en 1978 participó de la fundación de la prestigiosa revista *Punto de vista*, junto a Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Ricardo Piglia (su participación en dicha revista se sostuvo hasta 2004). Desarrolló importantes investigaciones sobre temas de literatura argentina (el campo literario argentino en la década del 30; los escritores nacionalistas; el proyecto cultural de la revista *Sur*; las poéticas del realismo y la obra de Juan José Saer; las relaciones entre la literatura argentina y las literaturas europeas) y se desempeñó como profesora de Literatura del Siglo XIX en la Universidad de Buenos Aires y de Literatura Europea en la Universidad Nacional de Rosario. En 2002 compiló y prologó *El imperio realista*, volumen VI de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. Actualmente está en prensa su libro *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*.

mediados de los sesenta, hay uno dedicado a la poética de Juan José Saer que se cuenta entre los más deseados. Como se sabe, desde la reseña de *Cicatrices* que apareció en la revista *Los libros* en 1969, hasta el ensayo sobre *Lugar* recogido hace un par de años en *Zona de prólogos* (entre uno y otro, la serie incluye seis textos más), Gramuglio ha sido, primero, una pionera de la crítica saeriana, que apostó sin reservas y con los mejores argumentos al valor y la trascendencia de una obra extremadamente original, de la que todavía podía asegurarse en 1979 que, pese a su vastedad, era “sistemáticamente ignorada por lectores y críticos en la Argentina” (GRAMUGLIO, 1979, p.3), y después, en ensayos que se convirtieron en referencia insoslayable y punto de partida para numerosas investigaciones, uno de los lectores más inteligentes y sensibles de las complejidades constructivas y la intensidad poética de esa obra poderosa a causa de su magnetismo y su exigente extraterritorialidad.

Una de las formas que podría tomar el libro de Gramuglio sobre la poética de Saer es la de una recopilación de los ocho textos publicados como colaboraciones en libros y revistas, ordenados cronológicamente y agrupados en tres secciones. La disparidad de registros y circunstancias funcionaría como soporte para la exposición autobiográfica de los distintos momentos que atravesó uno de los diálogos críticos más interesantes de la literatura argentina de las últimas décadas, algo así como un memorial de la constancia y la intensidad de esa relación, en la que la figura del crítico (la persistencia de sus convicciones profesionales, pero también la incidencia circunstancial de inclinaciones personales o íntimas) cobraría casi la misma importancia que las del autor y la obra estudiados. La primera sección de este libro la conformarían los textos de la “apuesta”, las cuatro primeras intervenciones en las que Gramuglio ilumina, con la inteligencia y la audacia que la ocasión demandaban, la radicalidad y la potencia de las invenciones formales y las exploraciones gnoseológicas de un ciclo de novelas y relatos que el público y la crítica prácticamente desconocían, aunque ya estaban transformando de modo irreversible (esa era la apuesta) las condiciones en las que se discutirían en el futuro los problemas concernientes al realismo y la ficción narrativa dentro del sistema literario argentino.² Entre la primera y la

2 A partir de la segunda intervención, “Juan José Saer: el arte de narrar”, de 1979, los esfuerzos críticos de Gramuglio en favor del reconocimiento de la excepcionalidad saeriana pasan a formar parte de una apuesta colectiva, la que venía sosteniendo la revista *Punto de vista* desde la publicación de una nota de Ricardo Piglia sobre *La mayor* en 1978, en la que encuentra una aliada con convicciones tan firmes y estrategias argumentativas tan consistentes como las

segunda sección, que incluiría las dos notas escritas en 2005 en ocasión de la muerte de Saer, hay un hiato notable de veinte años. Podemos conjeturar que el impulso crítico se debilitó, por temor a la redundancia, cuando la consagración del escritor santafesino en el circuito académico, creciente e imparable desde mediados de los ochenta, no dejó dudas de que la apuesta, solitaria y aventurada en el comienzo, había resultado ganadora. Finalmente, la tercera sección reuniría los textos de la “incomodidad”, un estudio sobre los ensayos de Saer publicado en 2010 pero escrito seguramente varios años antes y el prólogo sobre la composición de *Lugar*. La novedad que aportan estas últimas intervenciones es la de exponer las reacciones críticas de Gramuglio frente a los libros discutibles (aunque ella termine rescatándolos) de un autor no sólo consagrado, sino que ha adquirido compromisos editoriales invirtiendo en el mercado literario los dividendos del capital simbólico acumulado en nombre de la intransigencia estética y la “moral del fracaso”.

Los apuntes que siguen son esbozos fragmentarios de las notas introductorias para cada una de las secciones de este libro imaginario.

II

Además de “Las aventuras del orden”, los otros textos de la “apuesta” son: “Juan José Saer: el arte de narrar”, publicado en el N° 6 de *Punto de vista*, en 1979 (una caracterización de conjunto de la obra saeriana centrada en el comentario de los extremos que alcanza la experimentación formal y la interrogación sobre las posibilidades del relato en *El limonero real*); “La filosofía del relato”, una reseña de *El entenado* publicada también en *Punto de vista*, en el N° 20 de 1984 (que articula con sutileza la aparente ajenidad de esta novela pródiga en la narración

suyas, Beatriz Sarlo. En su insoslayable estudio “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”, Miguel Dalmaroni puntualiza que “la construcción del valor de Saer por *Punto de vista* formó parte de un proyecto de resistencia y oposición cultural que no operó mediante el dispositivo contestatario ni denunciante, sino más bien mediante la construcción de una diferencia rotunda, cuyos mismos contenidos escenificaban tanto una impugnación de la cultura oficial como una discusión frontal con la constelación de creencias políticas, culturales y literarias dominante hasta mediados de los setenta” (DALMARONI, 2010, p. 643). Entre 1960 y 1967, en el Instituto de Letras de la Universidad Nacional del Litoral, con sede en Rosario, hubo una primera recepción colectiva de la obra de Saer, orientada por el magisterio crítico de Adolfo Prieto. Nora Avaro y Judith Podlubne realizan actualmente investigaciones que incluyen su estudio.

de acontecimientos novelescos con las búsquedas que habían llevado a Saer hasta los límites de lo inenarrable en *Nadie nada nunca*), y el texto más ambicioso de la serie, con mayor vocación totalizadora, que debe varios aciertos a los mejores recursos de la enseñanza académica³, “El lugar de Saer”, publicado en 1986 como epílogo de la antología *Juan José Saer por Juan José Saer* (lo más potente de este estudio es la formalización de un modelo de la narración saeriana a partir de la articulación de dos ejes, uno *referencial*, que tiene que ver con las “vidas privadas” de un conjunto de personajes opacos, que no representan ninguna totalidad social o psicológica, entre los que se traman relaciones opacas, sujetas a la precisión de fuerzas oscuras pero in-trascendentes (este eje se alimenta de la incorporación de materiales provenientes de la experiencia vivida), y otro *literario*, que remite a la problematización del relato y la reflexión sobre las condiciones de posibilidad e imposibilidad de la escritura, y a la insistencia, entre esos ejes, de dos recursos característicos: la presencia entre los personajes de figuras de escritor, que sostiene la tematización de la problemática literaria, y el trabajo de variación continua con procedimientos y estilos que “erosiona” los fundamentos retóricos de la narración.

Como es imposible, en el apretado espacio de este trabajo, comentar el conjunto de las afirmaciones en las que se sostuvo la apuesta crítica de Gramuglio por la soberanía de la diferencia saeriana, vamos a puntualizar algunas de las más significativas. En primer lugar, la relativización del valor de cada libro cuando se los considera por separado, incluso si alcanza la intensidad y la perfección deslumbrantes de *El limonero real* o *La mayor*, para situarlo en el interior de una búsqueda continua, en la que invención y recomienzo coinciden, que lo atraviesa y absorbe sus resultados. “La palabra *obra* es aquí pertinente: remite a un trabajo concebido como proyecto de conjunto, a una totalidad en proceso de realizarse, y realizándose efectivamente en todas y cada una de sus partes (los libros) que la integran” (GRAMUGLIO, 1979, p. 3). La obra como búsqueda de una experiencia originaria en la que algo real se manifieste, aunque más no sea (tal vez sólo pueda ser así) como el presentimiento de lo extraño e inaccesible al abrigo de lo familiar, es, según la precisa distinción blanchotiana, “búsqueda no indeterminada,

3 Gramuglio escribió “El lugar de Saer” a fines de 1984, a partir de las experiencias críticas precedentes, pero también de los apuntes de las clases que dictó ese año en la Universidad de Buenos Aires, como Profesora Asociada de la cátedra “Literatura Argentina II” (la Titular era Beatriz Sarlo), sobre “Formas narrativas y lengua poética” en la obra del escritor santafesino.

sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarla” (BLANCHOT, 1992, p. 81). La reflexión insistente, primero en la voz de los personajes, después, más radical, a través de los juegos intertextuales y la *mise en abîme* de las instancias narrativas, sobre el deseo y la imposibilidad de atrapar el sentido de una vivencia intransferible, presente o pasada, a través de la escritura obsesiva de la percepción o el recuerdo, tiene una dimensión meta-literaria evidente, y otra más espesa e inquietante, que compromete una visión del mundo perturbadora, porque moviliza un espectro afectivo que se desplaza entre el escepticismo, el distanciamiento irónico y la melancolía. La afirmación de una moral de la forma narrativa que potencia el valor de la incertidumbre impugna las arrogancias de cualquier estética realista con pretensiones totalizadoras, sostiene, en la literatura de Saer, la experiencia del sinsentido como único fundamento cognoscible de las inclinaciones y los actos humanos.⁴

Otras dos afirmaciones decisivas son la del “esplendor” de la prosa poética “que es quizá el punto más alto, la carnadura misma de la apuesta literaria de Saer” (GRAMUGLIO, 1984, p. 35) y la importancia del componente espacial en la conformación de su universo narrativo. En una nota al pie en la reseña de *El entenado*, Gramuglio detalla, con rigurosa economía, los recursos sintácticos y prosódicos de los que depende la eficacia de esa prosa poética que vuelve inmediatamente reconocible cualquier página de su autor, eficacia que hay que evaluar en términos de la potencia con que la instauración de un universo imaginario desdobra, y hace más nítida y más borrosa al mismo tiempo, la apariencia de las cosas reales. Al sustrato espacial de la escritura saereana Gramuglio entra por la proverbial declaración de un personaje en “Algo se aproxima” (la narración que tanto el autor como sus lectores convenimos en identificar como el comienzo de la búsqueda): “Yo escribiría la historia de una ciudad... de una región a lo sumo”. La experiencia de la ciudad y la zona que expande, imprecisos, los límites del llamado lugar de pertenencia, es el fundamento de las tensiones entre lo familiar y lo extranjero (la irrupción o la metamorfosis de uno en otro) que trastornan la conciencia cuando la realidad, por obra del recuerdo o la escritura, se hunde en sus imágenes. Pero hay otro nivel más determinante donde

4 No hay que confundir sinsentido y absurdo. La experiencia que las narraciones de Saer tematizan y promueven, por los extremos que alcanza en ellas la experimentación sintáctica, es la del intervalo y la suspensión entre presencia y ausencia, la del recorrido existencial como errancia.

se revela la incidencia de lo espacial en la conformación de esta obra: la organización del discurso según principios poéticos que ralentizan, interrumpen o descomponen el desarrollo temporal. La preminencia del ritmo sobre el valor semántico de los hechos representados (la repetición, la fragmentación y la expansión como principios constructivos) espacializa la narración. En uno de sus últimos ensayos, Gramuglio añade una vuelta de tuerca que enriquece el problema: la espacialización es la forma que confiere a la obra de Saer su carácter de totalidad abierta:

Las redes que se tienden entre los relatos [la reaparición de personajes y circunstancias] trazando interrelaciones no sujetas a la lógica de la sucesión temporal, muestran una ambivalencia paradójica: por un lado tienden a conferir unidad al conjunto; al mismo tiempo, por medio de la fragmentación deliberada y de las expansiones, dotan a la totalidad de propiedades espaciales que desestabilizan la unificación. (GRAMUGLIO, 2010, p. 738)

“Las aventuras del orden” es la primera intervención con alcances teóricos sobre la excepcionalidad de la obra saereana que apareció en un medio porteño prestigioso, y también la primera publicación de Gramuglio fuera de Rosario, su ciudad natal. Es probable que las cosas hayan ocurrido de modo puramente circunstancial, pero podemos imaginar que la joven crítica, que lo venía siguiendo desde *En la zona*, esperó a que Saer publicase una novela experimental verdaderamente lograda, que consumara con audacia y rigor técnicos las exigencias de otro realismo, para presentarla y en ese acto presentarse como una lectora competente, con los recursos necesarios para transmitir la intensidad literaria y ética de esa búsqueda original. Lo que sobrevuela en esta intervención es el concepto barthesiano de *moral de la forma* (la idea de que el valor político de un texto literario se juega en la especificidad de sus elecciones formales, porque es en ese campo donde se dirimen las relaciones con la tradición y se apuesta, o no, al poder de lo nuevo) y una concepción de la eficacia literaria de cuño modernista, que identifica el efecto estético con la imposición de una dificultad o una tensión que inquietan la lectura. Las técnicas objetivistas que irrealizan el espacio tienen un alcance subversivo porque provocan una mezcla de seducción y malestar que “me indican que debo corregir constantemente mi ubicación en el mundo, replantear todas las relaciones dadas y sospechar

de la absoluta seguridad de las cosas” (GRAMUGLIO, 1967, p. 18). El lector que presupondrían este tipo de experiencias radicales es una figura exigente, que responde a los imperativos del arte como crítica del sentido común, conoce de primera mano la tradición que lo nuevo viene a desbordar (por eso Gramuglio puede leer en *Cicatrices* la erudición literaria de Saer y cómo la forma de la novela relativiza su valor) y entra decidido en el juego de la dificultad para sostenerse en tensión.

Del complejo entramado de motivos críticos que despliega “El lugar de Saer”, elegimos comentarlas referencias al modo indisoluble en que se mezclan narración y descripción en las ficciones del escritor santafesino y al parentesco de esa mixtura con la poética de la novela objetivista, no tanto para volver sobre un tópico casi agotado, como para mostrar que el interés de Gramuglio por el comparativismo ya alimentaba su práctica mucho antes de que se convirtiera en tema de exposiciones específicas, en la última década. La idea de que todas las literaturas nacionales se constituyen en relación con otras literaturas, por la vía del diálogo, el intercambio o la rivalidad, que la definición de una poética local presupone redes literarias transnacionales, ya está presente en la lectura de las variaciones a las que la escritura de Saer somete uno de los procedimientos característicos del *nouveau roman*: el “paroxismo descriptivo” que satura la narración de detalles insignificantes. Lo extraordinario, teniendo en cuenta el carácter predominantemente receptor de la literatura argentina, es que la complejidad y el espesor filosófico que alcanza el uso de este procedimiento en *El limonero real* o “La mayor” serían, según Gramuglio, más significativos que los de cualquier novela de Robbe-Grillet, Sarraute o Butor.

... en los textos de Saer no se trata sólo de someter el objeto a una visión capaz de permitir una descripción desde la exterioridad de una mirada neutra, sino de involucrar en esa visión al sujeto, como sujeto de la visión y como sujeto de la narración al mismo tiempo, de modo que el lenguaje, funcionando como mediación entre el sujeto y el objeto, penetre en los objetos (en lugar de detenerse en la superficie) y los acose hasta la desintegración para tratar de arrancarles su sentido. El problema gnoseológico deviene problema literario, y en esa empresa siempre acometida y siempre imposible, el lenguaje narrativo resulta tan involucrado que se coloca al borde de su propia desintegración. (GRAMUGLIO, 1985, p. 295-296)

El problema no es otro que el de la irreductibilidad de la experiencia sensible a la representación discursiva, es decir, el del fracaso del lenguaje como instancia mediadora. De los objetos, eso que está ahí, en una aparente proximidad, las palabras sólo pueden retener el sentido, la desaparición de su presencia intransferible en la generalidad de los conceptos que permiten identificarlos. Por eso el lenguaje de la ficción, que no renuncia a la empresa imposible de manifestar la singularidad de lo que aparece (se podría decir que vive de esa imposibilidad, como se dice del deseo que insiste porque en el límite no tiene objeto), se exaspera y multiplica los tanteos, se obsesiona con el registro detallado de la materialidad de las cosas, que fragmenta y descompone lo que el concepto unifica. La exacerbación hasta el delirio de la pulsión referencial enrarece la representación (las condiciones de lo legible) porque afirma otra materialidad, la del propio lenguaje, el hecho de que las palabras también son cosas, que pueden afectarnos inmediatamente, más acá de la comprensión, por su naturaleza física. En una narración “la palabra actúa, no como una fuerza ideal, sino como una potencia oscura, como un encantamiento que apremia a las cosas y las hace *realmente* presentes fuera de sí mismas” (BLANCHOT, 2007, p. 291). La descripción como acontecimiento poético nos aproxima, no a las cosas, sino a su ser, es decir, a su desaparición en los nombres que las aniquilan para darles entidad en el plano del sentido. Lo que aparece cuando la significación se suspende, cuando el discurso se transforma en una constelación de imágenes que se distribuyen y asocian según patrones rítmicos inciertos, es la distancia *en* las cosas, su realidad extrahumana, algo tan enigmático como la facultad que usurpa el lugar de la conciencia cuando se neutraliza la diferencia entre percibir e imaginar. Saer debió pensar en estos términos, o en otros, pero según el mismo orden de razones, cuando a mediados de los setenta, para situar la diferencia ontológica del “ser ante los ojos” según el punto de vista de su literatura, anotó en un cuaderno de trabajo: “Yo me creo más bien el discípulo de Heidegger que el de Robbe-Grillet” (Saer 2012: 322).

III

Gramuglio conoció a Saer en 1959, en un seminario de literatura argentina que dictaba Adolfo Prieto en el Instituto de Letras de Rosario. La amistad, que se prolongó por más de cuatro décadas, fue tan larga

como intensa, no sólo en los momentos de complicidad. Saer la menciona, con ánimo celebratorio, al final de las “Razones” que preceden la antología de su obra que publicó en 1985. Gramuglió esperó a la muerte del escritor, veinte años después, para hacerle un lugar en su discurso crítico, para conmemorarla en el momento de la despedida, pero sin dejar de anteponer la valoración literaria al recuerdo personal. La primera vez en junio de 2005, durante un homenaje que se realizó en el Centro Cultural del Parque de España de Rosario, en el contexto de un congreso académico. La segunda, en agosto, también en Rosario y en otro homenaje, en la Facultad de Humanidades y Artes.

El texto de la primera intervención reproduce, al final, una prosa poco conocida titulada “A Renzi”, que formó parte del catálogo de una exposición del pintor en 1982. Gramuglió la recupera como testimonio de que Saer daba lo mejor de sí mismo cuando intentaba compartir lo que amaba. En la síntesis crítica que ocupa la primera parte de “El cónsul”, el repaso de algunas generalidades convive con la enunciación de un hallazgo puntual: los comienzos memorables de algunas narraciones son “verdaderas epifanías que, irrumpiendo con un fulgor súbito en la corriente indiferenciada del lenguaje, instalan un ritmo y un tono que anticipan lo que sobreviene” (GRAMUGLIO, 2005a, p. 6).

La anécdota personal se limita a una escena: Saer, Renzi y Gramuglió conversando durante varios días, a principios de los ochenta, sobre el “aura mítica” que envuelve la figura ruinoso del Cónsul inglés en *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry. De la profunda identificación con el personaje y con los amigos que el escritor experimentó en esas conversaciones, y de la fascinación que las ruinas ejercen sobre una sensibilidad melancólica, que sabe descubrir la belleza de lo crepuscular, proviene el impulso emocional que tensiona la sintaxis argumentativa en el texto dedicado a Renzi. Una tesis con forma de máxima, “Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado”, se despliega en una serie de reflexiones que abordan las consecuencias de esa sustracción originaria: el extrañamiento acecha continuamente las certidumbres más elementales, las fronteras entre invención y recuerdo tienden a borrarse, lo mismo que la diferencia entre percepciones y visiones, entre conocimiento y delirio. Como en toda la literatura de Saer, la precisión poética queda al servicio de una afirmación perturbadora: la fuerza de las representaciones con las que se construye lo idéntico depende de un

acontecimiento impersonal, silencioso e irrepresentable, el olvido, que lejos de ser el doble negativo de la memoria, es lo que la teje y desteje en secreto, a cada instante, sin que nadie pueda intervenir en su labor.

En el texto que leyó en el segundo homenaje, Gramuglio vuelve desde el título, “La variación y el retorno”, sobre el juego entre invención y recomienzo que caracteriza la obra de Saer como totalidad siempre en marcha. Pero esta segunda intervención es distinta, algo ocurrió entre junio y agosto que cambió ligeramente las condiciones enunciativas, tal vez el inicio de un trabajo de duelo encargado de aliviar la congoja del sobreviviente. Los recuerdos personales ganan espacio, hasta se desprenden de las circunstancias literarias y la experiencia a la que aparecen enraizados, sin negar las fuerzas disolventes del exilio y el olvido, es la de una *cierta* permanencia a pesar de todo.

En las primeras páginas de *El río sin orillas*, Saer cuenta los rituales que acompañan sus viajes a Argentina cada primavera, desde la despedida en París y los apuntes en la libreta durante el vuelo, hasta el asado de bienvenida en la casa que Renzi y Gramuglio comparten en Caballito, donde se aloja mientras permanece en Buenos Aires. Cuando comenta estas páginas en “La variación y el retorno” para darle otra vuelta a la figura del ciclo, Gramuglio se sustrae de la escena y enlaza la rememoración de esos encuentros primaverales que se repetían anualmente con las reflexiones que cierran el libro sobre la “esencia mística” del asado como rito que provee a los argentinos una impresión de continuidad histórica:

La crepitación de la leña, el olor de la carne que se asa en la templanza benévola de los patios, del campo, de las terrazas, no desencadenan por cierto ningún efluvio metafísico predestinado a esta tierra, pero sí en cambio, repitiendo en un orden casi invariable una serie de sensaciones familiares, acuerdan esa impresión de permanencia y de continuidad sin la cual ninguna vida es posible. (SAER, 1991, p. 249-250)

El enlace viene a cumplir una función reparadora: contrapesar el desconsuelo que provoca saber que la interrupción ahora es definitiva (este septiembre será el primero sin Saer, y no habrá presentación de *La grande*, que para colmo quedó inconclusa), con la referencia al sentimiento,

fugaz pero indeclinable, de que sin embargo somos idénticos a nosotros mismos, que algo subsiste más acá del devenir que nos arrastra sin término. El gesto transmite una profunda necesidad de reconciliación con los límites de lo humano, de creer que la permanencia puede ser más que un efecto ilusorio, aunque la narración se obstine en experimentar lo contrario. Este es el ánimo con el que Gramuglio recurre a un argumento de Julio Premat, en el final del ensayo, para consolarse de que Saer no haya podido concluir la última novela: en un acto de involuntaria fidelidad a sus postulados, la obra se termina pero no se cierra. “Quizá en ese *non finito* haya algo de justicia poética” (GRAMUGLIO, 2005b, p. 51). El argumento es ingenioso y verosímil (en el sentido de lo que Barthes llamó “verosímil crítico”), despierta simpatía, pero no llega a convencernos. En la poética de Saer, como en la de Borges, hay una apuesta a lo inconcluso, a la suspensión indefinida del sentido, pero se trata siempre de un acontecimiento que rebasa desde dentro la perfección de una forma acabada, pulida hasta la cristalización. No parece justo confundir los efectos de una circunstancia desdichada que privó al autor del tiempo necesario para finalizar la tarea, con las exigencias de una búsqueda que lejos de librarse a la inconclusión, la encuentra sólo después de agotar sus recursos experimentales, como el reverso inquietante de la precisión formal.

IV

En un debate que seguirá dando que hablar mientras dure el prestigio de los autores que fueron vapuleados, Gramuglio cometió la imprudencia de descalificar los ensayos de Saer, en bloque, por “débiles y previsibles” (2000, p. 14). No es que haya faltado a la verdad –aunque la ausencia de matices resulta discutible–, pero subestimó largamente la intolerancia del narcisismo a los juicios adversos, sobre todo cuando se trata de artistas, para colmo si media la amistad. Según cuentan los rumores, el enojo de Saer, por este y otros exabruptos pronunciados en el debate, fue notorio. No parece aventurado, aunque tal vez sí indiscreto, conjeturar que, algunos años después, cuando escribió un esforzado elogio de *El concepto de ficción* y *La narración objeto* para el volumen que la prestigiosa Colección Archivos dedicó a *Glosa* y *El entonado*, Gramuglio respondía, no sólo a sus convicciones críticas, sino también al deseo fraternal de curar las heridas. Lo cierto es que la doble ver-

tiende argumental que estructura “Una imagen obstinada del mundo” es tan ingeniosa, por un lado, y tan consistente, por otro, que ella misma debió quedar convencida, si no lo estaba desde un comienzo, sobre las virtudes, módicas pero efectivas, de los ejercicios críticos del escritor santafesino.

El primer gesto es el retorno sobre lo dicho para imprimirle un desvío estratégico: las ideas previsibles y los errores conceptuales son “debilidades” que no invalidan los ensayos de Saer, porque a menudo revelan y sostienen “un conjunto de valores y una concepción de la literatura que se destaca por su ineludible exigencia de exploración formal” (GRAMUGLIO, 2010, p. 730). El cambio de nivel recorre un atajo que trazó Harold Bloom, la teoría de la interpretación “errónea” como atributo de los lectores “fuertes”, los que son capaces de convertir una apreciación equivocada en un acierto creativo que potencia los alcances de su propia búsqueda. Es lo que habría hecho Saer, simplificando hasta el esquematismo la diferencia benjaminiana entre “narración” y “novela”, antes de que “El narrador” se convirtiera en un lugar común bibliográfico. El argumento es conocido: la *narración* sería, más que un género literario, un modo de relación del hombre con el mundo, y la *novela*, la forma que adopta la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo. Antes que a Benjamin, de quien proviene la figura del narrador como viajero, esta concepción de la novela, que Saer simplifica estratégicamente para subrayar diferencias, remite al ensayo de Adorno sobre “La posición del narrador en la novela contemporánea”. Gramuglio señala esta procedencia, y aunque su propósito, cumplido, es demostrar que la falta de precisión y sutileza resultó funcional a la definición del proyecto creador saeriano, hay algo que secretamente la sigue fastidiando, aunque no lo confiese, la descalificación de la novela, la idea de que ni Joyce, ni Kafka, ni Pavese fueron estrictamente novelistas, y ese fastidio la mueve a convocar la presencia de otros lectores fuertes, Marthe Robert y Mijail Bajtin, extraordinarios teóricos del género novelístico, para que, digámoslo así, pongan las arrogancias del narrador en su lugar.

En una lectura inteligente y generosa de *El concepto de ficción*, Nora Catelli (2011) bosqueja la figura del ensayista como “estudiante perpetuo”, que toma apuntes, cita y comenta sus clásicos, pero con una retórica idiosincrática basada en la disrupción. Gramuglio casi no repara

en el estilo crítico y los modos argumentativos de Saer, y pone inmediatamente la textura ensayística al servicio de los valores ya consolidados de la obra narrativa, por la vía del esclarecimiento o la representación. La referencia a los ensayos es una ocasión para pulir y fortalecer las líneas de interpretación que abrieron y consumaron los “textos de la apuesta”. Lo nuevo, que aparece señalado al pasar, es la posibilidad de leer en los textos críticos la relación entre el programa literario de Saer y la construcción de su “imagen de escritor”⁵. A través de la lectura de Faulkner o Di Benedetto, de la prédica adorniana contra la industria cultural o la polémica salvaje con los clichés del posmodernismo, el escritor construye una imagen “en la que proyecta los deseos y los rechazos que orientan sus elecciones literarias” (GRAMUGLIO, 2010, p. 731). Al trazar el perfil heroico de Joyce, el del artista moderno como héroe de las infinitas pruebas, o el discutible de García Márquez, que abrazó el latinoamericanismo como una profesión rentable, Saer establece “cuál es el lugar que concibe para sí en la literatura y la sociedad” (*Idem*), el del “lugarteniente” del sujeto social (Adorno) o, en términos menos pretenciosos, el del “guardián de lo posible”.

Cuando se detiene en la imagen que construye el ensayista a partir de los modos en que usa las referencias provenientes de la teoría y la historia literarias, Catelli exalta la perseverancia y el entusiasmo del “estudiante perpetuo”. Otra imagen acaso más nítida, o más espesa, porque mezcla humores heterogéneos, es la del autodidacta que se las sabe todas, que siempre tiene la opinión justa sobre cualquier tema que aborde la conversación crítica, y, por convicción, pero también por recelo, no deja pasar oportunidad de exponer con arrogancia los puntos de vista que desenvuelven su diferencia anómala. A comienzos de los '80, en uno de sus cuadernos de trabajo, Saer anotó: “Todo creador verdadero es autodidacta” (SAER, 2013, p. 139). Unas páginas antes había citado a Elie Faure: “L'autodidacte est moins celui qui n'a rien appris des autres que celui que ne peut apprendre que de lui-même” (*Ibid.*, p. 130). ¿Cómo no sentiría orgulloso de sí mismo? Pero el orgullo, legítimo sin duda, tiende a disimular lo que la vehemencia innecesaria, la inclinación a la diatriba más que a la polémica, termina descubriendo: la necesidad imperiosa de afirmarse contra los otros, sobre todo contra los especia-

5 Como se sabe, este concepto es uno de los aportes de Gramuglio a la crítica sociológica que mayores repercusiones tuvo entre sus pares latinoamericanos. Lo definió y puso a prueba en “La construcción de la imagen”, de 1988.

listas y el coro que los celebra, como si no alcanzara con afirmarse en la curiosidad y el talento, que son los únicos recursos válidos para atravesar los desafíos de la creación. Tal vez sea cierto que el autodidacta sólo puede aprender de sí mismo (acaso la orfandad sea la condición para cualquier aprendizaje), tan cierto como que necesita imperiosamente de los otros, contra los que se rebela con ímpetu adolescente, para conjurar los espectros de la falta de reconocimiento.

En el último apartado de “Una imagen obstinada del mundo”, como el que cambia de tema para que la conversación se vuelva más interesante, Gramuglio anticipa el contenido del que será su próximo ensayo, la sorprendente diversidad de motivos, escenarios y registros en *Lugar*. Como a otros lectores de Saer, la primera impresión que este libro provocó a Gramuglio fue de “incomodidad”: la mezcla de textos temática y formalmente heterogéneos, procedentes de diferentes épocas, algunos con apariencia de haber sido desechados en su momento por razones compositivas, se le apareció como un “cajón de sastre”, ajeno a las exigencias constructivas y éticas de una obra rigurosa, sin otra justificación que la necesidad de responder a presiones editoriales. Al modo de la mejor crítica ensayística, que aborda la instancia del juicio desde las inquietudes de la experiencia subjetiva, decidió interrogar esa incomodidad y trabajar con ella sin supersticiones. ¿Por qué, si la secuencia argumental que desenvuelve este propósito es incontestable, si la hipótesis que la sostiene ilumina el funcionamiento de una ley constructiva sobre la que no habíamos reparado, al promediar la lectura de “La expansión de los límites” nos asalta la idea de que Gramuglio encontró una forma elegante de borrar la incomodidad que le provocaba el “rejunte” saeriano, antes que de explorar sus posibilidades críticas? “Más que en las novelas mismas, sería en los ‘cuentos’ donde Saer pone a prueba la incesante apuesta por la variación formal que despliega en sus novelas”; “los ‘cuentos’ funcionarían como el laboratorio anticipado o retrospectivo, donde se procesan las transformaciones temáticas y formales que las novelas realizan con plenitud” (GRAMUGLIO, 2011, p. 263-4). Esta hipótesis alienta el desarrollo de una investigación inédita, capaz de reconfigurar lo que en nuestra jerga científica llamamos “el estado de la cuestión”, pero resulta demasiado generoso ponerla al servicio de las yuxtaposiciones de tono que violentan al lector de *Lugar*, invocando la figura del impulso renovador que ampliaría el menú de escenarios y registros formales. La impresión que deja la lectura de estos ‘cuentos’

desparejos no es la de un recomienzo para avanzar por caminos inexplorados, es más bien la de un paso en falso.

No es raro entonces que los relatos que habrían afectado a Gramuglio con más fuerza, a juzgar por el espacio que les dedica en su ensayo y el entusiasmo con que los comenta, sean, no los que exploran sitios o géneros novedosos, sino los que remiten al “mundo más entrañable de las novelas de Saer” (*Ibid.*, p. 273), el de la “zona”, con su proverbial grupo de amigos. En la textura de esos cuentos, “En línea”, “Recepción en Baker Street” y, sobre todo, “La tardecita”, el ciclo traza una vuelta temática de amplias proyecciones (ahí está *La grande* para probarlo retroactivamente), que incorpora a la trama los hijos de los viejos personajes y ensaya figuraciones del mundo familiar aligeradas de la carga de negatividad y escepticismo que ostentaba la generación anterior. Por razones estéticas y sentimentales, Gramuglio aprecia el gesto reconciliatorio, pero no se engaña sobre sus alcances. El regreso a una familiaridad perdida, o jamás alcanzada, no borra las huellas del extrañamiento originario que desdobla continuamente, en un tiempo fuera del tiempo, la presencia de cada lugar y cada personaje. Aunque el anhelo de reposar en lo idéntico se vuelva, con los años, imperioso, no hay, no puede haber retorno a lo mismo, si las fuerzas de lo extranjero penetraron lo natal hasta sus cimientos. La última escena de *La grande* alegoriza el triunfo de la negatividad sobre la reconciliación improbable, en la imagen del grupo de amigos dispersos por el jardín después de consumir el ritual del asado.

Las razones por las que Gramuglio se rinde activamente a los encantos literarios de “La tardecita” son al mismo tiempo afectivas y técnicas. La conjetura sobre el trasfondo autobiográfico que señala el epígrafe (“al ingeniero Saer”) fortalece la identificación con las ternuras de la historia familiar reconciliada. Una mañana de domingo, mientras leía *La asención al monte Ventoux* de Petrarca, Barco fue asaltado por un recuerdo infantil que lo obligó a levantar y suspender la mirada hacia el despliegue minucioso (¿en qué lugar?) de una secuencia perfectamente articulada de imágenes que iban recomponiendo las vicisitudes de un *periplo* rural junto a su hermano mayor, cuando tenía alrededor de diez años. El clímax de la acción transcurre en el atardecer de un miércoles, mientras recorren los quince kilómetros de camino barroso que unen el cruce de rutas en el que los dejó el colectivo que venía de Rosario con

el pueblito en el que piensan pasar Semana Santa. El camino, el paisaje y las circunstancias son más que conocidos: todas las vacaciones visitan el mismo pueblo, pero esta vez no pasa ningún auto, se viene la noche y hay que caminar, aunque el barro multiplique la distancia y el esfuerzo. La marcha silenciosa y a tientas por el vacío de la llanura se convierte de pronto en una pesadilla angustiante (las fuerzas del recuerdo y la escritura descubrirán más tarde que la prueba de lo ominoso fue el comienzo de un aprendizaje fundamental, el de la existencia en un mundo que el sinsentido puede agrietar, o incluso fracturar, en cualquier momento):

Por temor a percibir en él el mismo terror apagado que empezaba a invadirlo, Barco no se animaba a mirar a su hermano, ni siquiera de reojo, y fue en ese momento en que se dio cuenta de que la llanura, en ese lugar que había atravesado decenas de veces, idéntico por otra parte a muchos otros en sesenta o setenta kilómetros a la redonda (...), de habitual que había sido hasta ese momento, se estaba volviendo irreconocible y extraño. Era incapaz de formularlo así en ese entonces, pero una luz cintilante, ultraterrena, transfiguraba el espacio y las formas que lo poblaban, poniendo a la vista, del paisaje familiar, su pertenencia a un lugar desconocido en el que, hasta ese momento, ignoraba que había estado viviendo. (SAER, 2000, p. 86)

El despertar de la pesadilla toma la forma de un paso de comedia: el quiosquero del pueblo, apodado la Liebre, acude al rescate con su camioncito ruinoso, y después de un viaje inverosímil de casi una hora los deja, aliviados, en casa de los tíos. Durante la cena de bienvenida, en medio de la risa general, el hermano mayor contará las extravagancias del conductor, cómo se advertía o se insultaba a sí mismo, en tercera persona, para no volcar: “Tené cuidado, Liebre. No boludiés. Aflojá con el acelerador, Liebre. Ojo que hay un pozo adelante” (*Ibid.*, p. 88). Gramuglio abre las mejores posibilidades para un análisis detallado de “La tardecita”, cuando subraya la extraordinaria capacidad de Saer para resolver la mezcla de niveles culturales heterogéneos, el pasaje desde lo sublime (la espiritualidad de Petrarca) a lo grotesco (las interjecciones del quiosquero), a través de las variaciones de tono y la insistencia de un ritmo que brota no sabemos de dónde.

Un lector apasionado por las correspondencias intertextuales po-

dría encontrar en “La tardecita” una constelación de huellas casi transparentes que remiten a *La ascensión del monte Ventoux*). La carta que Petrarca dirige a su confesor, Dionisio del Burgo di Santo Sepolcro, en la tradición latina de las “epístolas familiares”, convoca la presencia de un grupo de amigos y allegados (todo exilado carga con una “zona” perdida⁶) para que asistan al relato de un viaje con resonancias espirituales. Como en la experiencia a la que se entrega Barco, el impulso aventurero lo desencadena la lectura de un clásico, *La Historia de Roma* de Tito Livio, el episodio en que Filipo, rey de Macedonia, asciende al monte Hemo. Petrarca gana la cima del Ventoux, después de una marcha esforzada, en la mejor compañía posible, su hermano menor (el énfasis en la identificación de lo fraterno con lo amistoso es la cuerda afectiva que el relato hace vibrar con más fuerza). El tema de la carta es un lugar común de la tradición estoica: el cuidado para no desbarrancarse despierta los movimientos invisibles que conducen a la “vida beata”; a través del esfuerzo físico se puede alcanzar el vigor moral. Al menos desde “La mayor” (“Otros, ellos, antes, podían.”), sabemos cuál es la clave en la que Saer reescribe la tradición: la ironía, en el sentido romántico del término, el de la literatura como Absoluto. El aprendizaje que Barco revive gracias a la lectura de Petrarca es espiritual, compromete la transformación de sí mismo a partir del encuentro con algo verdadero, pero no conduce a ninguna trascendencia (para un discípulo de Heidegger, el horizonte de lo trascendental no es más que una antigualla pretenciosa). ¿Qué se podría construir sobre la certidumbre de que lo natal quedó abierto sin remedio, allá en la infancia, a las transfiguraciones de lo desconocido? ¿Qué, sobre la experiencia de que hay momentos, cualquier tardecita, en los que el mundo puede expulsarnos, hasta de nosotros mismos, hacia un afuera más remoto que el lugar más lejano que seamos capaces de concebir, la intemperie infinita sobre que tuvimos que edificar nuestra casa? Desde hace tiempo, la literatura de Saer le regala a los críticos la posibilidad de ensayar las preguntas más interesantes.

6 Petrarca escribió *La ascensión del monte Ventoux* en el exilio provenzal, la tardecita del 26 de abril de 1336, según lo quiere la ficción; en 1353, si atendemos a los eruditos. La visión de Italia desde la cima del Monte impregna el relato de un anhelo “desmesurado”, reencontrarse con los amigos que pudieron permanecer en la patria.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCHOT, Maurice (2007). "La literatura y el derecho a la muerte". En *La parte del fuego*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid, Arena Libros; pp. 269-303.

CATELLI, Nora (2011). "Desplazamientos necesarios" (Sobre *El concepto de ficción*). En Ricci, Paulo (comp.): *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral-UNL; pp. 217-229.

DALMARONI, Miguel (2010). "El largo camino del 'silencio' al 'consenso'. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)". En Saer, Juan José: *Glosa y El entenado*. Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Córdoba, Colección Archivos, Alción; pp. 607-663.

GIORDANO, Alberto (2010). "Saer y su concepto de ficción". *Boletín/15*; pp. 161-169.

GRAMUGLIO, María Teresa (1967). "El espacio en la novela objetivista". *Setecientos monos* 10; pp. 13-18.

_____ (1969). "Las aventuras del orden". *Los libros* 3; pp. 5 y 24.

_____ (1979). "Juan José Saer: el arte de narrar". *Punto de vista* 6; pp. 3-8.

_____ (1984). "La filosofía en el relato". *Punto de vista* 20; pp. 35-36.

_____ (1986a). "El lugar de Saer". En *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia; pp. 261-299.

_____ (1986b). "Estética y política". *Punto de vista* 26; pp. 2-3.

_____ (2004). "Literatura argentina y literaturas europeas. Aproximaciones a una relación problemática". *CELEHIS* 16; pp. 11-27.

_____ (2005a). "El cónsul". *Diario de poesía* 70; p. 6.

_____ (2005b). "La variación y el retorno". *Lucera* 11; pp. 48-51.

_____ (2008). "Interrelaciones entre literatura argentina y literaturas extranjeras. Debates actuales e hipótesis de trabajo". *El hilo de la fábula* 7; pp. 17-23.

_____ (2010). "Una imagen obstinada del mundo". En Saer, Juan José: *Glosa y El entenado*. Edición crítica. Coordinador: Julio Premat. Córdoba, Colección Archivos, Alción; pp. 729-741.

_____ (2011). "La expansión de los límites" (Sobre *Lugar*). En Ricci, Paulo (comp.). *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral-UNL; pp. 261-274.

_____ ; Prieto, Martín; Sánchez, Matilde y Sarlo, Beatriz (2000). "Literatura, mercado y crítica. Un debate". *Punto de vista* 66; pp. 1-9.

PETRARCA, Francesco (2002). *La ascensión al MontVentoux*. Vitoria, Atrium-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

SAER, Juan José (1969). *Cicatrices*. Buenos Aires, Sudamericana.

_____ (1991). *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires, Alianza.

_____ (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.

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

_____ (2010). *Lugar*. Buenos Aires, Seix Barral.

_____ (2005). *Trabajos*. Buenos Aires, Seix Barral.

_____ (2012). *Papeles de trabajo. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral.

_____ (2013). *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral.