

Maestría en Literatura Argentina
Facultad de Humanidades y Arte
Universidad Nacional de Rosario

**El exilio en las imágenes de escritor de Julio Cortázar y Juan José Saer,
desde la década de 1960 a la de 1980**

Maestranda: Prof. Chiodín Azul
Directora: Dra. Ma. Fernanda Alle

Ciudad de Rosario, República Argentina.
2022



“¿Por qué cambiamos por tierras calentadas por otro sol? ¿Quién se exilia huye de sí mismo?” (Horacio, *Odas*: II, XVI).

“Quien ya no tiene ninguna patria halla en el escribir su lugar de residencia”
(Adorno, T.W, *Mínima moralia*).

Índice

Introducción.....	4
0.1. Julio Cortázar y Juan José Saer: ¿viajeros o exiliados?.....	4
0.2. Acerca de esta tesis.....	12
Capítulo 1. <i>La patria como pérdida</i> : configuraciones de la imagen del escritor exiliado	17
1. 1. Aproximaciones teóricas	17
1.1.1. <i>Imagen de escritor, autofiguración, ficción autor</i>	17
1.1.2. <i>Exilio</i>	20
1.2. Estado de la cuestión	25
Capítulo 2. <i>El exilio en Julio Cortázar: entre la revolución de la literatura y la literatura de la revolución</i>	39
2.1. Una cartografía imaginaria	39
2.2. Un cosmopolita argentino, un exiliado latinoamericano	45
2.3. El exiliado, una subjetividad de trincheras	51
2.3.1 <i>Del yo al tú</i>	59
2.3.2 <i>Del tú al resto</i>	61
2.4. La <i>identidad</i> romántica del escritor comprometido.....	66
2.5. La búsqueda por una ética del compromiso	72
2.5.1. <i>Tres versiones del escritor comprometido</i>	75
2.5.2. <i>“El que te dije”</i> : la voz del escritor como problema.....	79
2.6. La aporía sartreana y los pasajes parisinos	82
Capítulo 3. <i>El exilio en Juan José Saer: entre la pertenencia y la intemperie</i>	88
3.1. La cadencia y la intermitencia: los procesos de autofiguración en Saer	88
3.2. <i>La zona</i> : una (re)escritura	93
3.2.1. <i>El autor ante la imaginación paradójica del origen</i>	95
3.2.2. <i>Compromiso: una batalla contra la realidad</i>	100
3.2.3. <i>Un espejo vacío, una firma incomprensible: los primeros pasos hacia el exilio</i>	109
3.3. Un camino hacia la nada: el viaje dentro del relato biográfico de Saer	115
3.3.1. <i>El narrador en la selva virgen: la construcción de una imagen de escritor en los ensayos de la década de los setenta</i>	119

3.3.2. <i>La mayor: el que (se) extraña</i>	129
3.4. Los ochenta: regreso y exilio.....	140
3.4.1. <i>El Entenado: El retorno del autor</i>	145
3.4.2. <i>“Los tembladerales de los que no volvía nadie”</i> : la representación del origen y del retorno en <i>El Entenado</i> y en <i>“La noche boca arriba”</i>	151
Consideraciones finales: <i>“Nom de pays, le nom”</i>	158
Bibliografía.....	167
Corpus principal	167
<i>Julio Cortázar</i>	167
<i>Juan José Saer</i>	167
Corpus secundario	168
<i>Julio Cortázar</i>	168
<i>Juan José Saer</i>	168
Bibliografía crítica sobre Julio Cortázar.....	168
Bibliografía crítica sobre Juan José Saer	169
Bibliografía teórico-metodológica.....	171
Bibliografía general	173

Introducción

0.1. Julio Cortázar y Juan José Saer: ¿viajeros o exiliados?

En cinco días (resto tres en que diluvió) ya he andado —de mañana, tarde y noche— por el Sena, las islas (donde dije en alta voz tu nombre y el de Eduardo, y tiré hojitas al agua), el maravilloso Marais, Montparnasse, les Halles, la rue Montmartre, Saint Séverin (donde anteanoche, gratis, vi a los Petits chanteurs de la Cathédrale de Ratisbonne cantar admirablemente Palestrina y Mozart), la place Maubert donde a la una de la mañana se alzan los fantasmas de truhanes y busconas, y en cualquier vagabundo flaco con un perro ves la sombra de Villon —y tantos otros sitios, sin contar las zambullidas en el métro y los poderosos vasos de pelure d'oignon bebidos en diversos zincs de la urbe. Porque el vino (tú entiendes de esto) está más sabroso que nunca. Y el pan cruje en la boca, y las endives son blancas, y en el Jean (¿conociste esa maravilla?) está Mme. Simonney más buena que nunca, con sus côtes de veau sabrosas y sus pilaf de chupar el tenedor hasta el mango (Cortázar, 2012: 88).

El paraíso recuperado

Cuando estaba en París, los domingos, arduos, me despertaba a mediodía la luz frágil que entraba por la ventana. Mis ojos turbios chocaban contra el cielo liso, y los últimos rastros del sueño se borraban de mi mente. ¡Qué tristeza! Salía a caminar por las calles pulidas por el uso, y llegaba hasta el Sena verde. Pasaban remolcadores lentos. Pensaba, fumando, apoyado en la baranda de un puente antiguo, que había en el mundo una casa que era la mía, con palmeras y un sol obscuro, carnal, resbalando sobre las hojas de los paraísos. De chicos, hacíamos collares de flores lilas, y mordíamos las hojas frías y amargas. Yo estaba en el mundo, vivía en el extranjero, y había un camino verde hasta un punto pleno y festivo que era mi hogar. Caminaba plagado de nostalgia y deseo hasta que anochecía.

Ahora que he vuelto, la pesadilla de París, ciudad que pertenece a otros se ha borrado (...) Leo intranquilo. Cuando llegue el domingo, cuando el domingo brille el sol desafortunado sobre las hojas amargas, ¿qué otro lugar habrá en el mundo para que yo quiera —nudo de deseo y nostalgia— estar en él y no aquí? (Saer, 2013: 28).

Estas descripciones de París fueron escritas por Julio Cortázar y por Juan José Saer respectivamente poco después de que llegaran a la ciudad. La primera cita pertenece a una carta que Cortázar le envía a Eduardo Jonquières, el 8 de noviembre de 1951. La segunda es una anotación personal de Saer, y se sabe que fue escrita en 1969. Ninguna de estas notas fue publicada en vida, sino que forman parte de aquellos papeles personales que se editaron de manera póstuma. En ellas podemos imaginar la íntima inscripción de las primeras impresiones de sus

experiencias de extranjería. Pero, además, en esta descripción de las calles parisinas, es posible leer el germen de los procedimientos de la construcción de una imagen pública de autor que se define, en ambos casos, a partir de un posicionamiento imaginario en una geografía igualmente imaginaria; posicionamiento que, más adelante, cristalizará en la imagen del escritor como exiliado que ambos construyen en sus obras. En esta tesis, buscaremos explorar a partir de la metáfora del exilio los mecanismos de autfiguración en Cortázar y en Saer. Sin embargo, para comenzar a precisar los alcances de estas representaciones, será necesario tener en consideración, en principio, dos datos histórico-biográficos que matizan, cuando no desmienten, el sentido literal que podría otorgársele al término “exilio”, para ubicarlo en un terreno mucho más vacilante e inestable.

El primero de ellos es el viaje a París: Cortázar parte en 1951 y Saer, en 1968. Ambos residieron en Francia hasta su muerte, y gran parte de sus obras fueron escritas en el extranjero. No obstante, al menos en el momento en que partían a Francia, lo hicieron por voluntad propia, es decir, ninguno se fue como *exiliado político*. El dato certero, la precisión con la que podemos situar las fechas de estos viajes inaugura no obstante una pregunta en cuya ambigüedad se juega el cruce entre la vida y la escritura, entre el lugar real en el que se reside y el espacio simbólico que se habita: ¿Desde dónde se escribe? ¿De qué París y de qué exilio proviene la escritura? Nos interesan, entonces, estas representaciones de París porque a partir de ellas es posible señalar, en primer término, el lugar desde el que imaginariamente se produce la escritura.

En este sentido, se hace necesario señalar que el encantamiento de los escritores argentinos (e hispanoamericanos) por la ciudad de París es un tópico que aparece con recurrencia en relatos autobiográficos, cartas y diarios íntimos, lo que ha sido detectado por numerosos estudios críticos. En “La mirada a Europa: del viaje colonial al estético”, David Viñas desarrolla cómo el viaje constituyó para los intelectuales y escritores argentinos durante los siglos XIX y XX una instancia de iniciación y una búsqueda por la distinción social. Una cuestión a destacar es que tanto Viñas, como otros críticos que se ocuparon de analizar el lugar de París en el imaginario del campo cultural y la función de este viaje en la construcción de una imagen de escritor –entre los que pueden señalarse a Noé Jitrik (*El mundo de los ochenta* (1880-1914)), Axel Gasquet (*Los escritores argentinos en París*) y Beatriz Colombi (*Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina* (1880-1820))– dan cuenta de la existencia de una

narración sumamente estereotipada y convencional. Esta, a la manera de los relatos de iniciación, responde a ciertas figuras comunes que tienen que ver con la vida bohemia y las experiencias artísticas trascendentales que marcan un antes y un después en la vida de un escritor, cuya consolidación ocurre durante el siglo XIX, momento en el que París pareciera ser la capital cosmopolita del mundo. Gran parte de los escritores que luego, a mediados del siglo XX viajan a París (Victoria Ocampo, Alejandra Pizarnik, el propio Cortázar, entre otros) se servirán de estas imágenes encantadas para darle consistencia a sus relatos y enmarcarlos en una tradición.

El París de Cortázar es ese *París soñado* del siglo XIX: las imágenes de la carta, menos reales que desiderativas, parecen remitir a una ciudad pretérita, fantasmagórica.¹ Para Cortázar, la ciudad es una constelación de signos deslumbrantes, para Saer se resume en una tarde apagada y melancólica. Mientras que este último percibe la cultura parisina como un organismo omnipresente que vive y respira en cada uno de los sitios que visita, Saer se la representa, en cambio, como un mausoleo majestuoso pero ya olvidado o como un desierto solitario, despoblado incluso de los fantasmas grotescos que Cortázar imagina. De hecho, el título del fragmento de Saer remite al poema épico *El paraíso perdido* de John Milton, que describe el episodio bíblico en el que Jesús se exilia en un desierto lleno de espejismos y tentaciones para recuperar la pureza del mundo antes del pecado originario. “Ahora que he vuelto...”; Saer escribe *desde y hacia* aquel espacio fundado por el recuerdo y la imaginación, que es *la zona*, negando París, dando la espalda a la escena parisina y a las ilusiones fantasmagóricas de su cultura.

Para indagar los modos en los que Saer y Cortázar se comprenden como exiliados resulta preciso preguntarse, por una parte, cómo el distanciamiento que implica su residencia en París ha sido incorporado como relato dentro de los procesos de autfiguración y, por otra, de qué manera se inscribe esta distancia en la construcción de la poética de sus obras. En el caso de Cortázar, sostenemos que, aunque su narrativa se pretende marcadamente argentina, es decir, hay una búsqueda por hacer evidentes

¹ Utilizamos el término fantasmagoría remitiéndonos al sentido que le da Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*. La fantasmagoría de Benjamin se relaciona con el concepto de fetichismo de la teoría marxista, esto es, el encubrimiento de las condiciones de producción de la mercancía que le confiere a esta un carácter misterioso, dotándola incluso de una aparente voluntad propia. Para Benjamin, es este brillo ilusorio de la fantasmagoría –“un brillo imposible de eliminar en las imágenes producidas por el inconsciente colectivo” (2005: 46)– lo que le confiere al mundo objetual del siglo XIX, un carácter onírico, irreal; el París decimonónico es un espacio de ensueño: bajo las condiciones de producción capitalistas, el hombre –rodeado de objetos encantados que son producto de su trabajo pero no de su consciencia– habita la ciudad como quien habita un sueño.

ciertos tópicos que configuran un imaginario de argentinidad,² la condición de posibilidad de su obra siempre estuvo, en su relato autobiográfico, relacionada con un distanciamiento –real y simbólico– de la Argentina; “solo excentrado aquí, se podría alcanzar un centro, una armonía. Pero a costa de una ruptura total con la realidad” (1983: 120), anota en el *Cuaderno bitácora* de *Rayuela*. Esta excentricidad cobrará, como veremos más adelante, diversos sentidos, pero jamás se desprenderá de su connotación geográfica. Es conocido cómo, en Cortázar, los espacios geográficos – París, el Río de la Plata y, más adelante, Latinoamérica– se invisten de ciertos valores que responden a una relectura y a una superposición personal de ciertas representaciones provenientes de la tradición literaria argentina, que se ponen en continuidad mediante su idea de pasaje; el *collage* en su versión cartográfica.

En el caso de Saer, en cambio, la incidencia del viaje a París en su poética y en la construcción de una imagen de sí carece, a primera vista, de todas estas sedimentaciones de significantes con las que suele investirse en la literatura argentina. Sin embargo, como veremos más adelante, a partir de la lectura de Julio Premat (2009), puede afirmarse que sí hay, en efecto, una apropiación particular de ciertos imaginarios de la tradición literaria argentina que continúan funcionando, pero que se encuentran más o menos velados bajo una fuerte autofiguración que se elabora paradójicamente a partir de la idea de que el escritor no es “nadie, nada”. Por otro lado, también Premat, junto con otros críticos como Rafael Arce (2015), Luigi Patruno (2015) y Carolina Maranguello (2018) han señalado cómo este viaje se transforma en una instancia productiva dentro del proyecto literario de Saer, fundamentalmente en la reimaginación de *la zona* como un territorio configurado a partir del movimiento de los personajes, de sus viajes y de

² En *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto realiza una serie de observaciones que nos permiten comprender qué función cumple, dentro de la obra de Cortázar, la constante apelación a un supuesto “imaginario argentino”. Por una parte, Prieto hace referencia al habla de los personajes de Cortázar, y a cómo la aparición de este lenguaje marcadamente porteño constituyó una innovación en el contexto literario de la época. “El voceo” comenta Prieto “era entonces lo marcado, y lo que hoy sería marcado (el tuteo), lo natural. Este termómetro mide el grado de novedad de (...) *Bestiario* publicado en 1951, ya instalado en el bando de la nueva expresión” (2006: 402). Por otra parte, advierte que es posible percibir en la obra madura de Cortázar (a partir de *Bestiario*), la referencialidad constante a un contexto inequívocamente rioplatense, este procedimiento obedece a la búsqueda de un efecto particular que caracteriza a estos relatos: el “fantástico cotidiano”. Mediante un lenguaje despojado de artificios poéticos y fundamentalmente denotativo, se presenta un contexto de una referencialidad reconocible, la irrupción de lo fantástico se produce, entonces, a partir del progresivo enturbiamiento de esa referencialidad. Sin embargo, esta referencialidad, observa además Prieto, está relacionada con una búsqueda de complicidad con el lector a través de la identificación. Desde sus obras tempranas es posible apreciar la constante interpelación a una sensibilidad que le supone a un lector argentino contemporáneo (en particular al rioplatense).

sus (fallidos) retornos.³ De manera que es posible afirmar que a partir del distanciamiento de Saer, *la zona* se constituye como un espacio cuya no identidad respecto a sí mismo remite al propio proyecto narrativo, signado también por una recursividad desplazada que evoca un movimiento espiralado.

Asimismo, si aceptamos que el espacio se manifiesta en las obras de Cortázar y de Saer como una intensidad constitutiva en la construcción de sus ficciones –en Cortázar a partir del procedimiento del *pasaje*, en Saer en la imaginación de *la zona* como un territorio omnipresente pero imposible–, se hace evidente que la indagación por el lugar desde el que se escribe posee un doble ingreso. No solo es necesario investigar los modos a partir de los cuales la experiencia biográfica del viaje y la estadía en París intervienen en sus relatos autobiográficos y en la representación del espacio en sus ficciones, sino que también es fundamental realizar una pregunta complementaria sin la cual la primera resulta insuficiente: cómo los procedimientos a partir de los cuales estos autores representan el espacio en sus obras se proyectan en sus relatos autobiográficos y en la legitimación de su lugar de enunciación.

El segundo dato biográfico que nos permite poner en relación a estos escritores es que la última dictadura cívico-militar (1976-1983) ocurre durante su residencia en París. En lugar de preguntarnos si esto implica o no un cambio de su condición de residentes extranjeros a exiliados –lo que conllevaría un desvío hacia una valoración ético-política del concepto– o de suponer que automáticamente a partir de ese momento puede establecerse una ruptura estética e imaginar desde ella una periodización al interior de sus obras –lo que significaría incurrir ingenuamente en una correspondencia directa entre la situación coyuntural y la producción estética–, nos interesa indagar, en cambio, si es posible percibir alguna modificación en los modos en los que estos escritores se representan a sí mismos. De hecho, la condición de estos dos autores pone de manifiesto un problema: los límites del exilio son, ya por sí mismos, difusos. Podemos considerar al exiliado como un sujeto que se ve obligado a abandonar su país y refugiarse en otro por razones políticas, sin embargo, habremos de admitir que la

³ Respecto a los efectos de la partida a Francia en los procesos redaccionales de Saer, Verónica Bernavei y Diego Vigna (2018) identifican, a partir de la construcción de un dispositivo gráfico que permite visualizar la cronología de los archivos del escritor, que luego del viaje se produce un hiato en su producción narrativa: se trata de momento de repliegue y de reelaboración de los textos ya existentes. De acuerdo con los autores, este silenciamiento, sumado a la desaparición de Saer de la escena literaria argentina “aumenta el efecto de lectura de una parte de la crítica literaria que, a fines de los años ‘70 pero sobre todo a partir de la vuelta de la democracia, reubica a Saer en el campo literario argentino” (49).

condición de “verse obligado”, si la hacemos depender de un clima político, se torna subjetiva e imprecisa. Tal como lo advierte David Foster, no es posible realizar una escisión categórica entre quienes se fueron por voluntad propia y aquellos que partieron temiendo por su vida, porque el poder se ejerce de diversas formas, y rara vez las expulsiones se realizaron de manera explícita: “la intimación y el terror hablaron con muchas voces y con muchos matices, y para muchos no hubo ni tiempo ni condiciones como para pensar las cosas calmada y detenidamente” (2014: 137, 138).

Saer nunca se apropia de la figura del exiliado político tal como se comprende este término durante la década de los setenta, es decir, para referirse a aquel que experimentó con su propio cuerpo las consecuencias directas del compromiso político de su obra. Como ya se puede intuir en la cita del comienzo, su idea del exilio es más bien *existencial* (como un antídoto contra la idealización de la casa natal, las últimas oraciones dan cuenta de la condición inevitablemente melancólica de todo regreso) y funciona como una forma de borramiento de su propia figura del campo cultural argentino y latinoamericano. Desde este espacio, en apariencia indiferente y atemporal, Saer desoye las intensas polémicas entre escritores e intelectuales –como aquella que se instala entre los que “se quedaron” y los que “se fueron” o las relativas al rol del escritor en las luchas revolucionarias latinoamericanas (que sí analizaremos con detenimiento en el capítulo dedicado a Cortázar)– o bien participa de ellas de un modo velado y marginal (sus ensayos más políticos se publican luego de que estas discusiones ya se han diluido o bien póstumamente).

La versión del exilio de Cortázar es, en cambio, marcadamente política y anclada en la década de los setenta. A partir de la insistencia con la que se repite que luego de la última dictadura, la residencia en París comienza a experimentarse como un destierro y de ciertas modificaciones de las fechas que él considera clave (la del comienzo del exilio y la del viaje a Cuba) que, como veremos, irá haciendo a lo largo de cartas y conferencias, es posible percibir una necesidad de dibujar y borrar los contornos de este exilio que responde a la construcción de una posición política, cuya complejidad da cuenta de un espacio inestable, ambiguo y polémico que exige una constante redefinición. Hay, entonces, una búsqueda por autoproclamarse un intelectual exiliado que cobra particular relevancia en las polémicas y en los textos que funcionan como autovalidación, y que pareciera remitir, antes que nada, a un proceso de mitologización y de (re)construcción de su propia imagen.

La condición ambigua de la residencia en Francia (entre el destierro y el asentamiento voluntario) abre la posibilidad de pensar el exilio no (solo) como una circunstancia coyuntural sino también como una construcción mítica, que se superpone al viaje y lo reescribe como una proyección social y ética de los principios estéticos que se desprenden de las producciones de ambos escritores. A pesar de las evidentes diferencias, bajo las imágenes de escritor exiliado que Cortázar y Saer van construyendo a la par de sus obras, es posible percibir cómo opera un sustrato romántico desde el cual comprenden a la literatura como modo privilegiado de conocimiento y aprehensión de la realidad –que rechaza la conceptualización de los lenguajes racionales para configurar un saber de carácter especulativo– y conciben, en consecuencia, al escritor de acuerdo al ideal del *visionario*, aquel que se abandona al acto de la escritura en búsqueda de este saber. “El poeta es un vidente, un visionario; llega a lo desconocido, encuentra lo nuevo” (Béguin, 483: 2016): frente a los significantes pretendidamente transparentes y naturales (la nación, la identidad nacional, el pueblo, el territorio) con los que el poder comercia, la literatura se presenta como modo de conocer lo real, pero lo que efectivamente se revela en cada caso señala dos concepciones diferentes del discurso literario. En la obra de Cortázar la realidad se encuentra duplicada: existe aquella cognoscible por medio de la razón y existe otra, subyacente, a la que el escritor puede acceder entrando en el dominio de la irracionalidad, de lo onírico y la locura. Para Saer, en cambio, el modelo romántico se traduce, bajo el signo de la negatividad de su poética, en la visión lúcida del semiciego que escribe para que los demás vean –como afirmará en el ensayo “Narrathon” de 1973– “no la realidad, sino la ceguera que sufren” (2012: 142).

En cualquier caso, el exilio y la construcción de esta mirada extrañada y lúcida confluyen. A partir de la representación del exilio, se construye un espacio simbólico desde el que se sostiene la propia producción estética a partir de la toma de posición frente a tensiones a la vez ideológicas y culturales. Por un lado, en el plano cultural, la figura del exilio constituye una estrategia que a la vez que busca desarticular el concepto de nación como factor determinante en la creación estética, funciona como un modo de hacer ingresar sus obras en la tradición argentina desde una posición excéntrica. Por otro lado, la evidente carga política que connota el término permite iluminar cómo estos escritores construyeron sus imágenes de escritor a partir de una indagación por el compromiso literario. En este punto, la puesta en relación de Saer y Cortázar permite contrastar la configuración de dos éticas de la escritura muy diferentes

entre sí, que muy esquemáticamente podrían ser resumidas como una apropiación excéntrica de los ideales del intelectual comprometido, en el caso de Cortázar, y una posición cercana al hermetismo adorniano, en el de Saer (Abbate, 2010).

El vínculo entre el viaje real y la imaginación de la figura del exiliado no puede clarificarse a partir de una relación de causa-consecuencia que simplifique el problema subordinando uno de estos factores al otro; si advertimos que la figura de escritor es una dimensión más de la obra que se extiende sobre el sujeto que la escribe incluyéndolo así dentro del universo ficcional que ha construido (Premat, 2009), y si, a la vez, señalamos que su elaboración constituye también una respuesta frente al campo cultural en el que los escritores se encuentran, la metáfora del exilio, entonces, debe funcionar en nuestro análisis como un dispositivo que nos permita explorar el vínculo entre la obra y lo social sin recaer en una perspectiva meramente formalista, que comprenda que la posición de una obra en la cultura se desprende de sus principios estéticos (y que en estos reside todo lo que se puede decir sobre ella), ni en un determinismo cultural que suponga que todo lo que acontece en las producciones estéticas no es sino una respuesta al medio en el que están insertas. Los dos datos cronológicos anteriormente señalados (las fechas de partida de los escritores y el comienzo de la dictadura cívico-militar) constituyen, entonces, como contraparte, un posible punto de partida para llevar adelante una lectura de las imágenes que estos escritores han querido dar de sí, que nos permita estudiarlas sin caer en las trampas ficcionales que nos tienden para adentrarnos mejor en ellas.

Finalmente, el recorte del corpus intenta abordar el período en que la producción de Cortázar y Saer fue simultánea. En este sentido, consideramos que la estrategia más operativa es marcar una fecha inicial común: el comienzo de los años sesenta, momento en el que, por un lado, Cortázar se asume como escritor comprometido y, por otro, Saer publica su primer libro, *En la zona* (1960). A partir de esta fecha recorreremos la construcción de las imágenes de escritor en entrevistas, ensayos y polémicas de ambos escritores, en conjunto con la imaginación de los territorios que se va desplegando en sus obras ficcionales, hasta la muerte de Cortázar en 1984. Este recorte no está exento de cierta arbitrariedad: excluye, por ejemplo, la segunda mitad de la década de los ochenta; justamente el período en el que las autofiguras de Saer decantan en la imagen del exiliado. Sin embargo, dado que el interés de esta investigación radica en abordar la autofiguración como proceso, consideramos que, antes que dar cuenta de la imagen ya consolidada –que fue, por otra parte, objeto de numerosos trabajos críticos–, resulta más productivo analizar cómo Saer fue componiéndola a lo largo de las décadas

anteriores. Por otro lado, este período, al igual que la producción de Cortázar previa a los años sesenta, no será totalmente descartado; antes bien, ambos momentos estarán presentes como horizontes que permiten resituar y contextualizar los procesos de construcción y consolidación de sus imágenes de escritor.

0.2. Acerca de esta tesis

La presente tesis se estructura de la siguiente manera: consta de un primer capítulo en el que se propone una aproximación a los conceptos centrales de nuestra investigación –exilio e imagen de escritor– y se consigna el estado de la cuestión, y luego se divide en dos grandes capítulos: “El exilio de Julio Cortázar: entre la literatura de la revolución y la revolución de la literatura” y “El exilio de Juan José Saer: entre la pertenencia y la intemperie”. Para clarificar y ordenar la investigación, el análisis de los autores se produce separadamente, sin embargo, se observará también, hay una búsqueda por sostener un diálogo constante. Lo que fundamenta y estructura este contrapunto es la hipótesis principal de nuestro trabajo que afirma que los procesos de autofiguración de Saer y de Cortázar ocurren en conjunto con la construcción de una cartografía imaginaria, un mapa que se traza a partir de una fuerza centrípeta que los expulsa de un supuesto centro cuyo contenido irá mutando –podrá ser convencionalmente el territorio nacional, pero también estará identificado con espacios más abstractos como la tradición literaria argentina o como la asertividad de los discursos políticos de la época–; frente a este núcleo, los escritores se representarán a sí mismos como exiliados, y delimitarán así un posicionamiento excéntrico y lúcido a partir del cual buscarán, por una parte, señalar el valor gnoseológico que reconocen en sus producciones ficcionales y, por otra, elaborar un modo particular de concebir su compromiso político desde la defensa de la autonomía de la literatura. Los capítulos contemplan, a su vez, una perspectiva cronológica que busca recuperar el carácter procesual de estas autofiguraciones.

En el capítulo “Cortázar entre la revolución de la literatura y la literatura de la revolución”, buscaremos clarificar la compleja y contradictoria construcción de las imágenes de este escritor luego de la asunción de su compromiso político con la Revolución cubana, años en los que Cortázar se encuentra en un período de gran visibilidad que lo coloca en el centro de las discusiones sobre los vínculos entre la producción literaria y el hacer político.

En primer lugar, analizaremos cómo el discurso de Cortázar se constituye como un dispositivo cartográfico que busca dar un sentido a su vida y a su obra –comprendido este como una *causalidad destinal*– a partir de la imaginación espacial. A tal efecto, buscaremos explicar cómo se produce la proyección del *pasaje*, como procedimiento estético característico de la producción ficcional de Cortázar, a su narrativa autobiográfica. A través del *pasaje* no solo se pondrán en continuidad planos geográficos –París, Buenos Aires, Latinoamérica–, sino también órdenes heterogéneos como la política y la literatura. Esto nos permite comprender que el exilio, en las autofiguraciones de Cortázar, más que un hecho circunstancial, se configura como una construcción imaginaria para designar su lugar como escritor comprometido. Por otra parte, recuperaremos el contexto frente al cual Cortázar busca definir su imagen de escritor, en una época en la que la revolución socialista se visibiliza como el horizonte histórico incuestionable, y la imagen del intelectual comprometido, como el modelo y agente fundamental para la concreción de ese horizonte. Las polémicas que sostiene con David Viñas, José María Arguedas y Liliana Heker resultarán fundamentales para comprender la imagen del exiliado como una *subjetividad de trincheras*, que se va moldeando como una respuesta ante la demanda incesante de un otro, que muchas veces se plantea como un adversario.

Si bien Cortázar se va como un exiliado argentino, el desarraigo que dice finalmente padecer es *latinoamericano*, y las figuraciones del exilio aparecen, entonces, como un procedimiento discursivo a partir del cual intenta dar cuenta de una identidad latinoamericana. Sin embargo, también a partir de esta condición exiliada Cortázar buscará dar cuenta de su carácter extraordinario en tanto artista, cuyo acercamiento a la revolución no es racional sino intuitivo. En tal sentido, tomando como punto de partida la descripción de Cortázar de la asunción de su compromiso como un *pasaje* de lo individual a lo colectivo (del *yo* al *nosotros*), afirmaremos que su imagen de escritor exiliado revela ciertas tensiones no resueltas.

Por último, en este capítulo, se buscará explicar cómo a partir de su autofiguración como exiliado, Cortázar dará forma a diferentes concepciones del compromiso. Su argumentación, sostendremos, irá oscilando a lo largo de los años. En este sentido, delimitamos tres posturas –que son producto menos de una concepción sistematizada del compromiso que de la necesidad urgente de dar una respuesta a las demandas del medio intelectual–. En primer lugar, la noción de “las dos vías”, que sostiene que hay acciones específicas que tienen que ver con el compromiso que no

necesariamente coinciden con la labor del escritor. En segundo lugar, la idea de que existe una “confluencia natural”, que recupera cierto sustrato romántico para afirmar la continuidad entre su producción artística y su posición política. Finalmente, la concepción de que “la síntesis es un procedimiento”, es decir, de que esa confluencia se logra como resultado de una búsqueda artística en la que interviene la voluntad del autor como hombre de *responsabilidad*.

En el capítulo “Juan José Saer: entre la pertenencia y la intemperie”, abordaremos cómo, en este autor, la imagen de exiliado funciona para definir una toma de posición: la de la “verdadera literatura” frente a los imperativos de la política como discurso y como praxis, la de la obra dentro del campo cultural argentino y la del escritor respecto a su propia producción. Sin embargo, para comprender los sentidos que Saer busca condensar con sus autofiguras como exiliado es necesario, paradójicamente, leer su producción a contrapelo de aquellos. Esto supone indagar qué se vela bajo esta concepción de una obra hermética y fiel solo a sí misma: ¿Es posible pensar todas las ficciones de Saer a partir del exilio? ¿O bien, afirmar que siempre fue un escritor exiliado no es sino otro efecto de la impresión de coherencia retrospectiva que se genera cuando desde la actualidad intentamos leerla? Estas preguntas llaman a una lectura atenta no solo al movimiento de la obra y a su efecto de continuidad, sino también a las *disonancias* dentro de la *cadencia*. En este sentido, en el primer apartado de este capítulo pretendemos, además de presentar el dispositivo y su funcionamiento en la obra del escritor, problematizarlo y medir sus alcances.

Definimos, de este modo, una hipótesis que resulta productiva en tanto nos advierte de los riesgos de la sobremotivación y cristalización que trae consigo cualquier intento de caracterizar la imagen de escritor de Saer: el exilio funciona como una imagen más o menos precisa desde la que este autor, fundamentalmente a partir de la década de los ochenta, logra, por un lado, dar cuenta de una serie de problemas constitutivos de su estética —que, sin embargo, se vienen dramatizando desde un comienzo en la representación del espacio— y, por otro, idear una imagen de escritor que se encuentra en consonancia con los valores a partir de los que la crítica a comienzos de los años ochenta lo “reconoce”; el silencio, la marginalidad y la ilegibilidad. Si desde el principio siempre estuvo *la zona*, como lugar de origen y como origen de un proyecto estético, el exilio surge en un momento más maduro de la obra, como un modo de expresar la relación productivamente conflictiva que sostiene la escritura con ese origen. El viaje a Francia constituye, entonces, un factor determinante en la configuración de la

imagen de Saer, no solo por la relativa visibilidad que el escritor adquiere en la crítica a partir de su distanciamiento del campo cultural argentino, sino también –en tanto este desplazamiento funciona como una experiencia que provee a su escritura de un nuevo modo de representar el vínculo con *la zona*– porque supone una serie de cambios en su obra. En suma: si bien conviene volver a indagar qué es *la zona* para Saer y cómo su posición como escritor se configura en relación con la representación de este espacio, también resulta fundamental, para no caer en una homogeneización del objeto, abordar una perspectiva cronológica. A estos efectos hemos dividido el análisis de la obra de Saer en tres momentos, que se corresponden con los tres siguientes apartados.

El primer momento aborda la etapa de juventud del escritor, previa a su viaje a Francia. En este punto nos interesarán sobre todo las primeras apariciones públicas de Saer en conjunto con los textos que de alguna manera acompañan y fundamentan la aparición de su obra, como el prólogo de *En la zona*. En estas primeras producciones es posible apreciar cómo el planteo de un proyecto de escritura y la imaginación de un lugar son procedimientos complementarios en la búsqueda del escritor por posicionarse en el mapa cultural de la década de los sesenta, más allá de las limitaciones del regionalismo.

En el siguiente apartado, analizaremos la autofiguración de Saer en la década de los setenta –más exactamente a partir de 1968, luego de su llegada a París–. Para precisar cómo su posición se resignifica a partir de la distancia y el viaje, atenderemos a dos indagaciones íntimamente interrelacionadas. Por un lado cómo la experiencia del viaje se integra al sutil relato autobiográfico que Saer va componiendo a lo largo de sus ensayos y entrevistas –en oposición a la idealización y al deslumbramiento (y también al desencanto) por París que caracteriza a la cultura argentina desde los viajes de Domingo Faustino Sarmiento en adelante– como puro *distanciamiento*. Por otro, cómo esta distancia pasa a formar una intensidad constitutiva en el mapa saeriano y conforma una reescritura de *la zona*.

Finalmente, en el último apartado de este capítulo, abordaremos la producción de Saer durante la primera mitad de los años ochenta. Nuestro corpus principal será su producción ensayística en la que comenzará a aparecer explícitamente la figura del exiliado para definir un modelo ético de escritor. Estos ensayos serán leídos en conjunto con su producción ficcional; abordaremos especialmente *El entenado* (1983), relato en el que el exilio aparece significativamente no tras el viaje sino al regreso. Así, el exilio saeriano revelaría una relación profundamente melancólica con el origen: algo se ha

perdido, sin embargo, la verdadera naturaleza de esta pérdida permanece en una incógnita. En este punto, buscaremos establecer y explicitar cómo ese lugar excéntrico respecto a la cultura y a la tradición desde el que la obra intenta posicionarse está intrínsecamente relacionado con una disposición que se va gestando al interior del desarrollo mismo de su narrativa, y que se tematiza a partir de las *escenas del exilio*.

En las autofiguraciones de Saer y Cortázar como exiliados, el problema del nombre se vuelve particularmente relevante: en ambos casos, el tratamiento de los nombres propios de los espacios que habitan o que abandonan termina remitiendo, por fin, a la construcción de sus propios nombres. Para retomar las principales hipótesis desarrolladas a lo largo de esta tesis, en las Consideraciones finales proponemos poner en diálogo a las obras de los autores estudiados a propósito de las reflexiones en torno a los nombres propios que Marcel Proust desarrolla a lo largo de su novela *En busca del tiempo perdido*.

Capítulo 1

La patria como pérdida: configuraciones de la imagen del escritor exiliado

1. 1. Aproximaciones teóricas

1.1.1. *Imagen de escritor, autofiguración, ficción autor*

En la Introducción presentamos dos versiones de las calles de París: la de Cortázar –una ensoñación cultural en la que cada una de las imágenes sensoriales que experimenta se vuelve signo de una tradición y de una historia–, y la de Saer –también onírica pero por las razones opuestas: un desierto sin vida que, frente *a la zona*, queda desdibujado en un sueño insípido–. Estas dos postales de París nos permiten vislumbrar ese espacio complejo y ambiguo entre la obra y la vida, donde nos interesa pensar estos exilios. Será necesario, entonces, recurrir a una perspectiva teórica que los haga legibles. Nos centraremos, para ello, en aquellos críticos argentinos que, en el marco del movimiento teórico que Premat denomina “retorno del autor” (2009),⁴ han pensado diversos dispositivos para dar cuenta de la complejidad que comporta esta figura: *imagen de escritor* (1988) de María Teresa Gramuglio, *autofiguración* de Sylvia Molloy (1996) y *ficción autor* de Premat (2009).

La categoría de *imagen de escritor* da cuenta de una elaboración textual y discursiva que responde más o menos oscuramente a las representaciones que el propio autor tiene de sí mismo y de su proyecto estético. Este concepto nos resulta especialmente operativo para nuestro análisis ya que, entendido como el resultado de una relación particular entre la escritura y los sistemas de valores sociales y culturales, señala, ante todo, *el lugar* de un escritor, desde el que produce y desde el que es leído. De esta manera, sostenemos que el concepto explicita la connotación espacial que nos interesa para pensar la construcción del exilio en Cortázar y en Saer, e ilumina el entrelazamiento que ambos escritores han imaginado entre el espacio geográfico y el

⁴ Luego de la declaración estructuralista de *la muerte del autor* hacia fines de los sesenta (principalmente a partir de la publicación del artículo “La muerte del autor” de Roland Barthes en 1967 y la conferencia “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault en 1969, que responde a la utopía teórica y ética de excluir del análisis literario al autor como origen y único garante de sentido de los textos) su retorno supone un movimiento que lo resignifica y lo revisibiliza en tanto problema. El autor se concibe entonces como “un lugar de resistencia al flujo discursivo y al infinito proceso de significación” (Premat, 2009) que no se corresponde, sin embargo, con un sujeto único cuya voluntad se actualiza en cada obra que escribe. Esto implica la posibilidad de abordar la figura del autor desde una doble condición: concebirlo como una imagen o un relato mítico cuya significación se sobreimprime a los textos y, al mismo tiempo, –puesta ya en entredicho su voluntad omnipresente– situarlo en el mismo centro inaccesible de este relato mítico.

lugar simbólico para situar su escritura a la hora de construir una imagen de escritor como exiliado⁵.

Por otra parte, lo que está funcionando detrás del concepto de Gramuglio como dispositivo de esta articulación entre la escritura y lo social es la idea barthesiana de una “moral de la forma”: una imagen de escritor es siempre una respuesta a los relatos ya existentes en torno a la literatura y al escritor que circulan en la sociedad, es decir, se elabora a partir de un sistema de valores que funciona como referencia tanto ética como estética. Hay, implícita en la pregunta por *el lugar del escritor*, una indagación por los modos de relación entre escritura y poder, y, como afirmaremos más adelante, el exilio –esa figura tan recurrente en la literatura argentina– viene justamente a explicitar la configuración problemática, incómoda e inestable de ese lugar.

Los otros dos conceptos –*autofiguración* y *ficción autor*– han sido elaborados a partir de intereses críticos afines pero no idénticos, y cada uno describe una especificidad que ilumina una dimensión particular de la problemática y habilita la enunciación de nuevas preguntas. Gramuglio concibe el concepto de imagen de escritor para describir un procedimiento mediante el que los autores representan en sus propios textos la práctica de la escritura a partir de figuras que funcionan como proyecciones de sí mismos pero también, muchas veces, como negativos o contrafiguras. Esto permite comprender cómo un autor se concibe a sí mismo en el marco de sus contemporáneos, de las prácticas literarias dominantes y de la tradición, y cómo también integra esta posición representándola de una manera más o menos explícita dentro de su proyecto estético. El concepto de autofiguración, en cambio, se elabora para estudiar las representaciones de los escritores en los relatos autobiográficos. La especificidad de cada uno de estos conceptos reside en la relación particular de representación que guardan con el escritor que las elabora, es decir, en el verosímil que proponen. Mientras que imagen de escritor refiere al autor de un modo que puede ser más o menos velado,

⁵ Aunque no se explicita en el artículo “La construcción de la imagen”, es posible conjeturar que este concepto de imagen de escritor ya estaba operando en 1984, cuando Gramuglio se propone responder a la pregunta por el *lugar de Saer*. Por lo que podríamos imaginar que es justamente ese entrelazamiento entre la construcción de un espacio y la elaboración de un lugar de enunciación en Saer, lo que convoca a la elaboración de este dispositivo, cuyo funcionamiento se proyectará luego y se hará extensivo para comprender un problema general. Un caso similar ocurre con el concepto de “ficción autor” de Premat (2009), que originalmente se desprende, tal como el crítico lo explicita, del análisis de la construcción de la figura de Saer. A partir de la forma en la que este escritor se hace un lugar borrándose a sí mismo como subjetividad, Premat advierte ciertas condiciones paradójales propias del acto de la escritura y de la elaboración del personaje autor, que luego le funcionarán para leer una serie de escritores argentinos. Es oportuno, en este sentido, apreciar cómo la figura de Saer actuó –quizá por su cualidad refractaria a la idea de una individualidad creadora– como un objeto nuevo y potente a la hora de pensar al autor como problema.

autofiguración propone un pacto que indica que el escritor hablará de sí de manera más directa y explícita. En tanto autofiguración es el concepto que elabora Molloy en relación al relato autobiográfico, los problemas que plantea tienen que ver con la construcción de un “yo” como figura pública; “¿para quién soy yo un ‘yo’?” “¿para quién escribo yo?”; preguntas en las que *el otro para quien se es* aparece de manera abstracta como el contexto cultural o político en el que el autor se encuentra inmerso. Molloy busca de esta manera indagar “los nexos entre autofiguración, identidad nacional y conciencia cultural, así como los esquemas representativos que dan origen a esos nexos” (2001: 12). Este abordaje es productivo en nuestro análisis para dar cuenta de los procedimientos ficcionales (reconstrucción de los hechos, alteraciones, omisiones, etc.) que hay detrás de aquellos discursos a partir de los que los escritores buscan visibilizarse como figuras públicas valiéndose del dispositivo de verosímil autobiográfico (en este sentido, es particularmente oportuno para toda la última producción crítica de Cortázar).

Por último, de acuerdo con Premat, el escritor al tiempo que escribe su obra va forjando una identidad que lo liga a ella. Su perspectiva crítica pone el acento, entonces, en la condición ficcional de la elaboración de este personaje autor y en la estrecha relación que se establece entre la construcción de esta figura y la escritura de una obra: “la inestabilidad de la identidad de la instancia que escribe se materializa en esta ficción, que no fija rasgos unívocos sino que acompaña la polisemia y ambigüedad del texto” (2009: 13). Por nuestra parte, contemplar la especificidad de la propuesta crítica de Premat habilita una serie de interrogantes que apuntan a la relación entre la apropiación de la figura del exiliado y un proyecto estético: ¿qué de sus propios proyectos estéticos buscan iluminar estos escritores cuando se designan a sí mismos como exiliados? ¿Qué lecturas habilitan, condicionan o niegan de sus obras al representarse bajo esta figura?

Si bien cada uno de estos conceptos posee sus especificidades, hay una evidente afinidad entre los tres, lo que nos permite en este análisis pensarlos en constelación: figura, imagen, ficción son formas que dan cuenta de un artificio, de una construcción, de una máscara. Indican la develación de una identidad que es, al mismo tiempo, una puesta en intriga. Tal como advierte Molloy: “Escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (2001: 11). El trabajo crítico no radica, entonces, en revelar una esencia –no hay identidad final a la que apelar ya que

las trampas de la construcción de esta figura no son sino una derivación de las trampas de la subjetividad— sino en indagar cómo esta subjetividad construye una imagen que da a ver e ilumina (una obra, un relato de vida, *un lugar*) al tiempo que se sustrae ella misma a esta iluminación.

1.1.2. Exilio

Para precisar la otra categoría central de nuestro análisis, el exilio, podemos partir nuevamente de una pareja de citas. Estas, sin embargo, no funcionan, como en el caso de aquellas con las que iniciamos la introducción de esta tesis, para demostrar la divergencia de las representaciones espaciales y de las imágenes de escritor; al contrario, estos pasajes se complementan para lograr una suerte de continuidad en la que se enriquecen mutuamente y nos permiten pensar los alcances del exilio como dispositivo de análisis. En el primer libro de relatos que Saer escribe en el extranjero, *La mayor* (1976), se encuentra “Discusión sobre el término zona”, una narración breve en la que Pichón, uno de los personajes recurrentes en la obra de Saer —que suele encarnar la figura del retornante—, está pronto a viajar a Francia y le comenta a su amigo Lescano “que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona”. Lescano, a su vez, le replica que no hay regiones: “¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno”. Pichón en cambio, no está dispuesto a admitirlo: “No comparto” (2014: 186) es todo lo que responde. ¿Es *la zona* otra convención tranquilizadora o es el espacio legítimo de la experiencia de lo propio? Por otra parte, en la puesta en cuestión de la existencia de *la zona*, se discute el carácter real o imaginario del lugar: ¿son acaso excluyentes? ¿Cuál es el estatuto —podríamos agregar si pensamos este argumento como una instancia metaliteraria— del espacio representado? ¿*La zona* preexiste a la representación que se hace de ella o emerge del mismo acto de narrar? Quizá ante estas preguntas no podamos —y probablemente no deseemos— encontrar una respuesta definitiva y por algo en el relato de Saer la argumentación se halla interrumpida.

A principios de la década de los cincuenta, ya en Francia, Cortázar escribe “Carta abierta a la Patria”, que presenta una enumeración nostálgica de la Argentina lejana y una pregunta por la identidad:

Hoy es distancia, fuga,
no te metás, qué vachaché, dale que va, paciencia.
La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,

ser argentino es estar triste,
ser argentino es estar lejos (1974: 173)

“Hoy el país es distancia” dice con aflicción Cortázar en París, sin embargo, más adelante sentencia: “ser argentino es estar lejos”, lo que significa que es justamente esa distancia la condición de posibilidad de una identidad nacional. Así, el sentimiento nostálgico se transfigura en melancolía: la única patria posible es la patria que se ha perdido.

Los interrogantes por la tierra natal en la distancia (o ante la inminencia de esta) que implican ambos pasajes remiten, en realidad, a un vasto imaginario presente en la literatura argentina. En la proscrita generación del '37, la tradición del exilio funda un doble origen: el de la literatura argentina y el de la imaginación de una nación. Esta idea aparece explicitada en el conocido ínpit de *La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético* de Viñas. Para el crítico la literatura argentina y la Argentina como idea comienzan con Rosas –contra Rosas–, y desde la excentricidad y el desgarramiento del exilio:

Su inserción [la de los miembros de la generación del '37] en las tensiones que provoca el momento rosista (...) los crispa, los motiva y los moviliza alejándolos del país y otorgándoles distancia para verlo en perspectiva, desearlo, interpretarlo, magnificándolo y descubriéndolo como condición *sine qua non* hasta pensarlo en una permanente oscilación entre carencia y regreso, el destierro los prestigia como excentricidad (1964: 20).

La imaginación de un territorio –una labor a la vez estética y política– se produce desde un distanciamiento real y simbólico. Este distanciamiento funda un lugar de enunciación: el del intelectual-escritor frente al poder político. Desde este origen mitificado por la tradición que lo instituye como tal, se trazan una serie de paralelismos más o menos explicitados con las experiencias históricas de desarraigo, clandestinidad y dispersión del campo cultural durante la última dictadura cívico- militar. Bajo la idea de exilio se significa un espacio particular de la experiencia en el que acontecen los cruces entre la literatura y la política: la mirada desplazada del exiliado se funde con la percepción extrañada de la realidad que se constituye en el discurso literario. En esta intersección se juega la problemática por los modos de relación entre la literatura y el poder: ¿qué es lo que puede el discurso literario y cuáles son, a la inversa, los efectos del ejercicio del poder sobre este? Las diferentes respuestas frente a estos interrogantes van abriendo el amplio espectro de variaciones del significado de *literatura del exilio*.

Todos estos sentidos (la literatura como discurso proscrito, la exterioridad simbólica, el destierro real, la imaginación de un territorio) se encuentran, entonces,

estrechamente anudados –y muchas veces confundidos– bajo la figura del exilio, término que se ha transformado, tal como lo advierte Grüner en “La Argentina como pentimento” (1996), en un lugar común de la crítica; una doxa cristalizada y, al mismo tiempo, imprecisa, cuyos presupuestos es necesario desmontar. De aquellos que Grüner advierte, señalaremos tres que nos resultan fundamentales para problematizar el exilio como dispositivo de lectura: en primer lugar, la correspondencia simplificadora que identifica una estética particular a una circunstancia meramente coyuntural; la confusión, en segundo lugar, que ello muchas veces presupone del carácter real o imaginario del *afuera* y el *adentro*; y, finalmente, el mito que sostiene este *adentro* como un territorio homogéneo frente al que la literatura *exiliada* marcaría una diferencia. En torno a esta última cuestión Grüner insiste en que “habría que ver qué entendemos por territorio” (78).

El problema parece remitirnos a la discusión entre Pichón y Lescano, ¿cuál es el centro imaginario del que se es expulsado? Para Grüner, es la lengua, por lo que optará por utilizar, en lugar de exilio, el concepto de *extraterritorialidad* de Georg Steiner⁶ cuya principal ventaja, en este caso, reside en que ubica el desplazamiento en el dominio de la lengua. Así la extraterritorialidad no quedaría ligada –como el término exilio– a una serie más o menos explícita de significantes relacionados con la política que lo colocan en la frontera entre lo metafórico y lo coyuntural (para situarlo luego donde más convenga para el análisis). “Si una escritura reconoce como el primer territorio de pertenencia –y de pertinencia– a la lengua en que se articula, (...) hablar de literatura del exilio (...) es por lo menos una manera de promover la confusión, cuando no una coartada oportuna” (1996: 76). Porque, o bien el exilio es un atajo que rodea a la literatura sin pasar por ella, o bien se acepta que, en realidad, “toda literatura nacional, si es que existe tal cosa, se hace contra otras literaturas y en última instancia contra sí misma” (76); por lo tanto, el exilio no es sino la condición paradójica de todas las literaturas nacionales.

Sin embargo, si consideramos que el desplazamiento que proponen tanto Saer como Cortázar no sólo supone *un situarse fuera* de la lengua –aunque este sea un aspecto fundamental– sino también de la tradición, de la cultura, del saber, de la política

6 En *Extraterritorial*, George Steiner propone, a partir del análisis de autores como Jorge Luis Borges, Samuel Beckett y Vladimir Nabokov, un cambio en la concepción de la relación del escritor con la lengua nacional característica de la literatura moderna, que se produce a partir de un descentramiento que ocurre cuando toma distancia (real o simbólica) de la idea de nación y, en ese desarraigo, su escritura experimenta los efectos de una superposición babélica de lenguas.

e incluso de sí mismas, la perspectiva propuesta por Grüner nos resulta insuficiente para nuestro análisis. Por el contrario, nos interesa utilizar la metáfora del exilio porque deseamos mantener aquellas connotaciones políticas que en ella resuenan para abordar las concepciones que Saer y Cortázar tienen del compromiso literario y analizar cómo estas se manifiestan en la forma misma de sus obras y en las ficcionalizaciones de los territorios. Nos interesa, incluso, retener esta ambigüedad entre lo real y lo simbólico de los espacios, que para Grüner es motivo de sospecha crítica, para que entre en juego en nuestra lectura, puesto que en la obra de ambos autores –como se sugiere en los pasajes de Saer y de Cortázar antes citados– esta confusión entre el espacio real y el simbólico no deja de aparecer, y a partir de ella es posible conjeturar una reflexión acerca de la representación literaria. No buscamos, entonces, sustancializar (ni real ni metafóricamente) el *afuera* y el *adentro*. Concebimos el exilio más que como un espacio, como un movimiento, una deriva que se traza desde un centro imaginario e indeterminado. En este sentido, retomamos la tesis de Jean-Luc Nancy de “La existencia exiliada”: el exilio constituye la dimensión de lo propio. De acuerdo con Nancy, el topos del exilio propio de la tradición judeo-cristiana occidental (que concibe la existencia humana como un pasaje que prelude el regreso del hombre a una existencia originaria) es retomado en la modernidad, bajo un sesgo negativo, como la experiencia de un destierro definitivo y sin retorno. El exilio caracteriza el modo en el que el hombre habita su identidad, su ser con otros y su ser en el lenguaje: “es el ex, ese mismo ex del exilio y la existencia” –aquello que Heidegger subrayaba escribiendo “ek-sistencie” recuerda también Nancy– “lo que sería o lo que haría lo propio, la propiedad de lo propio” (2001: 116). Nancy propone que el exilio constituye, al mismo tiempo, un *asilo*, un espacio inapropiable que acoge al hombre en su falta.

“En Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta”, Molloy también aborda la no identidad del lugar de origen respecto a sí mismo a partir de la *figura del retornante* y de los *relatos de regreso*. Estos relatos ponen en escena, para la crítica, dos ideas que nos resultan fundamentales. En primer lugar, que el punto de partida –recuperando presumiblemente la famosa tesis deleuziana de la repetición (aquí dramatizada en el retorno al hogar) como originaria de la diferencia– nunca coincide con el de llegada. En segundo lugar, y como consecuencia de ello, que el hogar no se constituye en el origen sino en la añoranza de este origen: “la única seguridad disponible se encuentra en el simulacro de hogar –o de nación– que el viajante, la persona dislocada, lleva consigo en sus viajes: un hogar portátil” (2015: 27). Así Molloy, trazando la misma parábola

paradójica que Nancy, llega a la conclusión de que este hiato respecto al origen es justamente lo constitutivo de una identidad; para decirlo con Cortázar: “ser argentino es estar lejos”.

En el punto anterior, realizamos un breve repaso teórico a partir del cual definimos la imagen de escritor como ese espacio inestable que se debate en el umbral de los textos entre la escritura y la vida, y entre la escritura y lo social (los ideales provenientes de la tradición, los mandatos que se le exigen al escritor, la necesidad de autofiguración). En este sentido, tanto Gramuglio como Premat y Molloy advierten esta tensión que resulta fundamental en función de los objetivos de esta tesis: con la construcción de una imagen de sí, el escritor busca ser reconocido, lo que implica la afirmación de una singularidad, que se sostiene, sin embargo, apelando a figuras reconocibles dentro del imaginario social. La hipótesis de Gramuglio en “La construcción de la imagen” nos resulta útil para identificar esta articulación sobre la que se desarrolla toda nuestra investigación:

Habrà que tener en cuenta, entonces, que más allá de las constantes retóricas, que a veces parecieran vaciarlas de su especificidad semántica, las figuras de escritores remiten inexorablemente, por un lado, a la constitución de una subjetividad fechada y por el otro, al estado del campo literario al que pertenece el escritor, a los conflictos presentes en ese campo, a las formas de acceso posible y al conjunto de condiciones cambiantes que regulan la práctica literaria (1988: 4).

El exiliado es una figura reconocible y recurrente en la literatura argentina, ha devenido ya en una de las contraseñas posibles para el escritor que busca un ingreso por los márgenes. Hay, en la cultura de nuestro país, una tradición del exilio. Sin embargo, cada vez que un escritor se incluye en ella está al mismo tiempo intentando nombrar su singularidad o para decirlo de otro modo, busca a partir de esta figura representar el espacio particular que ocupa su escritura, siempre a partir del distanciamiento de un centro imaginario –llámese la nación, el poder, la sociedad o incluso la literatura–. La construcción de la imagen del exiliado suele responder explícitamente al esfuerzo por resolver aquellas tensiones entre el acontecer singular de una escritura y lo social. Un interrogante fundamental que se nos plantea en esta investigación es cómo Cortázar y Saer buscan cristalizar, a partir de su autofiguración del exilio, el modo en el que conciben esta relación.

En líneas generales, podría decirse que cada vez que un escritor argentino –sea Cortázar, Saer o cualquier otro– se autofigura como exiliado invoca además –y aun a

veces sin quererlo— la potencia desestabilizadora que el término arrastra consigo: nombrarse como exiliado también es incorporar el carácter problemático de una identidad, que se define contradictoriamente a partir del desarraigo y de la pérdida de sí. Edward Said en “Recuerdo del invierno” precisa con claridad esta dinámica contradictoria que establecen los exiliados entre la búsqueda de la aceptación y la autoafirmación en el destierro:

Los exiliados son siempre excéntricos que sienten su diferencia (que frecuentemente explotan) como una suerte de orfandad (...) Aferrado a la diferencia como un arma que usará con voluntad férrea, el exiliado insiste celosamente en su rechazo a pertenecer (...) La obstinación, la exageración, son estilos característicos del exilio, métodos para obligar al mundo a aceptar la visión del exiliado -vuelta de todos modos, inaceptable porque, en realidad, no se quiere que sea aceptada. Después de todo, pertenece al exiliado (1984: 6).

Sin olvidar los interrogantes (relativos al propio concepto de exilio) que antes enunciábamos, la cita nos permite formular otros que los complementan: ¿qué sucede con este carácter problemático de la identidad del exiliado cuando Saer y Cortázar se apropian de ella? ¿Se niega y oculta en función de la construcción de una imagen de escritor reconocida y sin fisuras o bien se la reconoce como una dimensión ética de la escritura? Y, ahora sí, respecto a nuestro análisis: ¿puede esta ambigüedad que trae consigo el significante del exilio revelarnos algo de los autores, algo de ellos mismos que cuando recurrieron a él, no lograron decir de sí?

1.2. Estado de la cuestión

En función de nuestra investigación, resulta importante destacar una serie de trabajos críticos que, para abordar los mecanismos de autofiguración de Cortázar y de Saer, recurren —recuperando la condensación de significantes que el espacio adquiere en la obra de los autores— a metáforas espaciales. En este sentido, tendremos en cuenta tanto a aquellos que utilizan específicamente el término exilio para referir la posición de estos escritores, como a los que se valen de palabras semánticamente afines como destierro, expatriación, extranjería, extrañamiento, *perspectiva exterior* o, en el caso de Cortázar, *paralaje* e incluso *punte* (en la medida en que estos términos adquieren un significado particular dentro del discurso del autor para representarse a sí mismo en una situación medianera entre dos planos).

A pesar de que la bibliografía acerca de estos dos autores es cuantiosa e incluso inabarcable, hemos encontrado un solo antecedente que aborda en una misma

investigación las representaciones del exilio en Cortázar y en Saer. Se trata de *Los escritores argentinos de París* de Axel Gasquet (2005). En este estudio, el crítico se propone caracterizar el imaginario literario común de los escritores localizados en Francia en el momento en que realizaba su investigación (1999): Mario Goloboff, Luisa Futoransky, Juan José Saer, Silvia Barón Supervielle, Arnaldo Calveyra y Héctor Bianciotti. Este imaginario tiene sus orígenes, de acuerdo con la tesis de Gasquet, en los comienzos de la literatura rioplatense y supone la tematización de ciertos tópicos sumamente reconocibles como “el viaje, el exilio, el multilingüismo y el cosmopolitismo periférico” (2005: 7). Si bien Cortázar, por el recorte temporal de su trabajo, no forma parte del corpus principal de Gasquet, la presencia de este escritor resulta significativa para su investigación en tanto constituye un antecedente que le permite pensar las representaciones del exilio en la generación que toma como corpus. En este sentido, destaca, a partir de los pasajes que propone *Rayuela*, el surgimiento de una nueva forma de concebir el viaje a París:

La formulación del pasaje entre Buenos Aires y París establece una diferencia cualitativa determinante con respecto a los relatos de viaje estudiados. No se trata de un viaje puntual, que comienza y finaliza con una cronología precisa; es un pasaje vincular abstracto que se mantiene a través del tiempo. Desde ya, esta permanencia temporal es imaginaria, alimentada por una nueva literatura y un nuevo posicionamiento del autor exiliado frente a la propia producción literaria. *El pasaje tiene la condición de persistencia del exilio*, a diferencia del viaje que tarde o temprano, llega a su fin (2005: 115; la cursiva es nuestra).

Nos interesa aquí destacar esta concepción del viaje como movimiento pendular que logra identificar Gasquet en Cortázar, y que constituye para el crítico la clave a partir de la cual se pueden interpretar las representaciones del exilio de los autores de su corpus. Esta cualidad imperfectiva del viaje, entendemos, puede apreciarse también en la imaginación de la *zona saeriana*, como territorio cuyas fronteras son permeables e indeterminadas y cuya principal característica es su *portabilidad*, en tanto constituye un código a partir del cual se percibe e interpreta la totalidad de la experiencia.

No obstante, es preciso identificar nuestras diferencias en relación a cómo Gasquet entiende la relación entre el exilio y el *pasaje*. En primera instancia, pensamos que es necesario problematizar la afirmación de que *Rayuela* se haya producido desde el exilio: si se adoptase un sentido puramente metafórico del término, quizá podría fundamentarse, pero en el análisis de Gasquet –para recuperar una de las objeciones de Gruner acerca del exilio– el uso literal y el metafórico de la palabra terminan

confundiéndose. No obstante, aun si aceptáramos la condición de exiliado del Cortázar de *Rayuela*, existiría otro problema: en el fragmento citado, el viaje se presenta como condición de posibilidad de la ocurrencia del *pasaje*, sin embargo, Cortázar ya había teorizado sobre este procedimiento mucho antes de *Rayuela* e incluso mucho antes de su partida a Francia.⁷ Antes bien, sostenemos que es la teoría del *pasaje* la que le brinda a Cortázar un marco para narrar su experiencia del viaje y le permite transmutar su ubicación geográfica en un atributo esencial de su imagen de escritor. El exilio, entonces, no es la condición de posibilidad de la *teoría del pasaje* sino que constituye una actualización del procedimiento que, a partir de esta metáfora, se carga de connotaciones políticas. A la luz de la participación de Cortázar en las luchas por la revolución socialista en América Latina, es posible apreciar que la noción de *pasaje* da cuenta, además de una superposición espacial, de una superposición de dos planos: el de la ficción y el de la realidad política. El exilio funciona, entonces, como una metáfora que busca legitimar el lugar de enunciación del escritor. En este sentido, hay dos mecanismos que resultan claves en la autofiguración de Cortázar: la proyección del procedimiento estético del *pasaje* a la narrativa de su relato autobiográfico y la imaginación sumamente estetizante del París desde el que se escribe.

En relación con esta cuestión, textos críticos como “Cortázar y la fundación mitológica de París” de David Viñas (1970) y “Cortázar: la ubicuidad del exiliado” de Horacio Salas (1980) han descrito –abriendo un *pasaje* entre la producción ficcional del escritor y sus autofiguras– los procesos de mitificación de París en el discurso cortazareano. Ambos críticos priorizan una valoración ético-política de la figura de Cortázar (negativa en el primero, positiva en el segundo), lo que supone, en estos trabajos, un estudio del escritor en tanto *caso*. En Viñas, como un avatar del “escritor burgués”. En Salas, como un ejemplo del “intelectual de los sesenta”, producto de un medio cultural cuya vaga tendencia izquierdista se reduce al vanguardismo estético (lo que funcionará, en la argumentación de este crítico, para *exculpar* al “primer Cortázar” de su elitismo).

⁷ Tal como advierte Roberto Ferro: “El desdoblamiento de los personajes y la concepción de una realidad ampliada, configurada a su vez por dos planos, constituyen un tratamiento recurrente de un tipo narrativo que aparece ya en los primeros textos y continúa como una constante, sobre la que se irán operando múltiples transfiguraciones” (2018: 152). Desde textos tempranos, como el ensayo “La teoría del túnel” de 1947, es posible apreciar cómo la obra de Cortázar está dominada por el binarismo que la lleva a introducir dos elementos o planos en principio heterogéneos, y la analogía, que conduce a la vinculación de estos dos elementos a partir de una pieza inesperada.

Viñas retoma el desplazamiento que *Rayuela* describe de la “tierra” al “cielo”, para analizar la figura de Cortázar a partir de la metáfora de un dualismo metafísico. Esto le permite advertir que en el discurso de aquel existe una constante escisión entre dos universos simbólicos: París y Buenos Aires, que para el crítico representan respectivamente el “espíritu” y el “cuerpo”. El viaje en Cortázar se realiza a partir de la necesidad estética y cultural de salir del “conjuro de lo nacional” –que tanto preocupó a los escritores argentinos en su afán de universalismo–: París, que en la literatura de Cortázar representa la cultura universal, funciona como distanciamiento estético de la cultura de Buenos Aires. Pero este distanciamiento no es sólo una operación estética sino que también, según Viñas, responde a una toma de posición política. La invasión de “lo popular” con la llegada del peronismo provoca en Cortázar un rechazo que es motivo de un distanciamiento tanto simbólico como físico. En consecuencia, Viñas lee su posterior adhesión a las luchas revolucionarias latinoamericanas como un esfuerzo de redención política mediante un acercamiento a “lo popular” concebido desde una perspectiva latinoamericanista, que no está exento, sin embargo, de un desprecio enmascarado de condescendencia. Mediante la extrapolación de los mecanismos de producción de la ficción al campo de la política, el crítico entiende que la misma superposición simbólica que funciona como procedimiento central en la obra de Cortázar, el *pasaje*, se proyecta sobre la construcción de su imagen de escritor en el contexto de las luchas latinoamericanas. Como referimos más arriba, Cortázar elabora su imagen a partir del distanciamiento y la superposición espacial: el intelectual puede concebir la realidad latinoamericana a partir de la perspectiva ubicua que representa París. Pero, la escisión entre “cuerpo” (lo concreto de la realidad política) y “espíritu” (la cultura cosmopolita y estetizante) persiste, y esto se ve reflejado en la posición inestable y endeble que se confiere a sí mismo como escritor en la coyuntura política.

Salas parece adscribir a la mayoría de las ideas de Viñas, y de hecho su texto hace un recorrido argumentativo muy similar. La diferencia radica en que su artículo replica el tópico de la *distancia necesaria* del relato autobiográfico de Cortázar para señalar que el viaje a París fue condición de posibilidad para la asunción de su compromiso político. Salas parece así adscribir a cierto sentido común crítico al que hacíamos referencia anteriormente, que tiende a duplicar la figura de Cortázar para oponer el intelectual comprometido al joven escritor esteta y desinteresado de la política. Más allá de las valoraciones morales y políticas con las que concluyen los análisis de Viñas y de Salas, sus lecturas nos resultan relevantes en tanto habilitan una

mirada sobre la problemática construcción de una imagen de escritor en Cortázar y nos permiten ponerla en relación con la superposición de espacios simbólicos que caracteriza su obra. Por otro lado, dado que estos artículos fueron escritos cuando Cortázar aún vivía, cobran en nuestro análisis un doble valor, ya que nos permiten recomponer un contexto crítico con el cual estaba en constante diálogo en sus intentos de reposicionarse como escritor comprometido (de hecho, a partir de la publicación del texto de Viñas, se genera una intensa polémica, a la que referiremos ampliamente en esta tesis).

De acuerdo con lo desarrollado hasta ahora, la *teoría de los pasajes* es imprescindible en el desarrollo de este trabajo ya que permite explicar el funcionamiento del exilio tanto en las autofiguras del escritor como en la construcción misma de las ficciones. En los ensayos dedicados a Cortázar en *Escritos sobre la literatura argentina*, Sarlo elabora, a partir de la lectura de *Rayuela*, una hipótesis fundamental:

[La obra de Cortázar] muestra las consecuencias del pasaje entre espacios que la percepción normalizada mantiene escindidos. La literatura de Cortázar no muestra ciudades, como se ha dicho tantas veces. Habla de lo que sucede cuando se pasa de una ciudad a otra: las consecuencias del exilio, del extrañamiento y, por supuesto, de la traducción (máquina de pasaje). Si los espacios permanecen cerrados son nuestra condena; pero cuando se comunican entre sí dejan abierta la posibilidad de lo siniestro (2007: 265).

Relacionadas con esta hipótesis, es posible advertir dos ideas cardinales en la lectura de Cortázar que propone Sarlo. En primer lugar, que su obra se constituye a partir de una *espacialización de la ficción*: el espacio constituye una intensidad activa en la construcción del relato. Por otro lado, que lo fantástico aparece, en consecuencia, como un efecto de la superposición de dos espacios que dejan entrever una tercera realidad que el pensamiento racional ignora. Esta proposición última resulta fundamental para entender la configuración de la imagen de escritor de Cortázar frente a la realidad política: este afirma su compromiso no a partir de razones lógicas sino intuitivas, las mismas que dan lugar a la creación de la obra literaria.

Finalmente, estudios más recientes como *La construcción de lo político en Cortázar* de Carolina Orloff (2014) y *Julio Cortázar. Un nómada de otras orillas* de Roberto Ferro (2018) resultan fundamentales para nuestra investigación. La propuesta en ambos casos consiste en un análisis detallado de la construcción del relato biográfico

en Cortázar a partir, justamente, de la indagación de la relación entre el *arte* y la *vida* que no solo es una articulación en la que Cortázar constantemente insistirá para clarificar la continuidad entre su producción estética y su postura política, sino que además –y tal como puede sugerirlo la breve reseña de los artículos consignados– constituye un problema crítico a la hora de abordar la obra del escritor.

En su estudio, Carolina Orloff propone una lectura que resulta a nuestra investigación sumamente pertinente, ya que para analizar las representaciones de lo político en la obra del escritor, toma como punto de partida la desmitificación y la deconstrucción del relato autobiográfico de Cortázar que propicia la oposición entre el esteta desinteresado y escritor comprometido a partir de un momento bisagra –su viaje a Cuba para officiar de jurado en el premio de *Casa de las Américas*–, dicotomía que fue reproducida una y otra vez por el discurso de la crítica.⁸ Atenta a la curiosa continuidad entre los relatos autobiográficos de Cortázar y los discursos de la crítica que se ha ocupado de ellos, Orloff se propone trazar la evolución de lo político como elemento omnipresente en la obra del escritor, y analizar los motivos del encubrimiento de esta dimensión política en sus primeras obras. Si bien las representaciones del espacio no son el principal objeto de su investigación, Orloff releva exhaustivamente cómo los relatos autobiográficos de Cortázar se recargan de metáforas religiosas al tiempo que la fecha del viaje a Cuba se vuelve cada vez más imprecisa, como si se buscase dejarla fuera de la historia para convertirla en un momento mítico, en una *epifanía*. Será la mitificación de este viaje el punto de partida para construir su muy particular figuración como escritor revolucionario, que, como lo advierte la crítica, “se basaba en una versión del compromiso con la literatura, tan ingeniosa como inconsistente y deliberadamente ambivalente” (2014: 283).

Por su parte, Ferro propone al *viaje* como dispositivo de análisis tanto de la obra como de la autofiguración de Cortázar. Así, sostiene el crítico, este tópico metaforiza (y se confunde con) una búsqueda metafísica de una realidad “supra” que se superpone a la “aparente”. En este sentido, cabe destacar que Ferro advierte una vertiente romántica que subyace a toda la producción estética de Cortázar, a partir de la cual el escritor comprende la literatura como crítica al pensamiento racional:

⁸ En este sentido, un antecedente fundamental para el estudio de Orloff es la lectura que hace el biógrafo de Cortázar Mario Goloboff, quien, oponiéndose a la idea de que la obra de Cortázar se divide terminantemente en dos épocas, indica que “sobre la base de una unidad esencial en su preocupación, hay manifestaciones diversas, quizá de otro signo, pero no radicalmente distintas” (2007: 5). Acerca de la naturaleza y el contenido de esta “unidad esencial” nos detendremos en el apartado “La identidad romántica del escritor comprometido”.

El romanticismo se constituye como fuerza que supone un rechazo a esa concepción del mundo que parcela la realidad y la selecciona a partir de una lógica regida por una matriz unívoca (...) Cortázar siempre cultivó un romanticismo del descubrimiento, un entusiasmo por lo nuevo, por las maravillas tangibles que él mismo intuía irrumpir en la realidad (2018: 19).

Esto, por un lado, explicaría el carácter innegociable que adquiere dentro de su discurso la libertad artística y, por otro, nos habilita a suponer que, más allá de la *suma de vanguardias* desde la cual Cortázar supo (y quiso) ser leído (Sarlo, 2007), está funcionando un imaginario romántico que, afirmaremos, resultará de vital importancia en la construcción de una imagen de autor (y que en algunos momentos entrará en tensión con la despersonalización del arte que proponen las vanguardias).

Otro de los señalamientos de Ferro que resulta sumamente sugerente es que el relato autobiográfico en Cortázar aparece con mucha más fuerza luego de la asunción de su compromiso político, y que el tropo por excelencia a partir de este punto para explicar y reorganizar su relato de vida es la *bifurcación*: la dilemática desde la cual vida y literatura se comienzan a percibir como discontinuos a partir de las tensiones entre las exigencias propias de su producción literaria y los imperativos de la postura política que ha asumido. Respecto a esta hipótesis, buscaremos sostener que la asunción del compromiso en Cortázar, si bien se vivió (y se narró) como una dilemática, también (y por ello mismo) dio lugar a diversos ensayos por hacer corresponder las demandas estéticas y las políticas, que muchas veces intentaron ocultar y negar esta bifurcación, fundamentándose precisamente en la consigna *arte y vida* que adquiere, en ocasiones, dimensiones casi dogmáticas.

Respecto al estudio de las autofiguraciones de Saer, un antecedente ineludible es el artículo “El lugar de Saer” que escribe Gramuglio en 1984, y cuyo título anunciaba una indagación que fue retomada una y otra vez por la crítica saeriana. El gesto crítico de Gramuglio fue, en principio, clave; obedece a una perspectiva integral que busca iluminar la coherencia interna de una serie de textos a partir de una pregunta que, a su vez, condensa y articula dos niveles: el de la dimensión espacial de la narrativa, es decir, cómo en la representación de *la zona* se ponen en juego una serie de problemas formales que convocan a la obra de Saer y, por otra parte, el de la configuración de un lugar en el mapa de la literatura argentina, esto es, mediante qué estrategias, apropiaciones y resignificaciones de la cultura y de la tradición, la obra fue concibiéndose en una posición decididamente excéntrica. *La zona* es el lugar *sobre* el

que se escribe y *desde* el que se escribe. Significativamente, la expresión “ficción espacializada” (2007), que Sarlo utiliza para describir la narrativa de Cortázar, resulta también útil para analizar la obra de Saer. En la lectura de Gramuglio, es la propia narración de Saer la que se espacializa; la repetición, la fragmentación, la interrupción, la morosidad de las descripciones son procedimientos que descomponen las relaciones causales y enrarecen el eje temporal sobre el que se estructura el verosímil realista. Si los procedimientos estéticos y formales que se ponen en juego en la representación del espacio se manifiestan en una serie de valoraciones que van definiendo el posicionamiento de la obra y si, al mismo tiempo, este posicionamiento es constantemente dramatizado en la representación de *la zona* y en las relaciones ambiguas que los personajes mantienen con ella, la pregunta por el lugar está atravesada por la indagación de una *moral de la forma*:⁹ las elecciones estéticas proyectan desde el seno mismo de la realidad formal de la escritura la posición del escritor. Una posición que, en otro artículo también de 1984 a propósito de la publicación de *El entenado*, Gramuglio metaforiza justamente a partir del *exilio*. Sin embargo, este artículo se cuidará de distinguir el exilio saeriano del tópico que ya ha pasado a constituir, en sus palabras, “una moda crítica” (expresión que, puede inferirse, refiere al exilio militante de los setenta): el de Saer es un exilio que da cuenta de una condición existencial, “que vuelve imposible todo retorno” (2017: 36).

Fue un gesto, además, –lo advierte también Alberto Giordano (2013)– de apuesta; de reconocimiento por la singularidad de un escritor, o mejor, por la singularidad de un *lugar* que, a partir de la advertencia de las tensiones entre una fuerte impronta localizante –que supo confundirse con las estéticas regionalistas más conservadoras– y un impulso vanguardista –cuyo trabajo experimental con las categorías narrativas se vincula con las estéticas cosmopolitas–, se individualiza en los cruces, superposiciones y dislocaciones entre nacionalismo, cosmopolitismo y vanguardismo, desde los que Gramuglio comenzaba a pensar la cultura argentina. Sin embargo, no sólo este interrogante por el lugar de Saer visibiliza un posicionamiento hasta entonces generalmente olvidado o mal leído y encasillado en los convencionalismos del regionalismo sino que, además, el concepto de *moral de la*

⁹ La clave barthesiana que signa esta lectura ha sido explicitada por Giordano, quien se ocupa largamente de los avatares de la relación crítica que Gramuglio establece a lo largo de los años con la obra de Saer en “El absoluto literario: la narración. Variaciones sobre la poética de Juan José Saer” que se encuentra en el libro *María Teresa Gramuglio, la exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista* (2013) y en “Cómo dialogar con la literatura” que constituye el prólogo de *El lugar de Saer: sobre una poética de la narración* (2017).

forma que se explicita en las articulaciones de esta pregunta aporta un aparato crítico desde el que es posible leer una idea de compromiso heterogénea a la responsabilidad sartreana que constituyó, durante las décadas de los sesenta y los setenta, un imperativo moral (desde el que la escritura de Saer pareciera resultar, por otra parte, ilegible).¹⁰ La toma de posición de la obra saeriana no se lee a partir de sus efectos sociales ni de la ideología que explicita sino en función de las elecciones formales y estéticas desde las que este lugar se configura. La apuesta de Gramuglio es significativa, entonces, en relación al vacío crítico con el que contrasta. En el momento de la escritura de su artículo (y a pesar de que en 1984 Saer ya había publicado gran parte de su obra) la crítica advertía que los escritores y críticos recién comenzaban a leerlo de modo diferente.

Para Premat en “Saer: un escritor del lugar”, la particularidad de *la zona* como espacio narrativo (y de la imagen de escritor de Saer, en tanto esta constituye junto con la imaginación este espacio) se relaciona con la puesta en tensión de principios en apariencia contradictorios:

[Por un lado] ser escritor es (...) ser escritor de un territorio, un escritor que construye un lugar, que transforma las coordenadas del propio origen para hacer de él el cimiento de una identidad literaria. (...) Por otro lado, esa afirmación de una pertenencia, ese lugar en la literatura y en el mapa argentino, son, como todas las respuestas dadas, móviles, inestables y, macedonianamente, paradójicas (2009: 167).

Si bien hay un sentido de identidad en relación a un lugar, éste se halla perdido; la tensión entre pertenencia e intemperie se despliega sobre todas las instancias de la ficción incluida la *ficción de autor*. La obra de Saer pareciera estar guiada por un movimiento continuo de repetición, variación y expansión que Premat denomina “cadencia”: “con una singular coherencia retrospectiva, todo parece previsto desde el inicio, todos los textos parecen haber existido desde el primer texto” (2009: 167), lo que

¹⁰ En “El largo camino del silencio al consenso. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”, Miguel Dalmaroni advierte los desencuentros entre las primeras obras de Saer y la crítica y el público lector; “Saer parece ilegible o por lo menos insatisfactorio para casi todos: la nueva izquierda comprometida, los intelectuales revolucionarios, los entusiastas de la nueva novela latinoamericana o del boom, los partidarios de Julio Cortázar” (2010: 613). De hecho, el nombre de Cortázar parece ser una clave para comprender los primeros momentos de la recepción de la obra de Saer; en el “Capítulo 14” de *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto da cuenta de cómo la lectura de Cortázar –con su estética vanguardista y su sincronía con las nuevas teorías de la lectura– generó la confluencia de los valores positivos del público lector, de los escritores contemporáneos y del periodismo, lo que conformó un fenómeno único en la historia de la literatura argentina desde el que se condenó “al desconcierto o directamente al ostracismo inicial a las obras que no participaban de sus presupuestos. Manuel Puig, en el primer caso, y Juan José Saer, en el segundo” (2006: 409).

da lugar a una imaginación del autor como una voluntad clarividente que opera simultáneamente en todos los puntos de la compleja arquitectura que ha construido. Pero esto, advierte Premat, no es más que un efecto de su particular modo de producción. Al mismo tiempo, Saer se ha encargado de mostrar que ese centro a partir del cual pareciera ordenarse toda su obra está, en realidad, vacío, o bien, indeterminado: que el autor no es *nada, nadie*. Dentro de las ficciones de Saer, la multiplicación de personajes escritores que funcionan como “autorretratos desautorizados y falsos” (170) da cuenta de esta condición ambigua que, en consonancia con las propuestas del retorno del autor, podríamos resumir de este modo: la ficción autor es un espejismo de la propia obra; la indagación por la representación (el problema a la vez filosófico y estético omnipresente en Saer) alcanza así a quien escribe. En consonancia con la propuesta planteada por Premat, el exilio, en nuestra investigación, no solo hace referencia al lugar que Saer piensa para sí mismo dentro de la tradición argentina (y de la cultura y de la sociedad en general), sino que también puede describir la condición fantasmática de su presencia dentro de su obra. Este motivo –la aparición del autor en su propia producción, cómo este decide inscribirse o borrarse en ella– habilita un contrapunto con la figura de Cortázar. Como puede inferirse a partir de lo que hemos desarrollado anteriormente, Cortázar buscará identificarse con su obra y reponer cierto sentido de autoridad sobre lo escrito que proviene de una concepción más tradicional de la figura de autor. Esto nos permite hipotetizar que, a partir de la apropiación del mismo tópico – el exilio–, estos autores ensayarán formas muy heterogéneas de relacionarse con su escritura.

En “El absoluto literario: la narración. Variaciones sobre la poética de Juan José Saer” (2014), Giordano afirma que la narrativa de Saer postula un modo de relación particular con lo real, su “autonomía opaca” se opone a la “[l]a transparencia conceptual del discurso, que garantiza todos los intercambios culturales, es decir, la imposición y reproducción de las relaciones de poder” (3). La narración se concibe así como una búsqueda en la que predomina la indeterminación y la incertidumbre, que desintegra la generalización de los conceptos para revelar la singularidad de lo que aparece, la anomalía constante que constituye lo cotidiano. Ya en “Saer y su concepto de ficción” (2010) Giordano había advertido que la desarticulación de las certezas en la narrativa de Saer obedece a un acercamiento al último Heidegger, que afirma que el *ser* está alojado en el lenguaje poético que no constituye la realidad como su objeto –como lo hace el discurso científico– ni intenta modificarla –como el

discurso técnico—. El lenguaje poético es, entonces, el lenguaje conmemorativo que protege al ser de la explicación, es decir de la cristalización de los conceptos: “lo que se manifiesta en la palabra poética, ni visible ni invisible, es el alejamiento de las cosas, la aparición de su desaparición cuando las nombramos” (2010: 7). Este extrañamiento es el que habilita a pensar la no identidad de los lugares: “disimulada por la familiaridad de un nombre propio, una distancia infinita separa a cada lugar de sí mismo” (1992: 29). El exilio y el regreso dramatizan este extrañamiento a través de la mirada del extranjero: nunca se regresa al lugar natal, se retorna en cambio a la evidencia de que ese lugar está irremediadamente perdido porque se encuentra en el terreno de la memoria, en la que no hay lugar habitable. El exiliado quiere entonces volver a aquel territorio que nunca habitó, porque la *zona* se encuentra en un espacio incierto entre la imaginación, el recuerdo y el deseo. Lo propio ocurre también con la escritura. Al superar las limitaciones de la mera representación tautológica y la subordinación a un real preexistente, esta se constituye como una fuerza a la vez intrínseca y extrínseca que se devuelve constantemente su inasibilidad ante el objeto de su representación y ante sí misma.

En relación con el tópico de la imposibilidad del retorno, cabe destacar los aportes de autores como Nancy Fernández (*Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*), Luigi Patruno (*Relatos de regreso: ensayos sobre la obra de Juan José Saer*), Rafael Arce (*Juan José Saer: la felicidad de la novela*) y Carolina Maranguello (*Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer*) que, a partir de motivos temáticos recurrentes en la obra de Saer, como el viaje y el regreso, hipotetizan sobre la existencia de dispositivos de escritura. Estos trabajos permiten visibilizar cómo las indagaciones por el ser, la identidad y el lenguaje que caracterizan la obra de Saer se vinculan con la forma del relato, y se tematizan a partir de la relación que los personajes mantienen con el espacio que habitan. En este sentido, una idea común subyace al desarrollo crítico de estos trabajos: el viaje se convierte en la ocasión para experimentar la propia extranjería. Así lo resume Rafael Arce: “todos los viajes de la saga son una inversión del viaje épico en tanto que más que permitir conocer el extranjero vuelven extraño lo propio, lo familiar” (2015: 118). Respecto a la proyección de esta hipótesis a la elaboración de una imagen de autor, Luigi Patruno sostiene, a partir de la lectura de Gramuglio, que Saer retoma de la conocida tesis borgiana de “El escritor argentino y la tradición”, para reimaginar *la zona* (esa confluencia improbable de recuerdo, deseo y lengua) como un espacio de apropiación y lectura singular a partir del cual se lee y se reescribe la

tradición universal. Sin embargo, Patruno también hace un señalamiento muy productivo en tanto desestabiliza la propuesta saeriana y le devuelve ambigüedad y dinamismo. A propósito de las autofiguras de Saer en *El río sin orillas*, refiere:

El lector presencia el gesto ambiguo de quien, luego de profesar el extrañamiento de la cultura local, conscientemente se inserta en cierta tradición propia de esa cultura, y en la tensión entre reconocimiento y desencuentro, pertenencia y distancia, diseña un autorretrato extraterritorial de escritor (2015: 43).

Tal como sosteníamos en el marco teórico de este trabajo, toda imagen de escritor, si bien busca visibilizar una singularidad irreductible, remite siempre a un imaginario reconocido. La imagen de exiliado señala de manera particularmente clara esta tensión: esa mirada extrañada y distante sobre la propia cultura es, justamente, uno de los gestos fundacionales de la tradición literaria argentina. Por otro lado, en la tesis doctoral de Maranguello, las instancias de viaje y extranjería –en tanto constituyen a la vez una experiencia biográfica real y una preocupación política y filosófica omnipresentes en los ensayos y en la obra saerianos– funcionan como un modo eficaz de articular los procesos de autofiguración del escritor con su producción estética. En tal sentido, este trabajo constituye un antecedente fundamental para nuestra tesis a la hora de precisar los usos que le damos aquí a la metáfora del exilio –no solo en el caso de Saer sino también en el de Cortázar– como un espacio que se imagina en los difusos límites entre obra y vida, y permite dar cuenta de los modos a partir de los cuales las producciones literarias de estos autores entran en diálogo con otras series discursivas, fundamentalmente con la política.

Por último, consideramos necesario consignar dos publicaciones recientes: *Gran obra y realismo en Juan José Saer y César Aira* (2021) de Valeria Sager y *Saer en la literatura argentina* (2021) de Martín Prieto. Si bien estos trabajos no tienen estrictamente como objeto los procesos de autofiguración de Saer, su presencia resulta sumamente relevante para nuestra tesis en tanto aportan una perspectiva actual de la producción del escritor. Esta *actualidad*, podemos conjeturar, se traduce, en ambos análisis, en dos cualidades que los caracterizan. El tiempo transcurrido desde la interrupción de la escritura permite, por un lado, tomar distancia de la imagen que, entre fines de los setenta y mediados de los ochenta, la *crítica canónica* de Saer se formó del proyecto, y, por otro, concebirlo como una “gran obra”, tanto en extensión como en

duración, lo que, en ambos casos, matizará la *negatividad* a partir de la cual fue con frecuencia definido.

En *El punto en el tiempo*, a partir de la idea de “gran obra”, Sager busca explicar cómo la *escritura saeriana* puede leerse –junto con la otra “gran obra” de la literatura argentina; la de César Aira– a partir de una estética que históricamente funcionó en el discurso crítico como el polo opositivo frente al cual se definió la estética de Saer: el realismo. Alejándose de la concepción de *realismo ingenuo* –gran *bête noir* de la *crítica canónica saeriana*–, Sager propone una definición de realismo que no se opone a la exploración formal de la escritura sino que es más bien resultado de ella. La magnitud y la duración de las obras de Saer y de Aira se traducen así en la invención y “verosimilización” de todo un universo ficcional (2021: 17). En este sentido, nos interesa particularmente cómo la construcción de *la zona* se despliega en conjunto con el desarrollo de la *gran obra saeriana*: cómo este espacio, a lo largo de la narrativa de Saer, irá cobrando espesor y verosimilitud al tiempo que, a partir del borrado del nombre de Santa Fe, se establece un hiato con la realidad que pone en cuestión la finalidad mimética de la imaginación espacial. Por otra parte, cabe interrogarse también acerca de cuál es el papel que juegan los personajes exiliados –que con sus viajes, retornos y sus recuerdos traman intrigas, trazan relatos o suspenden el desarrollo de la acción– en la elaboración del espesor que, de acuerdo con Sager, caracteriza a la construcción del mundo saeriano.

En *Saer en la literatura argentina* Prieto advierte que, tras la pretensión de Saer de crear una gran obra existe cierto optimismo respecto a su propia escritura que entra en tensión con la formulación constante de un incognoscible que se conforma como el núcleo de su producción estética: “las narraciones, ensayos, poemas (...) giran alrededor de un centro único compuesto no solo por la figura de su autor, sino por una serie de elementos que identifican al conjunto” (2021: 44). A partir de esta hipótesis, podemos conjeturar que en este centro incognoscible coinciden la imagen de escritor con el espacio que los personajes desean habitar (o imaginan haber habitado): ambos elementos que se muestran paradójicamente a partir del borrado de sus nombres propios. Por otro lado, el libro de Prieto resulta imprescindible para nuestro trabajo en tanto se trata de una obra crítica contemporánea que se propone repensar el lugar de Saer dentro de las tramas de literatura argentina (y los efectos que implica su presencia en la reconfiguración de estas tramas). Recuperando numerosos documentos hasta el momento inéditos, Prieto se ocupa de explicar cómo en la formación de ese lugar entran

en juego factores muy heterogéneos como la biografía del propio Saer, la evolución de los modos de hacer crítica literaria, la conformación de diversas formas de socialización dentro de los circuitos culturales (relaciones personales y editoriales, revistas, instituciones, sociedades de escritores, etc.) y la omnipresente influencia de la historia política argentina.

Hasta aquí la consignación de los trabajos críticos que han señalado la importancia de la imaginación del espacio en las autofiguraciones de Cortázar, por un lado, y de Saer, por otro; en ambos casos, advertimos, las imágenes del exiliado son recurrentes. Sin embargo, al contrario de lo que podría sugerir esta constatación y el hecho de que haya un periodo de tiempo –una ventana que se abre entre fines de los setenta y la muerte de Cortázar en 1984– en el que ambos escritores utilizan con frecuencia esta figura en sus ensayos y entrevistas, en muy raras ocasiones la crítica ha analizado en un mismo trabajo la obra de Cortázar y la de Saer. Este fenómeno quizá pueda explicarse por la heterogeneidad de sus poéticas, que, si bien durante un largo período de tiempo fueron contemporáneas, responden a dos presentes de escritura muy diferentes, lo que las constituye como objetos críticos que demandan sistemas de valoración también muy disímiles entre sí. En líneas generales, el discurso crítico en torno a la obra de ambos escritores tendió a cristalizar ciertos estereotipos propiciados, justamente, por los relatos autobiográficos de los escritores –la tajante diferenciación entre el esteta desinteresado y el intelectual comprometido en el caso de Cortázar; el escritor borrado, oculto tras su obra, en el caso de Saer–. Al analizar en conjunto a estos dos autores, uno de los objetivos que persigue esta tesis es desmontar alguna de estas cristalizaciones que se han producido tanto en los relatos de los autores como en el discurso crítico que se ocupa de ellos, para proponer una perspectiva cronológica que aborde la construcción de imágenes de escritor como un proceso dinámico que se halla en un perpetuo estado de reescritura. La puesta en diálogo de los procesos de autofiguración en Cortázar y en Saer, tan heterogéneos entre sí, nos permite reponer el contexto histórico y cultural que las mitologizaciones de sus imágenes se han encargado de borrar. Así, por ejemplo, al incorporar a la figura de Cortázar, cuya imagen busca corresponderse con la del intelectual exiliado –modelo predominante en la década de los setenta–, se recupera parte del contexto frente al cual Saer elaborará, por oposición, su propia representación del exilio. De esta manera, la caracterización de una imagen de escritor puede arrojar luz sobre aspectos desconocidos de la otra: abrir, a partir de un

motivo recurrente, una serie inesperada, o explicitar tradiciones, lecturas o filiaciones que se presentan de modo velado.

Capítulo 2

El exilio en Julio Cortázar: entre la revolución de la literatura y la literatura de la revolución

2.1. Una cartografía imaginaria

La proliferación de metáforas geográficas a partir de las que la crítica especializada ha leído a Cortázar no es casual: su propio discurso propició lo geográfico como dispositivo crítico de (auto)interpretación y valoración de su obra. A este propósito comenta Ferro: “la obra de Julio Cortázar puede ser leída como una vasta cartografía tramada en un complejo collage” (2018: 17). *Puede ser leída*, podríamos agregar, porque en primer lugar *quiere serlo*: en la construcción de la imagen que Cortázar hace de sí mismo, los espacios y los desplazamientos suelen funcionar como núcleos míticos. La partida a París, las visitas a Cuba y Nicaragua, la exótica y reveladora excursión a la India:¹¹ Cortázar narra una y otra vez sus itinerarios y los corrige constantemente a la luz de las diferentes circunstancias históricas, hasta que, estetizados y sobrecargados de sentido, quedan encubiertos por sus propios relatos. No resulta un dato menor, en este sentido, que dos fechas claves en relación con su transformación en intelectual comprometido sean difíciles de precisar: la del viaje a Cuba y la del comienzo de su exilio. En las cartas y entrevistas en las que relata su primera visita a la isla, advierte Orloff (2014), la fecha del viaje oscila en diferentes momentos entre 1961 y 1963. De acuerdo con el relevamiento que hace la crítica de las entrevistas y cartas escritas por Cortázar, la fecha del viaje estuvo sometida a una constante modificación. Por ejemplo, en 1973, le refiere a Evelyn Picon Garfield que visitó Cuba por primera vez en 1963, pero más adelante, en la entrevista que le concede a Omar Prego Gadea, en 1983, afirma haber viajado en 1961. Sin embargo, a partir de

¹¹ En una carta de 1968 dirigida a Julio Silva, Cortázar narra los efectos que produjo en él su viaje a Calcuta: “La India me muestra horriblemente lo que es el tercer mundo (...) No soy, desde luego, el esteta que era en 1956, cuando me limitaba a ver lo bello de la India sin preocuparme demasiado por el resto que es casi todo” (2012: 496).

las fechas que se detallan en la correspondencia entre Cortázar y Sara y Paul Blackburn, Orloff deduce que el escritor no ha viajado a Cuba antes de 1963; en una carta escrita en diciembre de 1962, Cortázar le comenta a la pareja que visitará por primera vez la isla en enero del año siguiente, ya que fue invitado por Fidel Castro (2014: 212). Ferro, que también advierte que se suele fechar mal su primer viaje a Cuba, precisa que este ocurrió entre enero y febrero de 1963 (2018: 173). Por otra parte, respecto al punto de quiebre que marca su exilio, Cortázar lo ubica en la carta abierta “América Latina: exilio y literatura” (1978), en 1974 (aunque, ya en 1969 se refería a sí mismo como un exiliado)¹², pero más adelante, en 1980, lo hace coincidir con el inicio de la dictadura en 1976.

“En la encrucijada entre vida y obra en Julio Cortázar, lo que apunto a examinar a través de la figura del viaje, es esa tensión, ese ritmo que tiende de lo mismo hacia lo otro” (2018: 21) propone Ferro. Tal como lo enunciábamos en la introducción de esta tesis, hacia esta misma dirección intentamos dirigirnos a partir de la metáfora del exilio: este, así como también el viaje a Francia, no son acontecimientos meramente biográficos, sino “esquemas narrativos” y dispositivos discursivos para la construcción de imágenes de escritor. Sin embargo, en nuestro caso, comprendemos el exilio no sólo como el *paso de lo mismo a lo otro* –lo que referiría, de acuerdo a Ferro, a la incorporación de la diferencia a través del *pasaje* como desplazamiento hacia una realidad oculta– sino también, tal como lo advierte Giordano en “Cortázar en los años 60, ensayo y autofiguración” (2005), como el camino contrario, es decir, como el paso de *lo otro a lo mismo*: este desplazamiento funciona, al mismo tiempo, para homogeneizar posiciones y neutralizar las diferencias existentes entre la literatura y la política, o entre el intelectual y el escritor de ficciones. Es necesario remarcar, en este sentido, que todos estos procesos de autofiguración se despliegan en el marco de un campo cultural e intelectual sumamente complejo y constituyen en cierta medida una respuesta a las demandas del medio.

En este apartado buscaremos contextualizar la autofiguración del escritor exiliado en Cortázar, que aparece en un momento en el que la revolución socialista se visibiliza

¹² Cortázar, en el contexto de la polémica que se desata con José María Arguedas (1967-1969) respecto a la importancia de la localización del escritor latinoamericano, responde a una entrevista para la revista *Life en español*, en la que se refiere a sí mismo como un exiliado (1969), dando por hecho que el exilio es una posición privilegiada a la hora de discutir acerca de lo que es (y de lo que debe ser) la literatura latinoamericana. Se ahondará sobre este tema en el apartado “El exiliado, una subjetividad de trincheras”.

como el horizonte histórico incuestionable, y la imagen del intelectual comprometido, como el modelo y agente fundamental para la concreción de ese horizonte.

En 1970, Viñas escribe “Cortázar y la fundación mitológica de París”,¹³ un artículo que apunta a la explicitación y desmitificación del “dispositivo cartográfico” que el discurso de Cortázar pone en funcionamiento. Sin embargo, el artículo toma una dirección particularmente virulenta cuando de a poco se convierte (pasando por un curioso momento en el que Viñas “toma la voz” de Cortázar) en un reproche mordaz en segunda persona acerca de su desvinculación con la “realidad argentina”, que reclama una réplica inmediata. Pero esta no llega inmediatamente, sino dos años después, en 1972, momento en el que, en torno a la figura de Cortázar, empiezan a arremolinarse intensas polémicas en torno al lugar del escritor comprometido, es entonces cuando este se ve obligado a ensayar una respuesta que legitime su militancia desde París. La contestación de Cortázar se produce de modo indirecto, a través de una carta pública dirigida a Saúl Sosnowski. Allí intenta rebatir las increpaciones de Viñas aún, tal como él le aclara a su interlocutor, sin haber leído el capítulo de su libro. Más allá de la desvalorización retórica que Cortázar hace del asunto —“me queda poco tiempo útil de vida y prefiero dedicarlo a cosas como mi último libro”, “sigo creyendo que no debemos perder tiempo en estas discusiones” (2011: 60)—, responder ante el desplante de Viñas es, para él, fundamental. Para comprender la importancia que tiene para aquel defenderse de estas acusaciones, es necesario recordar el valor que cobra en este contexto para un escritor ser un intelectual comprometido. De Diego explica el fenómeno en los siguientes términos:

Un escritor no necesariamente es un intelectual, un intelectual no es un político, un político no necesariamente es un revolucionario. Si llegó a haber una simbiosis entre el primero y el último de los términos de la serie es porque los setenta se caracterizaron precisamente por una supresión casi total de las mediaciones entre el campo literario y el político (2001: 25).

Esta preeminencia de la figura del intelectual comprometido como modelo entre los escritores y artistas se debe, de acuerdo con lo planteado por este autor, a la confluencia de muchas causas, entre las que se encuentran: motivos políticos, como el creciente latinoamericanismo antiimperialista y el surgimiento de una nueva izquierda (efectos, en parte, del optimismo provocado por el triunfo de la Revolución cubana); motivos teóricos, como la apropiación masiva del concepto sartreano de responsabilidad

¹³ El artículo, publicado en la revista *Nuevos Aires* en 1970, constituye un adelanto del libro “De Sarmiento a Cortázar” que editaría luego Siglo XX en 1974.

(que deviene, en muchos casos, en una vulgata en la que compromiso queda identificado a la explicitación de la tendencia ideológica progresista de la obra); y motivos culturales, como la consolidación de un campo literario que da lugar a una revisibilización del escritor en tanto profesional y figura pública (lo que deriva en la identificación imaginaria por parte de algunos escritores, Cortázar entre ellos, de su público lector con el *pueblo latinoamericano*).

Lo político deja de ser una dimensión de los discursos y de la realidad social para transformarse en una hermenéutica: en un modo de formación y comprensión de los objetos, de articulación de las experiencias y de codificación discursiva. La palabra política en tanto organizadora y dadora de sentido funciona, sobre todo, a la manera de una moral: juzga, habilita o censura y sobreimprime preceptos, permisos e ideales. La crítica literaria, sujeta al dominio de la esfera política, opera, entonces, como demanda moral: “la actitud del escritor intelectual fue el parámetro con el que se midió la legitimidad político-ideológica de su práctica poética” (De Diego, 2001: 149). Claudia Gilman (2004) comprende la preeminencia de la figura del intelectual como el producto de una búsqueda por articular la cultura y la política; ya que este define un espacio de acción mixto que lo pone en relación tanto con la producción e interpretación de los fenómenos culturales como con el poder político (17). De acuerdo con Gilman, a partir de la Revolución cubana, se reforzó la idea de América Latina como una configuración identitaria, así emergió la posibilidad de un *nosotros nuevo* a partir del borramiento de las fronteras nacionales y de la reimaginación del continente como un espacio común sometido a los males de la explotación imperialista y como un horizonte de modernización social y cultural (con Cuba como centro de irradiación de este poder modernizador). Este fenómeno hizo que el intelectual cobrara particular importancia por su capacidad de producir representaciones del mundo social, lo que “constituye una dimensión fundamental de la lucha política” (16).

Una puntualización histórica en las intervenciones de Cortázar nos da la pauta de la importancia que tiene la figura del intelectual como modo de legitimación de su lugar de enunciación. En 1967, en la carta “Situación del intelectual latinoamericano” que está dirigida a Roberto Fernández Retamar, Cortázar escribe “Las palabras intelectual y latinoamericano me hacen levantar instintivamente la guardia” (2011: 31). Cortázar pone así de manifiesto la incomodidad ante una figura que cree que no se ajusta del todo a su idea de escritor: por una parte, rechaza la institucionalidad y el academicismo que connota el primer término para “un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin

que el perseguido arduosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal” (40), y, por otra, aclara que hace dieciséis años que no pisa suelo latinoamericano. Y, aunque finalmente acepta –con resistencia– considerarse un intelectual latinoamericano, explicita “no es por ello que diré lo que quiero decirte aquí” (32). En cambio, prefiere autorizarse para hablar de la realidad latinoamericana desde una abstracción que busca borrar todas sus cualidades individuales (“ni mi nacionalidad ni mi vocación serán las razones determinantes de mis palabras” (32)), y se refiere a sí mismo como un “ente moral” o “un hombre de buena fe”. Pero, solo tres años después, en 1970, en el marco de la polémica con Oscar Collazos a propósito de la función del intelectual, Cortázar discute vehementemente la separación entre esta figura y la del escritor: “en cuanto a la escisión entre novelista e intelectual me parece casi grotesca ¿cómo concebir a un novelista de la talla de un Vargas Llosa sin la presuposición y la superposición de un intelectual?” (1971: 6). Cortázar reclama así su derecho a ser considerado un intelectual, reclamo que estará acompañado de una serie de procedimientos retóricos que intentan recuperar para sí, también, la condición de latinoamericano.

Una década más adelante, cuando el intelectual ya no se imponga como la figura paradigmática del escritor comprometido, autores como Saer –aún interpelados por las demandas del compromiso– podrán a legitimar su postura política desde la práctica de la escritura sin que ello suponga conflictos internos o externos; así lo expresa este último en el borrador de las respuestas a una entrevista (“Una de las propuestas principales de *Nadie, Nada, Nunca...*”), escrito a inicios de la década de los ochenta:

A diferencia de muchos otros escritores latinoamericanos, no me siento culpable de ser escritor ni pienso que escribir sea un modo de esquivar responsabilidades más urgentes y más serias, como la política. Escribir es un acto mucho más político que muchas de las conductas que se autodefinen como políticas (2012: 151).

Si bien en el próximo capítulo ahondaremos en la concepción de compromiso de Saer, interesa señalar cómo el campo cultural en el que se encuentran los escritores constituye un factor determinante en la construcción de sus autofiguraciones: definir a la escritura como acto político *per-se* resulta muy complejo a comienzos de la década de los setenta dentro del campo cultural latinoamericano, en el que el modelo sartreano del compromiso se vuelve predominante. Más allá de que Cortázar siga sosteniendo ciertos valores por fuera de la militancia política como la libertad creativa y la autonomía relativa de la literatura, críticas como las de Viñas consiguen desestabilizar no solo su imagen como escritor comprometido sino la importancia misma de su producción

literaria. La vida (política) de un autor, ya inescindible de la obra, se proyecta sobre esta como un parámetro de lectura que la legitima o la desautoriza (Gilman, 2003: 149); cuando Viñas cuestiona la militancia política de Cortázar lo que intenta es ponerlo en jaque no sólo como intelectual sino también como escritor. De modo que, si bien es cierto que el exilio funciona al interior de los discursos de Cortázar como una forma de revisibilización y de mitologización de su propia imagen, resulta también necesario contextualizar esta representación dentro de las intensas demandas que recaen sobre Cortázar en tanto intelectual comprometido. A través del exilio, Cortázar intentará aclarar y aclararse su lugar político, en un contexto cultural que, en algunos momentos, se le torna decididamente hostil, a partir de la imaginación de un espacio en el que obra y vida se reúnan y se expliquen mutuamente sin contradicciones.

Aunque la crítica de Viñas opera a partir de los valores morales rígidos propios de la crítica literaria de la época es, en cambio, sumamente sensible a la materialidad del discurso de Cortázar; toma prestadas sus metáforas, sus ambigüedades y contradicciones, e incluso recupera los juegos pronominales –la interpelación constante a una segunda persona, la apelación conciliadora a un “nosotros”– a partir de los que Cortázar busca ganarse la complicidad (o la irritación) de sus interlocutores en las polémicas, y pone en evidencia estos recursos extendiéndolos hasta la exhaustividad y el ridículo. A partir de algunas de las variables en el discurso cortazareano –el rechazo al peronismo, el viaje a Europa, el liberalismo individualista, la adhesión a la Revolución cubana, el socialismo– Viñas traza las coordenadas del recorrido político de Cortázar, hace visible el dispositivo cartográfico que subyace a su discurso y lo integra a una tradición: *la burguesa liberal*. El ida y vuelta constante que describe *Rayuela* entre la “tierra” y el “cielo”, en el plano metafísico, y entre Buenos Aires y París, en el geográfico, le sirve, en este sentido, de modelo. La obra y la figura de Cortázar podrían ser comprendidas a partir de una escisión entre dos universos simbólicos irreconciliables: París y Buenos Aires, su “espíritu” y su “cuerpo”, respectivamente. Su viaje responde, así, a una necesidad por salir del conjuro de lo nacional –que tanto preocupó a los escritores argentinos en su afán cosmopolita–. De esta manera, Viñas entiende que la misma superposición de espacios que opera en el *pasaje* –aquel procedimiento estético que caracteriza la obra de Cortázar– se proyecta sobre la construcción de su imagen de escritor en el contexto de las luchas latinoamericanas. No obstante, en este caso, la tercera realidad novedosa resultante del montaje –la síntesis entre compromiso y libertad creativa– nunca llega: “la esquizofrenia geográfica está

emparentada con el fenómeno de la doble lealtad. Escinde tanto, por lo menos, como el querer jugar a dos paños al mismo tiempo” (1974: 125). De acuerdo con Viñas, Cortázar percibe al peronismo como una invasión de las masas, frente a las que establece un distanciamiento tanto simbólico como geográfico. Y aunque, más adelante, en un intento de redención política, intente resignificar *lo popular* –ahora identificado con *lo latinoamericano*–, aquella distancia sigue operando, esta vez como la condición de posibilidad de su idealización romántica. Sin embargo, si bien es Viñas quien le reprocha a Cortázar que ha producido una nueva actualización de la tradición europeizante liberal argentina al reinventar un París idealizado y cosmopolita, será el propio Cortázar el que, en su respuesta, confirmará la acusación y redoblará la apuesta:

Yo no me vine a París para santificar nada, sino porque me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con slogans políticos, me parezca un atentado al individuo (2011: 60).

Ahora bien, ¿puede escuchar a Bartok sin que las consignas peronistas le parezcan “un atentado al individuo” porque los movimientos populares han sido resignificados al interior de su discurso o porque en París, ya sin la interferencia del peronismo, sí puede apreciarse la música? En todo caso, la ambigüedad es interesante porque permite pensar la idea de una *distancia necesaria* que en el discurso de Cortázar opera doblemente: como corrimiento de la escena política y como toma de conciencia de ella. En este sentido, es posible, a partir de esta advertencia, comenzar a responder qué significa París en la cartografía cortazareana.

2.2. Un cosmopolita argentino, un exiliado latinoamericano

La carta a Fernández Retamar de 1967 es una de las primeras intervenciones públicas de Cortázar en calidad de intelectual comprometido, y en este escrito intenta justamente definir su posición en cuanto tal. En este sentido, es posible apreciar lo que luego constituirá una constante en las intervenciones políticas que vendrán más adelante. Hay dos cuestiones que Cortázar cree necesario explicar y justificar. La primera es su residencia en París, lo que, en el contexto del campo intelectual latinoamericano de fines de los sesenta –en el que el valor del escritor se mide sobre

todo por su capacidad de generar efectos políticos sobre la realidad inmediata¹⁴, no resulta un mero dato circunstancial. La segunda es su intransigente defensa de la libertad creativa del escritor, el hecho de no haber renunciado a las búsquedas literarias para escribir sobre la inmediatez de las problemáticas latinoamericanas. De esta manera, para definir su posición como intelectual, Cortázar elabora la idea de que hay una distancia que él precisa sostener, por un lado, ante las demandas que se le hacen en tanto escritor comprometido y, por otro, ante las poéticas regionalistas, a las que les adjudica una perspectiva demasiado estrecha y esencialista de la realidad latinoamericana.

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde la que todo parece abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir abriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre (2011[1967]: 35).

El distanciamiento geográfico viene a escenificar, al interior de los discursos de Cortázar, el valor que considera fundamental para toda escritura literaria: la libertad creativa. Desde este París –ubicuo y al mismo tiempo excéntrico–, Cortázar construye su lugar de enunciación en tanto intelectual y escritor. Con el distanciamiento se describe, entonces, una toma de posición: supone, por una parte, una concepción cosmopolita de la cultura frente al esencialismo de las estéticas regionalistas –aunque al concebir al viejo mundo como el origen de esta perspectiva universal se esté también incurriendo en un esencialismo– y, por otra, un corrimiento de las demandas de la escritura comprometida, ya que esta distancia intenta dar cuenta de un punto de vista excéntrico y novedoso con el que Cortázar busca diferenciarse de aquellos intelectuales de la revolución que abordan las problemáticas latinoamericanas metódica y racionalmente a partir de la filosofía política; “no llegué a sentirme escritor de izquierda

¹⁴ Lo que subyace a estas ideas es evidentemente la concepción sartreana de la literatura como *praxis*: acción creadora y, por lo tanto, “acción en la historia y sobre la historia” (Sartre, 1972: 1124), cuyo principal objetivo es dejar atrás la enajenación de los hombres. La antítesis de la literatura como *praxis* es la *literatura de consumo*, que, frente a la realidad, presenta una alternativa de escape: goce o promesa de goce que aliena al sujeto y lo aprisiona en un falso régimen ontológico por el cual el *ser* queda identificado meramente con el *tener*. Desde esta férrea dicotomía pueden leerse las discusiones que movilizaron el campo literario de los setenta a propósito de la figura de Cortázar: ¿es su obra una acción histórica, revelación de una nueva conciencia que nutre los procesos revolucionarios, o bien se trata de una estetización enajenante, reproducción de una falsa conciencia, que engañosamente ha tomado como objeto la revolución?

a consecuencia de un proceso intelectual sino por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo” (37) prosigue en la carta a Retamar. En este sentido, quizá sea necesario realizar una precisión: más que en una *perspectiva universal*, esta distancia se traduce, para Cortázar, en una *visión* –inmediata, intuitiva e irracional–, lo que nombrará en “Del sentimiento de no estar del todo” como su “paralaje” (1974: 35).

En la ponencia “América Latina: exilio y literatura” de 1978, Cortázar afirma que por primera vez se siente exiliado (aunque, como veremos inmediatamente, esta no es la primera vez que afirma sentirse exiliado):

Al tocar el problema del escritor exiliado, me incluyo actualmente entre los innumerables protagonistas de la diáspora. La diferencia está en que mi exilio solo se ha vuelto forzoso en estos últimos años; cuando me fui de Argentina en 1951, lo hice por propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas (...) solo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme como un exiliado” (2011: 170).

Sin embargo, como intentamos demostrar, no es a partir de 1974 que debemos situar su exilio. Tanto el sentimiento de nacionalidad como la imagen de escritor de Cortázar se configuran a partir de una *distancia necesaria* que viene gestándose mucho antes de 1974 –“ser argentino es estar triste, ser argentino es estar lejos” (1974: 173) escribía en el poema “La patria” que fecha en 1955–; la acepción revolucionaria que finalmente adquiere esta distancia es el avatar último que resulta de la decantación de una serie de imaginarios que vienen acumulándose desde, quizá, sus obras más tempranas.

En este sentido, Orloff sostiene una hipótesis que resulta muy productiva para leer a Cortázar sin perderse en los espejismos de sus autfiguraciones: la duplicación de su imagen –a partir de la cual la crítica suele distinguir un primer escritor apolítico y esteta de otro comprometido políticamente con las causas latinoamericanas–¹⁵ no es más que un efecto de la potente mitologización que él mismo ha operado sobre su propia imagen mediante la construcción de una cronología que escinde tajantemente un antes de un después de la Revolución cubana. En realidad, lo político en Cortázar no se manifiesta, continúa Orloff, bajo la forma de una revelación que luego de su viaje a Cuba lo ilumina, sino que “ha sido siempre un punto de referencia y una influencia

¹⁵ Este es el caso, por ejemplo, de críticos como Horacio Salas en “Julio Cortázar y la ubicuidad del exiliado” (1980) y Sosnowski en el prólogo a *Obra Crítica III*, “Cortázar ante la literatura y la historia” (2011): ambos afirman que el exilio es la condición necesaria para que el escritor pueda volverse finalmente hacia el pueblo.

tangible en la ficción” (2014: 13). La duplicación que hace Cortázar de su propia figura vendría, entonces, a encubrir, bajo la imagen del artista desentendido, la postura política anterior a la asunción del compromiso, es decir, “el activo antiperonismo de su primera época como escritor que estaba en total contraste ideológico con su posterior adhesión al socialismo” (13), para luego separarla limpiamente de su posición actual. La gestión de su imagen, en el sentido más literal de esta palabra, refuerza esta duplicación y le da un soporte visual: en oposición al *primer* escritor lampiño y atildado, el *nuevo* Cortázar, el intelectual comprometido, se muestra, en las fotografías que acompañan sus textos y reportajes, con barba y pelo largo, siempre en una pose casual o distendida.

Sin embargo, a esta hipótesis de Orloff es posible hacerle una objeción: la explicitación de una postura antiperonista sí aparece en el Cortázar comprometido. Si bien, como señalamos más arriba, en las declaraciones de 1978, Cortázar expresa que su exilio es una condición adquirida a posteriori –“antes jamás había considerado mi lejanía del país como un exilio, y ni siquiera como un auto-exilio. Para mí, al menos, la noción de exilio comporta una compulsión, y muchas veces una violencia” (2011: 171) –, en la carta a Sosnowski de 1972, el rechazo al peronismo sí aparece como la principal causa de su traslado a París. Podríamos preguntarnos, entonces, a partir de la escena que le presenta a Viñas, y forzando un poco el concepto de exilio del propio Cortázar: ¿No genera acaso la sensación de una retirada *compulsiva* la escena del escritor aturdido por slogans políticos? ¿No vive como una forma de *violencia* la visibilidad –la audibilidad– de las masas peronistas? ¿Dónde ubicar, entonces, el comienzo de este exilio?

En primer lugar, si, tal como quedó definido en la introducción de esta tesis, el exilio como autofiguración es una posición que se define siempre en relación al poder que ocupa en su discurso una centralidad que lo expulsa, las fechas en las que se escriben ambas cartas no es una cuestión menor: si bien la aversión al peronismo podría llegar a conjugarse con la idea del intelectual comprometido en 1972, cuando el peronismo ejercía una fuerte presión política que desencadenó, incluso, el regreso de Perón en noviembre de ese año, no es la misma situación en 1978 (fecha en la que aparece “América Latina: exilio y literatura”), cuando el programa de ataques y la persecución sistemática por parte del gobierno militar a cualquier forma de organización gremial, popular o militante obliga a Cortázar a redefinir las fuerzas enemigas que lo han expulsado del país. Sin embargo, sostenemos que hay otra razón por la cual Cortázar puede conjugar su rechazo a las manifestaciones populares con su compromiso: su lectura del panorama político siempre está atravesada por criterios de

valoración estéticos. En el relato que hace de su partida en la carta a Sosnowski, es posible apreciar cómo las consignas peronistas que se pregonan en las calles quedan rebajadas en la escucha de Cortázar a una mera distorsión que le impide apreciar los cuartetos de Bartok. Estaríamos en condiciones de afirmar, entonces, que la resistencia al peronismo continúa reapareciendo en el discurso del Cortázar comprometido solo que matizada, diluida a una mera contrariedad estética, de manera que el fastidio que le producen las *masas* pueda conjugarse con su postura ideológica socialista, es decir, por su preocupación por el *pueblo*.

Como ya lo precisamos, en el relato que Cortázar hace de sí mismo, el escritor esteta desconocedor de la política es el que se va de la Argentina y el escritor políticamente comprometido es el que sufre el exilio. Sin embargo, luego de su adhesión al socialismo, es muy fácil advertir la insistencia con la que define su modo de pensar la política y de sostener su militancia a partir de una particular sensibilidad estética. Señalar esto nos permite precisar una contradicción que es un indicio de lo conflictivo que resulta para Cortázar pensar lo político: cuando se refiere al viaje, la política y la estética aparecen como dos esferas autónomas y heterogéneas, y el artista, ignorante de la primera, solo se reconoce en la segunda; mientras que, cuando se hace un relato del exilio, ambas esferas intentan superponerse, y el compromiso del intelectual se concibe a partir de su labor estética.

Si bien Cortázar se va como un exiliado argentino, el desarraigo que dice finalmente padecer es latinoamericano, y las figuraciones del exilio aparecen, entonces, como un procedimiento discursivo a partir del cual intenta dar cuenta de una identidad latinoamericana, cuyo resultado simultáneo es la conversión de las *masas* –ese desborde indiferenciado, caótico y amenazante– en el *pueblo*, el sujeto colectivo de la revolución. Sin embargo, es posible leer este reposicionamiento en tensión respecto a su postura frente al peronismo: un distanciamiento que también remite, aunque de una manera menos insistente y no tan explícita, a la idea de exilio. La advertencia de esta contradicción ilumina una de las constantes que hacen a la continuidad en el discurso de Cortázar que señala Orloff: si la política se comprende siempre a partir de un sesgo estético, no se produce, entonces, tal escisión sustancial entre un primer y un segundo Cortázar (en todo caso, podría entenderse que lo que ocurre es un cambio de postura política, que enfrenta al escritor a nuevas preocupaciones éticas y estéticas). Esta escisión constituye, en realidad, una parte del relato mítico que el escritor comprometido hace a posteriori de su viaje.

La condición de exiliado que Cortázar se otorga para sí durante la última dictadura militar viene a abonar esta separación tajante que realiza sobre su propia figura y resignifica su residencia en París otorgándole una dimensión política. Sin embargo, no abandona las mitificaciones anteriores de su viaje, estas resurgen, en cambio, con insistencia –muchas veces a pesar del propio Cortázar– en la imagen del escritor culto e incomprendido que ha debido marcharse del país.

Más allá de las duplicaciones que Cortázar pretende hacer de sí, persiste, entonces, una continuidad en los modos en los que construye una imagen de escritor. Como hemos desarrollado más arriba, cuando Viñas publica su artículo en 1970, busca, justamente, advertir esta continuidad. En su lectura, Cortázar representa el problema de la posición del intelectual frente a las luchas políticas y es comprendido desde esa clave: tanto el escritor elitista que viaja huyendo de los movimientos populares como el escritor revolucionario que desde un lugar iluminado adopta hacia ellos una mirada paternalista, la posición está dada por una toma de distancia que representa una diferenciación constitutiva. En 1986, y ya desde un discurso crítico que ha tomado distancia de los imperativos políticos que lo guiaban en la década anterior, Ricardo Piglia también señala que esta continuidad puede leerse a partir de la construcción de un exilio metafórico que se constituye como un lugar privilegiado de enunciación:

El Cortázar de 1950 evoca al esteta refinado y vanguardista: su marco de referencia es la figura heroica del exiliado. El escritor que abandona su tierra y desprecia todo lo que puede atentar contra la integridad de su arte. Se trata de uno de los modelos morales de la cultura contemporánea, cercano a otra figura ejemplar: la del exiliado político, el revolucionario perseguido, el hombre utópico (2014: 42).

Nos interesa esta lectura en tanto habilita a pensar la construcción de una imagen de escritor en Cortázar no solo como la seña de un posicionamiento político sino, además, como un proceso que obedece a la búsqueda por darle un nombre propio a la conjugación de imaginarios estéticos, éticos y, como también intentaremos demostrar, metafísicos, que hacen a su poética. En este sentido, afirmaremos que el exilio funciona como un núcleo mítico dentro del discurso de Cortázar al que se le van adhiriendo y superponiendo inestables capas de sentido, y que, para comprender por qué esta condición de exiliado se vuelve tan ambigua y contradictoria, será necesario, por una parte, atender al contexto polémico en el que fue concebida y, por otra, indagar los sustratos del imaginario cortazareano que se acumulan bajo esta metáfora.

2.3. El exiliado, una subjetividad de trincheras

Las polémicas que ha mantenido Cortázar, sobre todo luego de la consagración mundial que le supuso *Rayuela* y de su declaración como escritor comprometido – hechos que ocurren casi simultáneamente a principios de la década del sesenta–, han sido numerosas e intensas. Las más conocidas son la que sostuvo con Viñas (1970-72), con Heker (1978-80), con Arguedas (1967-69) y con Óscar Collazos (1968-69). Ferro advierte que, mientras que con los tres primeros, lo que se disputa es el “lugar de localización del escritor como componente decisivo de la autenticidad del escritor latinoamericano”, la polémica que mantiene con Collazos es acerca “del papel de la obra literaria y la función del intelectual” (2018: 178). Sin embargo, es posible leer cómo en las respuestas de Cortázar, los dos motivos de contienda son indistinguibles. Ambos remiten, en última instancia, a la disputa por el lugar desde el que se escribe, a ese entrelazamiento inextricable que ha logrado discursivamente Cortázar entre el espacio geográfico en el que habita –más específicamente: la idealización de ese espacio– y el espacio simbólico en el que sitúa su escritura. Como afirmamos en el apartado anterior respecto a la disputa con Viñas, la configuración discursiva del exilio como espacio diferencial da cuenta de la búsqueda por imponer una *distancia necesaria*, un doble margen que separa a Cortázar de los intelectuales y escritores latinoamericanos que ofician como interlocutores en las polémicas: por un lado, el que proviene de la distancia geográfica y por otro, el que se desprende de la posición de Cortázar como escritor, en concreto, del hecho de no haber renunciado a las búsquedas literarias para escribir sobre la inmediatez de la coyuntura latinoamericana (derivado de esto último podríamos establecer, incluso, un tercer margen: si Cortázar dice llegar a la revolución por la misma vía que accedió a la literatura, su relación vitalista y antiintelectual con los ideales revolucionarios lo aleja de la mirada marxista ortodoxa de la mayoría de sus colegas).

Sin embargo, por otra parte, esta necesidad de demostrar su singularidad y de establecer una distancia respecto a sus interlocutores convive en tensión con la pretensión de identificarse con el colectivo de los intelectuales latinoamericanos, y en este sentido, la autofiguración como exiliado cumplirá también un papel fundamental; en el imaginario de la década de los setenta, intelectual latinoamericano y exiliado serán casi sinónimos.¹⁶ En cualquiera de los casos (por excepcionalidad o por identificación)

¹⁶ En este sentido, Foster da cuenta de un fenómeno que caracterizó a la cultura argentina durante la época de la última dictadura militar –que es posible hacer extensivo, además, a muchos de los países del

la figura del exilio cobra en las intervenciones polémicas de Cortázar un valor fundamental en la legitimación del espacio de enunciación.

A partir de los artículos “Cortázar en los años ‘60: ensayo y autofiguración” y “Cortázar y la denegación de la polémica”, de Alberto Giordano, es posible leer cómo Cortázar se sirve de la concepción del escritor como una subjetividad extraordinaria para elaborar la posición que luego adoptará en el contexto polémico. En el primero, Giordano comenta cómo el intento de Cortázar de mostrar que su escritura está movilizadora por fuerzas extrañas que lo exceden –echando mano a las figuras románticas del escritor como *médium* y *visionario*–, en lugar de difuminar su figura de autor, la inviste de excepcionalidad y “propicia la reducción de su obra a un atributo de su sensibilidad” (2004: 167). Giordano cuestiona así el modo espontáneo en el que *lo extraño* aparece en su escritura, cuya manifestación, afirma, obedece no al avance ciego y azaroso de las fuerzas inconscientes sino a una “inteligencia calculadora” que busca deliberadamente la conmoción de la razón. En la operación estética (tan característica de Cortázar) de la búsqueda de la otra realidad, lo que finalmente no llega a conmoverse, de acuerdo a Giordano, es la base metafísica sobre la que descansan la lógica y el sentido: el principio de identidad. Para empezar, la identidad del autor, puesto que –investida de valores altamente reconocidos y reconocibles como la excepcionalidad, la excentricidad y la voluntad de trasgresión, y dotada de la capacidad insólita “de nunca estar del todo”–, esta puede recortarse fácilmente de su obra. Por otra parte, sobre el principio de identidad construye su proyecto estético: la condición para que dos términos o ideas contradictorias se soporten simultáneamente es la creación de una realidad “supra”, no regida por la lógica, secreta e inaccesible para el común de las personas pero no para el escritor. En la obra de Cortázar, el principio de identidad, entonces, según Giordano, se conserva: para llegar a ser otra –lo que equivale decir: para volverse *irreal*– la realidad debe duplicarse. Esta idea también tiene sus alcances en los procesos de autofiguración de Cortázar: por un lado, porque, como hemos analizado en el apartado anterior, la figura de escritor comprometido se sostiene en la duplicación de su imagen a partir de la aparición de un momento bisagra (el viaje a

continente por esos años–. Los intelectuales que se encontraban en situación de exilio, empezaron a figurar como los únicos portavoces posibles de la cultura de su lugar de origen. Este fenómeno ocurrió por dos razones: en primer lugar, la visibilidad que poseían estos intelectuales “que tenían a su disposición todo el aparato de prensa libre, resguardados por los derechos constitucionales a la libertad de expresión que caracterizaba a los países donde se refugiaban” (2014: 138), por otra parte, la sobredimensión en sus discursos de los poderes de la censura, lo que implícitamente conlleva la minimización de la posibilidad de acción de los intelectuales locales.

Cuba), y además, porque, al contrario de lo que establecía Ferro acerca del pasaje como “el paso de lo mismo hacia lo otro”, para Giordano aquello otro que se manifiesta “no es más que una versión de lo mismo”. La solución para la dicotomía entre la literatura y la política tiene que ver con un intento de identificación de una con la otra: “Cortázar propone modos de superar la irreductibilidad entre la literatura y la política por la vía de la conciliación de sus respectivos intereses morales” (2004: 162).

En el segundo artículo, Giordano comenta los modos de autofiguración de Cortázar en su discurso polémico. Cada vez que Cortázar entabla una discusión, sostiene, se manifiesta una contradicción que es característica del comportamiento de los intelectuales dentro de un contexto polémico (2004: 179): la búsqueda por poner en evidencia que la propia imagen ha quedado suspendida en función del bien mayor y trascendental que encarna el tema de la discusión constituye, en realidad, un procedimiento para velar los “narcisismos exacerbados” y en pugna que ya han entrado en juego. En las intervenciones de Cortázar, advierte Giordano, la situación polémica se encuentra asimismo siempre denegada: para polemizar es necesario desconocer que está polemizando, lo que equivale a olvidar los impulsos agresivos que movilizan toda discusión. Es posible pensar los procesos de autofiguración de Cortázar como escritor comprometido desde el marco que nos brindan estos dos artículos. En ambos, Giordano apunta a la puesta en evidencia de un desconocimiento (que, si seguimos las lógicas del procedimiento denegatorio, da cuenta, al mismo tiempo, de un velado *reconocimiento*) que tiene un valor constitutivo en la construcción de la figura de escritor en Cortázar: el desconocimiento, en primer lugar, de la autoafirmatividad que se desprende directamente de las declaraciones de sus premisas estéticas, y el desconocimiento, en segundo lugar, del contexto polémico en el que esta autoafirmatividad se convierte de inmediato en un ejercicio de imposición del “yo”.

Si bien “el paso del yo al tú o al vos, y del vos a todo el resto” (1973: 5)¹⁷ a partir del cual Cortázar describe la asunción de su compromiso es evidente en las temáticas que abordan estas intervenciones –en las que se discuten temas políticos y sociales como el destino de América Latina, las vías posibles de la revolución y el rol del intelectual en su ejecución–, también es posible apreciar cómo, contradictoriamente a lo esperable, en ellas el “yo” aparece con mucha más intensidad que en los ensayos previos a su consagración como escritor a partir de *Rayuela*, más ligados a sus

¹⁷ En las clases que Cortázar dicta en Berkeley (1980), reaparece esta fórmula con una variante “el paso del yo al tú, y del tú al nosotros” (2014: 228; 235).

experiencias subjetivas en relación con la lectura y la escritura, y a las exploraciones en torno a un proyecto estético.¹⁸ En ello podemos leer una marca del contexto polémico en el que se inscriben sus últimas intervenciones: el sujeto de la polémica no es aquel “yo” que, intermitente, se busca a sí mismo en la escritura sino esta otra imagen que se quiere contundente y sin contradicciones, y que intenta imponerse frente a otros. Sin embargo, es justamente esa notoria autoafirmación de las intervenciones lo que pone de manifiesto las oscilaciones de una imagen que no ha logrado cristalizar del todo.

Si dentro del proyecto estético de Cortázar, la afirmación del carácter extraordinario de la subjetividad creadora puede sugerir una contradicción, en el contexto polémico –en el que lo que está en discusión es la participación del intelectual dentro de un proyecto colectivo– la defensa de la libertad creativa, que viene de la mano de esta concepción del artista como sujeto excepcional, resulta tanto para sus interlocutores como para el propio Cortázar más que conflictiva, sin embargo, para este último será tan conflictiva como necesaria, puesto que de allí emana su autoridad. Subyacente a todas las intervenciones polémicas de Cortázar se encuentra un dispositivo de (auto)interpretación que funciona a la manera de un mapa, que ordena y distribuye los espacios simbólicos, sobre todo, los que ocupan sus interlocutores.

Hacia el final del apartado anterior, advertíamos que lo que identifica al artista y al intelectual es esta subjetividad extraordinaria en la que se reúnen valores como la excepcionalidad, la excentricidad y la soledad con la lucidez y sacrificio, y sostuvimos la hipótesis de que, si bien la autofiguración del exiliado se viene gestando desde momentos muy tempranos de la obra de Cortázar, termina por forjarse en el fragor de las polémicas. A continuación, buscaremos demostrar cómo el exilio se constituye como el punto, o mejor, el *pasaje* desde el que se intenta una síntesis homogeneizadora entre el espacio literario y el político –“el paso de lo otro hacia lo mismo” que advertía

¹⁸ Es posible advertir una diferencia entre los primeros ensayos de Cortázar y sus intervenciones como escritor comprometido, a partir de los modos de aparición del yo en su escritura ensayística. Ferro señala que en *Imagen de John Keats*, aparece constantemente una primera persona, pero que este “yo” no funciona como causalidad ordenadora del discurso de la cual depende la validez crítica de sus afirmaciones, sino que aparece como estrategia para nombrar lo que ocurre en la experiencia de la lectura de la obra de Keats: “El yo que hila la argumentación de *Imagen de John Keats* está vinculado íntimamente con la configuración de una voz romántica que se despliega en la escritura” (2018: 163). Giordano, por su parte, también advierte esta modificación en los modos de aparición de la subjetividad, y lo atribuye a un cambio de la función de sus textos críticos, sus primeros ensayos aún no tienen como principal objetivo responder por la obra del escritor y aclarar su posición, de modo que estas intervenciones pueden leerse “como gestos de un ‘rebelde’ al que le interesa menos el reconocimiento de los otros que la coherencia entre sus actos y las exigencias morales del programa literario y vital que se impuso” (2004: 178).

Giordano pero también “el paso del yo al tú y del tú al resto”– a partir del que se intenta elaborar una legitimación del propio lugar de enunciación. En la construcción de este espacio se condensan una serie de problemas que nos interesa comentar. Por una parte, las tensiones que se producen cuando Cortázar busca, ante la interpelación constante de sus interlocutores, brindar respuestas *ad hoc* sobre los modos de relación entre la literatura y el compromiso político. Por otra, las que se desprenden de una afirmación paradójica del yo en los procesos de autofiguración, acentuadas por el contexto polémico en el que se encuentran. Tal como lo afirmábamos más arriba, el exilio pareciera implicar para Cortázar, al mismo tiempo, una situación de excepcionalidad y la identificación con un colectivo, el de los intelectuales exiliados (cuya identidad es, por lo demás, un efecto de su compromiso con una causa).

La intensa querrela con Heker –que ocurre partir de la publicación del artículo “América Latina: exilio y literatura” (1978)– es central en nuestro análisis, puesto que allí Cortázar se ve obligado a redefinir y precisar su exilio en función de las imprecaciones de la escritora. Tenemos presentes, además, las otras polémicas, ya que es posible leer cómo ciertos tópicos y problemas que aparecieron en ellas continúan aquí resonando y se reactualizan. Tal como lo habíamos comentado anteriormente, en este artículo, Cortázar se incluye dentro del grupo de intelectuales latinoamericanos exiliados y precisa los contornos de su exilio; elabora una definición del término como “una huida compulsiva y forzosa”, y precisa una fecha: 1974. Ambas operaciones intentan hacer énfasis en la connotación política del exilio, como fenómeno generalizado en los intelectuales latinoamericanos, pero, sobre todo, como experiencia personal. Esto es lo que desencadena la polémica con Heker, que advierte que tras el objetivo explícito del artículo de realizar una aproximación “a los problemas que plantea el exilio en la literatura, y a su consecuencia forzosa, la literatura del exilio” (1980: 3), se oculta, en realidad, el deseo de justificar y defender una posición ya desde hace tiempo asumida. Sin embargo, como lo adelantamos en el apartado anterior, esta no es la primera vez que Cortázar habla de su exilio, ni tampoco es la primera vez que se desata una discusión por ello. La carta “Situación del intelectual latinoamericano” (1968) –en la que, como señalamos en el apartado anterior, Cortázar busca explicar cómo desde París asume su rol como intelectual comprometido– también constituye, como contrapartida, un ataque contra el telurismo de ciertos escritores radicados en Latinoamérica:

Puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia (...) pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de los escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan por exaltar los valores del terruño contra los valores a secas (2011: 36).

Estas afirmaciones suscitan una polémica con Arguedas que, al año siguiente, le contesta a Cortázar desde la revista peruana *Amaru*, donde, además de advertirle acerca de su posición desdeñosa respecto a la literatura regionalista, le recrimina tanto su residencia en Francia como su posición estética cosmopolita. A modo de confirmación de la acusación de Arguedas, Cortázar elige a la revista *Life* (una publicación *primermundista*, tanto por sus orígenes como por su ideología) como plataforma para hacer pública su respuesta, e intenta zanjar la cuestión con esta sentencia: “los ‘exiliados’ no somos ni mártires ni prófugos ni traidores; y que esta frase la terminen y la refrenden nuestros lectores, qué demonios” (1969: 50). Arguedas, a su vez, le replica que no tiene ningún derecho a llamarse a sí mismo exiliado: “no sé de dónde ni de parte de quién surgió este inexacto calificativo con el que, aparentemente, Cortázar se engolosina (...) No es exilado quien busca y encuentra –hasta donde es posible hacerlo en nuestro tiempo– el sitio mejor para trabajar” (1969: 413). E incluso le reprocha cierta posición sufriente, para él injustificada: “causa verdadero disgusto tener que expresarse así de un escritor tan importante a quien la gloria le hace comportarse, a veces, a la manera de un Júpiter mortificado” (411).

Retomemos, entonces, la pregunta de Arguedas: ¿Cuál es la ganancia que obtiene Cortázar al llamarse a sí mismo exiliado? ¿Por qué la insistencia es previa, incluso, a la existencia de una causa política que justifique esta posición? Para responderlas, nos parece necesario indagar qué valor cobra el exilio en el contexto polémico. “A usted no le gusta exilarse: “¿por qué, entonces, dudar y sospechar de los que andan por ahí, porque eso es lo que les gusta?” (1969: 51), le replica Cortázar a Arguedas. A finales de la década de los sesenta, la idea de exilio de Cortázar parece estar muy lejos de ser el producto de una coyuntura histórica. Aunque quizá podríamos atribuir estas afirmaciones a un uso demasiado amplio del término “exilio”, también es posible imaginar que nos señalan las ambigüedades que este cobrará más tarde, dictadura de por medio. Que haya algo así como un “deseo por exiliarse” resulta, leído desde los valores que propugnan sus declaraciones posteriores, contradictorio e incluso moralmente reprochable. En 1978, cuando Cortázar escribe “América Latina...”, el contexto es otro:

el exilio se ha vuelto un fenómeno generalizado, hay un gran grupo de intelectuales exiliados al que aquellos que se han quedado en el país denominan, no sin cierto matiz despectivo, “los que se fueron”.¹⁹ A ellos se dirige Cortázar: “creo que las condiciones están dadas entre nosotros, los escritores exiliados, para superar el desgarramiento, ese desgarramiento que nos imponen las dictaduras, y devolver a nuestra manera específica el golpe que nos inflige cada nuevo exilio” (2011: 171). Lo que sigue es una exhortación a estos escritores que viven en el extranjero a olvidarse de la concepción nostálgica del exilio y convertirlo en una ventaja, en una herramienta de lucha, “una toma de realidad” (174). Es entonces cuando Cortázar habla de su propia experiencia que –aunque lo niegue cada vez que la introduce– funciona de manera ejemplar. En este momento, ya estamos en condiciones afirmar que si Cortázar propone en 1978 resignificar el exilio para convertirlo en una condición positiva es porque, en realidad, para él la distancia nunca tuvo una connotación negativa. La posición del intelectual comprometido con la causa latinoamericana *a la distancia* se viene elaborando, como comentábamos en el apartado anterior, desde mucho antes, y el componente coyuntural viene a otorgarle a su exilio legitimidad.

En la introducción de esta tesis, afirmábamos que una de las tensiones que nos interesa pensar a partir de la autofiguración de los escritores como exiliados es la que ocurre entre lo individual y lo social, en este caso, podríamos conjeturar que el modo en el cual Cortázar, en un contexto polémico, intenta resolver esta tensión es por la vía del ejemplo. Tal como parece indicarlo en “América Latina...”, el suyo funciona como el caso representativo de un grupo pero al mismo tiempo, al proponerse como modelo, lo que se exalta es su excepcionalidad:

Mi reciente exilio cultural, que corta de un tajo el puente que me unía a mis compatriotas en cuanto lectores y críticos de mis libros, ese exilio insoportablemente amargo para alguien que siempre escribió como argentino y amó lo argentino, no fue para mí un traumatismo negativo. Salí de golpe con el sentimiento de que ahora sí, ahora la suerte estaba verdaderamente echada, ahora tenía que dar batalla hasta el fin (2011: 170).

¹⁹ De Diego (2001) describe cómo en la época de los setenta, a partir de 1973 y con el creciente clima de violencia política y de inseguridad institucional que acontecía en Argentina, comienza el éxodo de intelectuales y escritores argentinos: Edgardo Cozarinsky, Osvaldo Soriano, Mario Goloboff, Martín Caparrós, Cristina Siscar y Federico Moreyra, entre otros, se exiliarán en Francia. El fenómeno masivo del exilio durante la última dictadura cívica militar generó numerosas polémicas, que propiciaron una visión sumamente dicotómica del campo intelectual: por un lado, “los que se quedaron”, por otro “los que se fueron”. Del lado de adentro, los reproches apuntaron al cuestionamiento de la condición de “exiliados” de quienes habían partido, lo que revalorizaba, como contrapartida, la decisión de haberse quedado en el país a pesar de las condiciones adversas para escribir y para denunciar lo que ocurría.

Como veremos más adelante, en su relato autobiográfico, *el ejemplo*, como procedimiento de autofiguración, se refuerza en la representación del viaje a Cuba como un episodio de revelación epifánica, cargado de simbología religiosa, en el que se asume y enfrenta un destino.

Heker, al igual que Arguedas, apunta a desbaratar el mito del exiliado desde el cual Cortázar conforma su posición ética y estética. La escritora, en este caso, busca desautorizarlo en tanto “latinoamericano-brutalmente-expulsado-de-su-país-en-los-últimos-años”, recordándole, al igual que lo hacía Arguedas, que su exilio es producto menos de una fatalidad social que de una elección individual. Hay, particularmente, un artificio retórico en el discurso de Cortázar que Heker advierte y que intenta, ensañadamente, poner en evidencia: cuando insiste en negar para sí la condición de mártir, lo que Cortázar en realidad está haciendo es sacarla a relucir, mostrarse como el ejemplo a imitar de quien se ha sobrepuesto a todos sus sacrificios y ha superado la “nostalgia llorona” (2011: 171) del destierro para hacer de su infortunio, una fortaleza.

Sin embargo, aquí los casi diez años que separan la polémica con Heker de la polémica con Arguedas se hacen evidentes en el planteo del problema de exilio: el contexto latinoamericano ha cambiado y con él las connotaciones del término. Arguedas pone en discusión la supuesta potencia de una estética del exilio; Heker, en cambio, se interroga por los efectos políticos de un compromiso que se asume desde esta posición: “¿Se ha preguntado, Cortázar, si sus textos políticos son lo bastante sólidos, si están fundados en un conocimiento de la realidad nacional lo suficientemente profundo como para que valga la pena que alguien aquí se haga cargo de esa ‘clandestinidad’ que usted propone para su difusión?” (1981: 6). Se hace evidente, en este sentido, que lo que Heker está cuestionando es la eficacia política de la posición de Cortázar, no solo porque su compromiso se ejerce remotamente desde París, sino también porque se asume desde una deliberada y gozosa ignorancia. Hay una pregunta implícita en los reproches de la escritora: si Cortázar no se comprende a sí mismo como un intelectual que, desde la teoría, aporta un marco de análisis a la causa, ni como un militante que, inserto en la coyuntura, transforma las ideas en acción ¿desde dónde se autoriza Cortázar para hablar de la revolución?

“Lo que al denegar la polémica Cortázar desconoce y afirma es su *autoritarismo*, su voluntad de imponerse, en tanto *autor*, como *autoridad* inapelable cuando lo que se discute concierne al sentido de su obra” (2004: 177), advierte Giordano. El modo en el que Cortázar se autoriza en las polémicas está, entonces, íntimamente vinculado con la

construcción de su imagen de escritor. En este sentido, nos interesa señalar en el discurso polémico de Cortázar una serie de estrategias retóricas que obedecen al mismo gesto denegatorio. En primer lugar, aunque dice olvidar su nombre propio para hablar en representación del colectivo de los escritores latinoamericanos exiliados, termina presentándose como un vocero y como un ejemplo. Por otra parte, mediante un sutil artificio retórico –que Heker advierte– afirma resistirse con abnegación a caer en la posición sufriente del desterrado y propone, otra vez con su propio ejemplo, que es necesario cambiarle de signo al exilio para resignificarlo como una ventaja (cuando desde un comienzo ha pensado que su viaje a París le concedía una posición privilegiada), de esta manera logra adoptar la máscara sacrificial del exiliado paradójicamente a partir de su rechazo. Por último, como intento de demostrar un desconocimiento de la autoridad que emana de su nombre propio, asume su falta de conocimiento tanto de la filosofía política como de la coyuntura de Latinoamérica, pero solo para reafirmar, luego, su posición de saber desde otro lugar, que es justamente el que él considera más genuino: lo que demuestra la legitimidad de su compromiso con las causas latinoamericanas es que adhiere a ellas en tanto artista, es decir, será su *intuición* lo que lo lleve a creer en ellas. En “El intelectual y la política en Hispanoamérica” –uno de sus últimos artículos, escrito en 1983– Cortázar expresa con claridad esta concepción, que ha aparecido como una constante a lo largo de toda su obra:

A su manera la política es una ciencia (...) Mis nociones en este terreno son vagas, y cada vez que me ha parecido necesario llenar los enormes huecos que tengo en esa materia, algo en mí se ha negado porque en ese mismo momento un impulso de otra naturaleza me ha hecho seguir adelante en la dirección que me es propia. Esa dirección es la de un escritor que parece haber nacido para escribir ficciones y que, por lo tanto, se mueve en un mundo de pura intuición, de fuerzas vitales no siempre definibles (2011: 120).

A salvo de las mediaciones conceptuales del pensamiento racional, la intuición se conforma como el modo más genuino de conocer la realidad; sobre este aspecto de la autfiguración cortazareana y su relación con la figura del exiliado profundizaremos en el apartado “El exiliado como ideal romántico”.

2.3.1 Del yo al tú

Esta representación del exilio en Cortázar, que connota resignación heroica y lucha política, funciona como una suerte de trinchera desde la que el escritor resiste, no

solo porque allí se configura un puesto de avanzada –de *vanguardia*– frente al poder, sino porque, además, esta autofiguración se va armando sobre la marcha frente a los embates polémicos de sus interlocutores. Más arriba comentábamos cómo Cortázar describe la asunción de su compromiso como pasaje –el paso del “yo” al “tú”, que luego da lugar al paso del “tú” al “resto”–. Desde esta transición, podemos comprender también su imagen como escritor comprometido. El exiliado se constituye ante un “tú”, que es, en primer lugar, un interlocutor cercano, al que Cortázar aborda con la proposición de un pacto de complicidad: el paso del yo al tú da lugar a un “nosotros”, pero tal como lo advierte Giordano, ese “nosotros” es en realidad “un modo de intentar apropiarse del otro para reducirlo a una figura complementaria de sí mismo, que quiere más o menos lo mismo y está en el mismo lugar que uno” (2004: 177). Cortázar le contesta la primera carta a Heker –que ya se muestra en un ánimo beligerante– con un tono fraternal y amigable: “Recibí el artículo y tu carta. Al final me decís que te escriba a lo de tu mamá en la calle Bulnes, pero muy *lilianamente* te olvidas de ponerme el número. Sin duda me lo diste en París, y yo muy *julianamente* lo perdí” (1981: 3; las cursivas son nuestras). Los adverbios inventados buscan aquí establecer, a partir de la supuesta cualidad distraída que le atribuye a ambos, una comunión con su interlocutora, que Heker, en su próxima carta, no duda en rechazar: “tampoco se trataba de responderle a una cordial interlocutora imaginaria, como usted en definitiva lo hizo. Vale decir: usted eludió la discusión” (1981: 5), aquí también es necesario destacar el cambio pronominal de “tú” de Cortázar al “usted” a partir del que Heker establece un distanciamiento. No es la primera vez, sin embargo, que Cortázar, al decir de Heker, inventa un “cordial interlocutor imaginario”. La “Carta a Haydeé Santamaría” (1972) a propósito del caso Padilla²⁰ (que marcó para Cortázar la ruptura de un vínculo con la Revolución cubana que nunca volvió a restituirse del todo) comienza con una larga digresión sobre la espontaneidad y el tuteo, el rechazo a un “usted protocolar que pone

²⁰ De acuerdo con Gilman, el “Caso Padilla” supuso, en 1971, una división de aguas entre los intelectuales latinoamericanos, que desencadenó lo que más adelante se percibió como una grieta irreconciliable. El escritor cubano Heberto Padilla, que sostuvo un apoyo un tanto ambiguo a los procesos revolucionarios, fue acusado de estar involucrado en actividades contrarrevolucionarias y apresado. Tras ser liberado, Padilla pronunció públicamente un extraño discurso duramente autocrítico en el que admitía sin reservas los supuestos errores que había cometido e instaba a sus colegas y compañeros a hacer lo propio. Este discurso llevó a varios intelectuales que adherían a la causa socialista –Cortázar entre ellos– a sospechar que tras el *mea culpa* de Padilla se escondía la coerción de las autoridades cubanas, de modo que redactaron colectivamente una carta abierta expresándole al gobierno de Fidel Castro su desacuerdo respecto a ese caso puntual (pero ratificando al mismo tiempo su solidaridad con la lucha cubana). Esto produjo el repudio no solo del propio Fidel Castro, que los impugnó fuertemente en un discurso, sino también de aquellos intelectuales revolucionarios más orgánicos (2003: 149).

distancias y mentiras entre los hombres” (2011: 50).²¹ Por otra parte, cuando el interlocutor demuestra una hostilidad intolerable, Cortázar elige mediatizar la conversación a través de otro interlocutor amigo al que pueda tratar de tú sin escándalo; tal es el caso de Viñas, para responder a sus acusaciones, Cortázar le escribe una carta a Sosnowski, director de la revista en la que espera que aquella sea publicada. Como hemos señalado, una de las estrategias más comunes en Cortázar es apropiarse discursivamente del otro y transformarlo en un interlocutor ideal a partir de la asimilación de un “nosotros”. Este procedimiento llevado al extremo da lugar al autorreportaje “Estamos como queremos” (1974) para la revista *Crisis*, en el que Cortázar, como ante a un espejo, ensaya su imagen de escritor frente a los embates inofensivos de dos personajes imaginarios, Calac y Polanco, y, a su vez, responde indirectamente, a través del diálogo con ellos, a los no tan inofensivos embates que los críticos y escritores reales dirigieron a su *Libro de Manuel* (1973). Por otro lado, este “nosotros” no solo funciona para incluir a sus interlocutores sino también, como ya lo adelantábamos más arriba, para integrarse a un colectivo, el de los intelectuales del exilio: “nosotros, dispersos en el planeta” (1969: 5), lo cita con sorna Heker, y le advierte que con ese procedimiento se ha colocado en un privilegiado lugar de vanguardia, “un puesto de avanzada de la literatura nacional, puesto en el que usted ya se ubicó irrevocablemente por la gracia del pronombre ‘nosotros’” (5).

2.3.2 *Del tú al resto*

Hasta este punto, hemos observado que, en la fórmula que Cortázar utiliza para describir su toma de conciencia –“el paso del yo al tú o al vos, y del vos a todo el resto”–, este pasaje del yo al tú no solo es sumamente conflictivo, sino que además esa identidad común (el “nosotros” que esa transición busca) se produce, sobre todo, por el movimiento inverso, es decir, por la incorporación progresiva de “tú” al “yo”. Ahora bien, hay, para Cortázar, un último movimiento en la toma de conciencia de un escritor: el paso del “tú” al “resto”. Cabe preguntarse, en este sentido, qué significado tiene, al interior de sus discursos, este “resto” (expresión que, por lo demás,

²¹ Si bien es cierto que en la carta a Santamaría el “tú” tiene un valor ideológico en tanto a través de él Cortázar busca expresar que comprende la revolución como un cambio integral que incluye también la transformación de los modos de vinculación dentro de la sociedad, es evidente que además obedece a un motivo mucho más urgente: el intento de volver a tender un puente con sus interlocutores latinoamericanos luego de la publicación de su poema-ensayo “Policrítica a la hora de los chacales” (1971), una ambivalente intervención respecto al caso Padilla que, desde la ambigüedad del lenguaje poético, se conforma, a la vez, como una oda y como una crítica al gobierno cubano.

define al otro por exclusión), y cómo concibe este pasaje final que dará como resultado la toma de *conciencia del escritor*.

El sentido del término “intelectual” que Cortázar elabora para sí mismo durante sus años como escritor comprometido resulta un tanto singular en relación con la acepción que posee hacia fines de la década sesenta y durante los setenta. Recordemos la postura que sostiene en la polémica con Collazos –“en cuanto a la escisión entre novelista e intelectual, me parece casi grotesca” (1971: 112)–; todo escritor comprometido es, por el hecho de ser escritor, un intelectual (aun cuando en su práctica rechace de manera vehemente cualquier vinculación con la teoría del materialismo dialéctico, predominante en la época). Es lógico, entonces, que para Cortázar la relación que un intelectual comprometido mantiene con la sociedad se asimile a la relación que un escritor mantiene con sus lectores. En este “resto” al que su afirmación hace referencia, se superponen, entonces, el pueblo latinoamericano y el lector de su obra. Y aunque esta identificación (o confusión) es muy común entre los intelectuales de la época, para quienes es el propio pueblo –el sujeto de la liberación– quien los lee y les demanda a sus textos un compromiso activo y explícito con la revolución,²² hay algo que –dado este salto sin mediaciones entre “intelectual” y “escritor”– distingue particularmente a Cortázar: las ambigüedades y contradicciones que caracterizan el lugar que el escritor reserva en su obra para el lector son las mismas que aparecen cuando el intelectual, en sus intervenciones públicas, intenta definir el lugar del pueblo.

Cuando Cortázar, en “América Latina: exilio y literatura”, elabora la noción de “exilio cultural” para describir la separación forzada por el poder político entre las producciones culturales latinoamericanas y su público *natural*, el pueblo latinoamericano, no solo pone de manifiesto la identificación entre lector y pueblo, sino también la ambigüedad del lugar en el que ubica a este “resto”. En el caso del escritor, el exilio cultural es una aflicción que se suma al exilio real, sin embargo, este no es quien más lo sufre: es el pueblo el que ha sido privado –ya por la censura de los libros, ya por el destierro de los escritores– de su lazo más vivo con la cultura. A lo largo del

²² Así por ejemplo, varios detractores del *Libro de Manuel* atacan a Cortázar por un supuesto incumplimiento para con sus lectores, como si esto supusiera también una falta para con el pueblo. Por ejemplo, en una crítica que Alicia Dujovne Ortíz hace del libro, le reclama a Cortázar que le ha ofrecido a “las masas latinoamericanas” una obra explícitamente comprometida pero malograda cuando “preferirán, sin duda, paganamente, saborear cosas ricas, humeantes y al mismo tiempo literarias en el sentido bueno, nuevo y antiguo de la palabra querida: Guimaraes, Rulfo, Arguedas, Jorge Amado, García Márquez” (citado por Cortázar, 1974: 41). Por lo demás, no es un detalle menor la equiparación de la lectura con la alimentación: las obras, aquí, deben colmar una necesidad nutricia, ya que para el lector latinoamericano leer literatura pareciera ser una actividad vital, esencial.

intercambio polémico con Heker, Cortázar insistirá una y otra vez en esta idea como un modo de dejar explícito que, desde su perspectiva, se hace necesario poner en primer lugar al lector por sobre el escritor:

Pero aquí no se trata de los escritores sino de los lectores, Liliana; el verdadero exilio se produce cuando cualquiera de nosotros escribe algo y después de haberlo escrito no lo puede publicar en su país. ¿Por qué, como siempre, poner el acento en el escritor, hacer elitismo gremial, cuando el escritor se defenderá como gato panza arriba dentro o fuera del país, y seguirá siendo siempre un escritor? El problema no es ése, sino que de golpe el escritor queda privado de sus lectores, roto el puente de la comunicación; y si esto es duro para nosotros, poco importa frente al hecho infinitamente peor de que todo un sector de lectores queda privado del escritor. Ahí los verdaderamente exiliados son los lectores, que día a día enfrentan un panorama en el que faltan la mayoría de los libros o artículos escritos en el exterior, y sólo cuenta con los del interior en la medida en que su contenido no vaya más allá de lo tolerado (1981: 3, 4).

Nuevamente, es posible apreciar aquí que el dispositivo que soporta los argumentos de Cortázar funciona como un mapa; “hoy somos”, le reprocha Heker, “una especie de abstracción que cabría dentro de una de estas dos categorías neoplatónicas: radicados en el exterior lo que equivaldría a “condenados fatalmente a vivir lejos de la patria”, o radicados en la Argentina, lo que equivaldría a “mártires o muertos en vida” (1980: 3). “El adentro” y “el afuera” distinguen, para Cortázar, dos órdenes de la realidad completamente heterogéneos, que incluso presentan registros diferenciales del tiempo. “Todo va muy rápido en América Latina y el nivel en que se sitúan las reflexiones de Viñas me parece hoy bastante rebasado por cosas que están sucediendo en plena calle o en la secretaría de la presidencia” (2011: 60) le escribe Cortázar a Sosnowki: si bien el tiempo “de adentro” se sucede con la aceleración y la inmediatez de la urgencia que impone la coyuntura, presenta un retraso constitutivo con respecto al tiempo “de afuera”, que queda identificado a la temporalidad *avant la garde* en la que trabaja el escritor. En la polémica con Collazos, Cortázar se defiende de una supuesta traición *a la realidad* marcando la brecha que *forzosamente* lo separa de sus lectores y críticos:

La diferencia que va de los saltos de la creación al avance forzosamente más retardado del lector y del crítico. Y aquí un corolario: ningún creador auténtico reprochará a lectores y críticos que tarden en aprehender el sentido de su obra: tal vez sería justo que lectores y críticos no se apresuraran tanto a imaginar escapismos, traiciones y renunciaciones en obras que no entran ya de rondón por las puertas de sus casas (1971: 106).

Por otra parte, el adentro y el afuera también determinan dos formas distintas de circulación del discurso: mientras que en el afuera se puede decir lo que se desea con total libertad, desde el adentro la realidad está cooptada por los mecanismos de censura y represión que son, para Cortázar –tal como Heker lo advierte–, todopoderosos y omnipresentes. El escritor marca así una diferencia esencial con sus lectores e interlocutores, que han quedado del lado de adentro:

Casi todos los mensajes significativos llegan al público por vía de la escritura; discutir entre nosotros, los intelectuales, es útil y necesario, pero lo que de veras cuenta en la coyuntura histórica actual, es la paulatina proyección de todo eso en la conciencia de quienes por razones harto conocidas y harto desesperantes *constituyen una especie de tercer mundo del pensamiento* (1981: 4; la cursiva es nuestra).

En uno de sus ensayos inéditos, “Es papa el amo” (escrito a principios de la década del setenta), Saer hace un comentario de una conferencia que Cortázar dicta en París en abril de 1970, allí lo parafrasea irónicamente:

Un libro sería como una especie de avión a chorro; el trabajo del escritor, la cabina de comando; el lector un aficionado que viene a inmischirse en lo que no conoce; el piloto debe negar la entrada a la cabina: es una mera cuestión de competencia y de seguridad, sin arrogancia ni pretensión (2015: 104).

La contradicción aquí advertida por Saer respecto al *verdadero* papel del lector activo o cómplice en la obra cortazariana –señalamiento que constituye, por otra parte, un lugar común entre los detractores del escritor, desde Viñas hasta el grupo *Shangai*–²³ puede verse replicada en la relación que Cortázar mantiene en sus participaciones públicas con el pueblo latinoamericano. Cuando intenta poner de relieve el sufrimiento y la importancia del pueblo-lector, lo que finalmente termina destacándose es el protagonismo del escritor ausente: el faro –la imagen es muy propia de la época– que debe iluminar al pueblo, el *tercer mundo del pensamiento*, sumido en la noche de la

²³ Finalizando la década de los ochenta, Martín Caparrós escribe artículo para la revista *Babel* (“Nuevos avances y retrocesos en lo que va del mes de abril”) que funciona como una especie de “manifiesto” del grupo *Shangai* al que pertenece (junto con Jorge Dorio, Alan Pauls, Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, entre otros); allí se mofa de la pretensión de Cortázar de borrar los límites entre la ficción y la realidad a través de la asignación de un rol supuestamente más activo a sus lectores, que funcionaría como un modo literario de intervención política. Así, Caparrós denomina al tipo de obras que escribe Cortázar “literatura Roger Rabbit” (sic) comparando los procedimientos vanguardistas utilizados en su narrativa con la película taquillera de Robert Zemeckis (“¿Quién engañó a Roger Rabbit?”), en la que actores de carne y hueso interactúan con caricaturas, para finalmente terminar afirmando con sorna que lo único que Cortázar pudo lograr fue que algunos jóvenes intentaran “soltar *paridas* existencialistas”(1989: 40) y que algunas chicas se identificaran con la Maga y buscaran vestirse como ella.

ignorancia y de la opresión. A esta altura sería posible afirmar que el pasaje por el cual Cortázar describe su toma de conciencia termina resolviéndose en una actitud condescendiente del “yo” hacia el “resto”. Sin embargo, quedarse con esta explicación implicaría una reducción del análisis a un mero psicologismo que deja de lado los fundamentos estéticos que subyacen a la posición asumida. Como veremos en el apartado siguiente, la idea del artista como subjetividad extraordinaria se encuentra íntimamente relacionada a las raíces románticas del proyecto estético cortazareano: la figura del revolucionario y del poeta visionario buscan reunirse en el escritor de vanguardia, una nueva élite capaz de guiar al pueblo hacia otras formas de concebir la realidad y liberarlo de esta manera de la tiranía de la razón que es, en este caso, otra de las formas de la opresión.

Por otra parte, es necesario recordar y reconocer que el discurso de Cortázar – obsesivamente autorreferencial y autojustificatorio– se despliega en un contexto en el que la posibilidad de la transformación social radical que trae consigo la Revolución cubana (y los distintos focos revolucionarios latinoamericanos) representa también una transformación radical de la figura del artista y del intelectual. Esto, sumado a la creciente visibilidad de su figura luego de *Rayuela*, lo ubica, tal como lo señala Ferro, “en una posición sobre la que convergen los debates en torno al deber ser de los intelectuales progresistas latinoamericanos” (2018: 152). Por lo que el paso del “yo” al “tú” que describe Cortázar coincide con una voluntad por expresarle a ese otro la singularidad de su figura de escritor y la autenticidad de sus intenciones respecto a las luchas revolucionarias. Esta búsqueda angustiosa por aclarar su identidad ante otros – que puede resumirse en la pregunta que formula Molloy “¿para quién soy yo un yo?”– da lugar a la proliferación de relatos autobiográficos. En “América Latina: exilio y literatura” (1978) refiere al interrogante a partir de una imagen muy precisa que lo vincula con la mirada del exiliado: “desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y la falta de términos de comparación, tratar de verse tal como (uno) es” (2011: 178). El exilio, en este sentido, a la vez que funciona como autofiguración, representa un lugar de enunciación desde el cual Cortázar se posiciona como narrador de un relato de vida. En el contexto de los intensos debates intelectuales en los que es constantemente interpelado como figura pública, el exilio pretende funcionar, al interior de su discurso, como este espejo desmitificador frente al cual el escritor se despoja de toda mascarada identitaria y se pregunta por su verdadero ser. La distancia simbólica que connota esta

figura también opera frente a su propia vida. La mirada del exiliado es siempre una mirada en retrospectiva: contempla lo que se ha dejado atrás. Desde esta posición, sumamente privilegiada a la hora de emprender un relato autobiográfico, Cortázar narra lo que se conocerá como el relato definitivo de su vida, por el que fue reconocido y el que reprodujo una y otra vez la crítica, aquel que se caracteriza, como hemos señalado, a partir de la oposición entre el escritor esteta y el escritor comprometido, delimitados tajantemente por una encrucijada vital: el epifánico viaje a Cuba. El fundamento de este relato es, sobre todo, establecer una genealogía del nuevo “yo”, para lo cual Cortázar transforma su vida en una serie de acontecimientos que, encadenados por la narración en una sucesión lineal, se vuelven significativos en tanto aparecen como determinantes de un destino.

2.4. La *identidad* romántica del escritor comprometido

En el paso de “yo al resto” que Cortázar busca evidenciar en su discurso se reúne la utopía socialista del “Hombre nuevo” –el individuo colectivizado y liberado de las limitaciones de la moral burguesa– con la utopía vanguardista de la desindividualización y descentralización del sujeto creador.²⁴ A Cortázar, sobre todo luego de *Rayuela*, suele identificársele con una posición de vanguardia. Este Cortázar vanguardista se opone, en una cronología propiciada por sus propios relatos autobiográficos, al temprano escritor posromántico que escribe poemas y manifiestos bajo el pseudónimo de Julio Denis. En el apartado anterior, hemos comprobado, sin embargo, que el pasaje del “yo al resto”–vanguardista en sus dos acepciones: política y estética– entra en tensión con sus procesos autofiguración. Porque más allá de los cambios estéticos y políticos que lo caracterizan (y por los que quiere ser reconocido),

²⁴ El arquetipo del *Hombre nuevo* se remonta a los comienzos de la Revolución Bolchevique. En *Literatura y revolución* (1924), Trotsky lo define como un nuevo *tipo sociobiológico*, física y mentalmente superior, que se constituye a partir de un proceso de colectivización de la subjetividad. La popularización de este arquetipo dentro de las luchas revolucionarias de América Latina se debe principalmente al texto *El socialismo y el Hombre en Cuba* que publica Ernesto “Che” Guevara en 1965. Tanto en el texto de Trotsky como en el del “Che” Guevara, esta nueva forma de subjetividad se conforma como una proyección utópica; la educación de la juventud dentro de los ideales socialistas dará lugar a su aparición. Por otro lado, la utopía vanguardista de la despersonalización del arte puede funcionar también en algunos contextos como una apuesta por la colectivización del sujeto: la idea del azar objetivo o la tendencia a explorar los fenómenos del inconsciente constituyen, en ocasiones, explícitas declaraciones de la abdicación del individualismo burgués (Bürger, 1997: 94). La diferencia entre ambas utopías es, sin embargo, evidente e irreconciliable. Para el socialismo es necesario someter a los fenómenos corporales y mentales a una regulación y un control tales que permitan la liberación del hombre de “las tinieblas del inconsciente” (Trotsky, 2011: 122) con la finalidad de devolverlo completamente a la zona clara y racional de la consciencia; para las vanguardias, sobre todo para el surrealismo, en cambio, el inconsciente es, justamente, la vía regia de la liberación (que es la liberación de las limitaciones de la consciencia).

hay un sustrato que proviene de su afinidad temprana con el romanticismo que permanece. Esta raíz romántica determina los lugares que Cortázar va elaborando para sí en sus relatos autobiográficos, y nos permite explicar por qué existe un núcleo duro en la autofiguración del escritor que se resiste a estos *pasajes* con los que busca definir su compromiso. Ante lo expresado anteriormente podría objetarse que, en realidad, es natural encontrar un sustrato romántico en todo escritor que se entienda vanguardista: de una manera sintética se podría describir el surgimiento histórico de las vanguardias a partir de la voluntad de extender las rupturas estéticas del romanticismo y radicalizarlas en un gesto disruptivo (Bürger, 1997; Foster, 2003; Călinescu, 2003). La continuidad entre estas estéticas puede, de hecho, advertirse al interior de los discursos del propio Cortázar. Sin embargo, hay algo que este autor siempre buscó resguardar de este gesto destructivo vanguardista y que tiene que ver, justamente, con la construcción de su imagen. Jorge Monteleone identifica en la apropiación temprana que hace el Cortázar de la figura de Arthur Rimbaud (2014: s.p.), ciertas reservas en relación con los surrealistas (a quienes tilda de “pragmáticos”) que leían en la conocida frase del poeta simbolista “yo es otro” un camino hacia la despersonalización:

Rimbaud era [para Cortázar] ‘ante todo un hombre’. No procuraba la impersonalidad, sino una liberación del yo en el ‘Yo es otro’ (...) El camino de Rimbaud era para Cortázar, en cambio, un anticipo del existencialismo y una fusión de la poesía en la vida como lucha o agonía, camino del infierno o conquista del yo (2014: s.p.).

En “Para una poética” un ensayo de 1954, Cortázar define la poesía como un modo privilegiado de relación con el mundo: “nos permite sentir próximos y conexos elementos que la ciencia considera aislados y heterogéneos” (2011: 283). De acuerdo con el artículo de Monteleone, para Cortázar, lo poético, o como este lo llama, la *poeticidad* (2011: 288),²⁵ no es lo que caracteriza a un género literario específico sino que, a la manera romántica, constituye la dimensión fundamental de toda escritura: “es un impulso que lleva la literatura más allá de sí misma y quiebra en su manifestación vital los presupuestos de la razón de Occidente” (288). La *poeticidad* debe entenderse como la *vía regia* para acceder a la realidad primigenia –y por lo tanto más legítima–

²⁵ El concepto de poeticidad de Cortázar remite a la etimología de la palabra “poesía” como producción artística (*poesie*), esto lo acerca a las primeras teorizaciones del romanticismo de Jena en torno a la palabra poética. Schlegel, por ejemplo, en “Lecciones sobre la literatura y el arte” comprende a la poesía como el espíritu universal que está presente en todas las artes y que es su condición de posibilidad: “lo que en las presentaciones de las restantes artes nos eleva por encima de la realidad habitual y nos traslada al mundo de la fantasía se denomina lo poético en ella” (2012: 413).

que subyace a la realidad que ha construido –vale decir: falseado– la civilización occidental. Las sutiles redes del lenguaje poético serían, entonces, las únicas capaces de captar los aspectos íntimos y secretos de una realidad regida por las leyes simpáticas inaprensibles para los sólidos mecanismos de la razón occidental. La concepción analógica es prerracional, sobre la metáfora –su forma lingüística– se estructura el lenguaje. Si este es el “gran poema colectivo del hombre” (284), metafórico por naturaleza y estructurado por el pensamiento analógico, la poesía –que es la forma privilegiada del lenguaje– explota la capacidad mágica de captar sin mediaciones la esencia de las cosas. Así, la analogía poética es la traducción de una sintaxis cósmica secreta y el poeta, el traductor de la escritura cifrada del universo: “el poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas, formas que bien mirado, sería mejor llamar ‘primordiales’ anteriores a la hegemonía racional” (294). El sustrato principal en la construcción de las imágenes de escritor en Cortázar proviene de la concepción romántica de sus primeros años: la poesía será una forma de conocimiento, a través de ella se produce la revelación de una palabra primigenia, anterior a la historia humana.

Estas ideas pueden ponerse en relación con cierta representación que se formará Saer respecto al valor del acto de escritura. En un borrador para una entrevista de principios de los ochenta, el escritor santafesino citará a Stéphane Mallarmé, “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, para referirse a la función social del escritor (2014: 146). En cualquier caso, ambos autores adscriben a una idea que aparece como una constante en la literatura moderna y que halla sus bases estético-filosóficas en el pensamiento romántico: “más allá de su significación, buena para los intercambios de la vida colectiva, las palabras tienen otra virtud (...) gracias a la cual pueden captar esa realidad que se escapa a la inteligencia” (Béguin, 2016: 484). Sin embargo, una diferencia sutil distingue las afirmaciones de Cortázar de la declaración de Saer: para este el *sentido más puro* no es sinónimo de una esencia oculta en la palabra, y de este matiz pueden desprenderse dos éticas de la escritura heterogéneas entre sí. Mientras que en el primero, el acceso a través del lenguaje a una realidad trascendental –de la que de ordinario el ser humano se encuentra expulsado– se constituye como una forma de autolegitimación, en el segundo la búsqueda del escritor por el sentido más puro residirá paradójicamente en la consciencia de que no existe tal cosa como una realidad trascendental, por lo que sostendrá la incertidumbre como valor fundamental de su

trabajo. En este sentido, el exilio también resultará un tópico productivo para abordar el vínculo que los autores sostienen con un supuesto origen.

En “Para una poética”, esta realidad trascendental se da a partir del ejercicio del lenguaje metafórico. La metáfora, afirma Cortázar, “es la fórmula mágica del principio de identidad” y el poeta –“hacedor de intercambios ontológicos” (2011: 296)– no se encuentra fuera del entramado analógico de sus metáforas: actúa movido por la identificación, y, por ello, queda él mismo identificado a su obra. “Al pensar lógico, el pensar (mejor: el sentir) mágico-poético le contesta con la posibilidad de A igual a B” (288): en la argumentación de Cortázar la “identificación analógica” pareciera, en principio, subvertir el principio de identidad, la base lógica del pensamiento occidental. La poesía, entonces, no es meramente una forma de conocimiento, como sugeríamos anteriormente: más que conocer el mundo a través de la poesía, el poeta lo aprehende y lo incorpora; esto es lo que Cortázar lee en el “*Je est autre*” de Rimbaud, y lo que también será clave para comprender su pasaje del “yo al resto”. Sin embargo, no es la voluntad de disgregarse en la deriva de sus propias metáforas lo que guía al poeta sino el ansia de “ser cada vez más” a través de ellas: “de serlo por agregación ontológica, por la suma de ser que recoge, asume e incorpora la obra en creador” (300). *Ser* las cosas que la poesía invoca equivale un poco a desaparecer, *poseerlas* implica, en cambio, una reafirmación de la identidad. La posesión es una cualidad y un accidente del ser: no se puede poseer sin previamente ser (es posible advertir, además, que no solo la identidad del poeta está a salvo sino también, al reconocerles una esencia anterior al intercambio ontológico, la de las propias cosas).

Aunque Cortázar es considerado (y con razón) desde la estética vanguardista, la objeción que les hace a los surrealistas respecto a cómo estos interpretaron la frase de Rimbaud es fundamental, ya que lo que pone al resguardo del impulso destructivo de las vanguardias es la integridad del sujeto creador (Alazraki, 1992). En el pasaje del *je* al *autre*, Cortázar no lee, tal como lo hacían los surrealistas, el abandono del sujeto a la deriva despersonalizante del inconsciente como medio de creación estética. La identificación analógica no termina desarticulando la identidad del autor sino que reafirma su cualidad extraordinaria: no solo es lo que es sino que también es su obra. Estas ideas nos permiten establecer otra distinción importante: el inconsciente al que Cortázar hace referencia se parece más al romántico que al del psicoanálisis al que adscribía el surrealismo. Jacques Lacan advierte la necesidad de establecer la distinción entre uno y otro: “el inconsciente de Freud no es en absoluto el inconsciente romántico

de la creación imaginativa. No es el lugar de las divinidades de la noche” (1995: 32). En el caso de Cortázar, por el contrario, se trata más de un espacio metafísico que psíquico, es “la zona donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar” (2011: 303), y en este sentido, la figura del artista vuelve a cobrar un papel esencial, es él quien puede acceder a las razones ocultas de este inconsciente y hacerlas obra.

Al comienzo del apartado anterior, citábamos las advertencias de Giordano en “Cortázar en los sesenta...”: si bien Cortázar busca vincularse con una tradición que pone en cuestión la existencia de un autor como sujeto real, biográfico, elabora una imagen de escritor que resulta sumamente reconocida y reconocible. Esta tensión se encuentra, sin embargo, en el corazón de su proyecto estético: proviene, también, de su filiación romántica. El romanticismo puso en crisis la figura de autor a partir de la proliferación de mitologías autorales que al tiempo que contribuían a su difuminación, la colocaban paradójicamente en un primer plano. Tal como lo advierten Lacoue-Labarthe y Nancy en *El absoluto literario...*, si bien los románticos teorizaron sobre las posibilidades de autoengendramiento de la obra de arte, como la realización de un absoluto que no deja de producirse a sí mismo o bien como una inspiración sobrehumana que insufla al poeta, en el anverso de estas imágenes reaparece la afirmación de la cualidad extraordinaria de la figura del autor: o bien porque el absoluto literario no se (re)produce sino en el trabajo del poeta o bien porque es el poeta (y no cualquier otro) quien posee una disposición especial para convertirse en médium de lo inefable. Por otra, tal como hemos desarrollado a lo largo de este capítulo, estas tensiones en la construcción de la figura de autor de Cortázar se acentúan gracias a las exigencias de la moral sartreana.²⁶ ¿Cómo puede comprometerse en su palabra quien ha aceptado que no es completamente dueño de ella, y que lo que dice *le viene de otro lado*? “Siempre he escrito sin saber demasiado por qué lo hago, movido un poco por el azar, por una serie de casualidades: las cosas me llegan como un pájaro que puede pasar por una ventana” (2013: 19), expresa en sus clases en la Universidad de Berkeley en 1980. Al contrario de la libertad por la que aboga la moral del compromiso sartreana – que proviene de la autoconsciencia del individuo como agente del cambio social–, la libertad estética a la que adscribe Cortázar responde al ideal romántico del abandono del

²⁶ Si, de acuerdo con Jean Paul Sartre, “la fuerza de un escritor reside en su acción directa sobre su público, en las cóleras, las meditaciones y los entusiasmos que provoca con sus escritos” (1972: 1095), este debe ser totalmente consciente de su obra y dueño de los sentidos que ella produce, de lo contrario su escritura puede volvérselo moralmente en su contra (tal es la crítica que el filósofo le hace a los surrealistas).

sujeto creador frente al azar de su creación en el que se intuye, al mismo tiempo, la emergencia de un sentido trascendental.

Es evidente que, cuando en “Para una poética”, Cortázar diserta ampliamente acerca del principio analógico sobre el que se estructura toda la producción artística, lo que hace es explicitar los fundamentos de su proyecto de obra y de la imagen de autor que estará ligada a este. Viñas (1974) y Heker (1981) lo advertirán más adelante: Cortázar actúa como “adherente”, busca identificarse él mismo con sus interlocutores o con sus lectores (o, mejor dicho, que estos queden identificados con él), pero también busca identificar la política con la literatura, el escritor con el revolucionario. Si bien estas identificaciones son urgidas por las exigencias externas, también encuentran sus fundamentos en el sustrato romántico de su poética. Esta lógica de identificación no sólo no pone en cuestión el principio de identidad, sino que se fundamenta en él. Recordemos la observación que hace Giordano sobre el proyecto de Cortázar: lo otro que se manifiesta es, en realidad, una versión de lo mismo. Lo que equivale a decir que el escritor no se sorprende jamás porque sabe exactamente qué es lo que encontrará del *otro lado del pasaje*. Cuando se trata de un otro (un interlocutor o el pueblo-lector), la lógica de identificación se traduce en un pacto de *complicidad*: lo que está dado de antemano es siempre un “nosotros”. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el pasaje se propone como el salto a la realidad utópica de la revolución socialista?

El sistema de correspondencias sobre el cual se estructura el pensamiento romántico opera sobre la base de la existencia de un absoluto inalcanzable. El romanticismo intenta “terminar con la partición y la división, la separación constitutiva de la historia; se trata de construir, de efectuar aquello mismo que, en los orígenes de la historia, ya se pensaba como una *edad de oro* perdida y por siempre inaccesible” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 33). El absoluto romántico responde menos a una idea clara y definida de una totalidad que a un impulso de búsqueda y un trabajo, desde y hacia la obra. Por ello, es posible afirmar que la búsqueda romántica –aunque se traduzca en una crítica expansiva hacia la filosofía, la ética y la política– es ante todo eminentemente estética y halla en la literatura y en la crítica literaria su forma privilegiada de expresión. En este sentido, debemos comprender el modo en el que Cortázar concibe su propio compromiso: el afán de absoluto romántico ha quedado transferido a la utopía socialista, la edad de oro se proyecta hacia el futuro. La lucha de la estética moderna contra la razón y las costumbres consuetudinarias de occidente encuentra así su trasposición concreta en la revolución. De ello, se extraen dos

consecuencias que tienen repercusión directa en los procesos de autfiguración de Cortázar: respecto a la asunción del compromiso político, este nunca quedará definido de manera clara, sin embargo, los fundamentos de su adhesión se intentarán explicar a partir de una razón estética. Esto supone, en segundo lugar, que Cortázar se autolegitima y se autoriza para realizar intervenciones en calidad de escritor comprometido a partir de los mismos fundamentos estéticos desde los cuales fue construyendo desde un comienzo su imagen de autor, y el modelo principal que esta imagen toma como referencia es el del *poeta romántico*.

2.5. La búsqueda por una ética del compromiso

En *Cinco Caras de la modernidad* (2003), Matei Călinescu se ocupa de desglosar el concepto crítico de vanguardia a partir de un examen minucioso del surgimiento de los movimientos vanguardistas. La contextualización de estos movimientos como un fenómeno del arte moderno, y la advertencia de la continuidad entre las premisas modernas y los programas vanguardistas abre una perspectiva de análisis que permite comprender la complejidad de las vanguardias históricas a partir de la identificación de una serie de contradicciones y aporías presentes ya desde su mismo nacimiento. En el contexto de la Latinoamérica de los sesenta y setenta, en el que la ruptura de la tradición y el impulso hacia lo nuevo respondían a una aspiración al mismo tiempo experimental y revolucionaria (Gilman, 2003: 313) y en el que la palabra “vanguardia” volvía a formar parte del vocabulario estético, estos problemas pasaron a formar una parte ineludible en la producción literaria. Para nuestro análisis de las imágenes de escritor de Cortázar, nos interesa, en este caso, situar dos de estas contradicciones que tienen que ver con la concepción del rol revolucionario de la producción poética y con la figura del poeta como visionario que se desprende de esta.

De acuerdo con Călinescu, hay un *ethos* revolucionario que caracteriza a toda la modernidad artística en general y a la vanguardia (como versión radical de ésta), en particular. La confianza en una utopía y la idea del paso del tiempo como progreso hacia ella signan el arte moderno. De hecho, el surgimiento del uso del término *vanguardia* con sentido artístico se deriva directamente del uso revolucionario.²⁷ El artista es aquel que está más cerca de la utopía que el resto de la humanidad, no solo es capaz de prever

²⁷ Călinescu advierte que la noción de vanguardia proviene de las formas de luchas civiles radicalizadas que se desprendieron de la revolución francesa, pero será recién con la filosofía utópica de Saint-Simon (a principios del siglo XIX) que el término se utilizará por primera vez para referirse a los artistas, a los que junto con los científicos y los industriales se consideró como destinados a “formar parte de la trinitaria élite gobernante del Estado ideal” (2003: 9).

el futuro sino también de construirlo y hacerlo patente a través de su arte. De modo que tanto la vanguardia estética como la revolucionaria comparten ambas desde su nacimiento una contradicción intrínseca:

Ser miembro de una vanguardia es formar parte de una élite, aunque esta élite a diferencia de las clases dominantes o grupos del pasado, está comprometida con un programa antielitista, cuyo objetivo utópico final es que toda la gente comparta de forma igualitaria todos los beneficios de la vida (2003: 12).

En el contexto de las revoluciones socialistas latinoamericanas, esta contradicción estará presente en todas sus figuras características: desde el guerrillero, hasta el intelectual comprometido y el escritor vanguardista. En el caso de Cortázar, hemos desarrollado cómo esta tensión se expresa en la dilemática que encierra el pasaje del “yo al resto”, y hemos observado que este pasaje, en realidad, no apunta a la búsqueda de difuminación de su imagen de escritor sino a la reafirmación de su carácter excepcional. En sus relatos autobiográficos, esta condición extraordinaria se refuerza a partir del relato del primer viaje a Cuba como el momento epifánico en el que un destino se revela. Carolina Orloff advierte que Cortázar toma como modelo la experiencia religiosa para narrar este viaje como un momento bisagra:

Es importante entender cómo Cortázar interpreta más tarde su encuentro con Cuba y subrayar (...) las numerosas connotaciones religiosas de la imaginería con la que Cortázar elige describir su “epifanía”. Porque el significado de esta imaginería –el inherente sentimiento de culpa y de miedo al fracaso que va de la mano de todo compromiso “para siempre”– tiene un papel clave en el análisis del elemento político en lo que escribe Cortázar a partir de fines de los años sesenta (2014: 217).

Sin embargo, es posible poner en duda las motivaciones que aquí Orloff da por sentado: más allá de la culpa siempre presente y señalada por detractores y críticos, lo que subyace a la utilización de esta imaginería es, como hemos desarrollado anteriormente, la concepción romántica del escritor; la epifanía –inmediata, inesperada, externa a la subjetividad– se asimila a la inspiración poética. Por otra parte, la aproximación a las figuras mesiánicas tiene mucho que ver con el *ethos* revolucionario que comparten el poeta romántico con el héroe guerrillero. La tensión entre lo individual y lo colectivo que encierra el pasaje del “yo al resto” busca en la apelación a estas figuras mesiánicas una resolución, de allí esa valoración del sacrificio en los discursos de Cortázar que, aunque velada, resulta perceptible (basta con recordar cómo Arguedas en su carta de 1969 le endilga que se jacte de su posición de “Júpiter

mortificado”). Si el advenimiento del despertar de los pueblos en el amanecer de su destino histórico es inminente, el heraldo de las buenas nuevas no será otro que el poeta. Sin embargo, esta cercanía con el destino utópico tiene su precio: el poeta arrojado hacia el futuro está condenado (como todo vidente) a la incomprensión, a la soledad y al destierro. El poeta de la revolución estará incluso más a la vanguardia que el revolucionario. En este sentido, el modelo de Cortázar es Rimbaud –“la poesía dejará de ponerle ritmo a la acción, irá por delante de ella” (Rimbaud, 2010: 7)–: moviéndose por terrenos todavía inexplorados para la mirada política, la poesía logra ver allí donde aún su acción no llega.

La condición del escritor como visionario forma parte de una amplia constelación de figuras como el monstruito, el camaleón, el cronopio, el exiliado, el hombre-niño, que al tiempo que buscan representar esta excepcionalidad dan cuenta de la soledad y la incomprensión de quien se encuentra a caballo entre dos realidades. Si en el relato de Cortázar se describe la asunción del compromiso bajo la forma de una revelación epifánica –que pareciera ser, como decíamos más arriba una forma de inspiración poética–, es porque considera que la vía poética es la más legítima para comprender el significado cabal de lo que constituyen un hombre y un mundo nuevos.

No obstante, Ferro hace una observación que pareciera, a primera vista, contradecir nuestras conclusiones: “desde su primer viaje a Cuba (...) su concepción del lenguaje como modo privilegiado de producir transformaciones en el hombre le resultará insuficiente” (2018: 165). ¿Es posible referirse a la experimentación de la insuficiencia del lenguaje poético cuando en el mismo relato que hace Cortázar de su viaje a Cuba se pone en evidencia la búsqueda por conciliar, bajo la forma de una *revelación epifánica*, la inspiración y la toma de conciencia? La afirmación de Ferro no es, sin embargo, opuesta a las ideas que venimos desarrollando y recuperarla nos permite establecer un matiz necesario a nuestra exposición: la experimentación de esa insuficiencia es la carencia que pone en marcha la maquinaria argumentativa en las intervenciones públicas y ensayos de Cortázar, es el punto de partida, a veces advertido, a veces soslayado, de todas las autofiguraciones que vendrán de allí en adelante. Por otro lado, el contraste entre estas (y la concepción romántica del lenguaje poético en la que se sustentan) y la realidad inmediata y urgente de la coyuntura latinoamericana dará lugar a numerosas vacilaciones en el interior de sus discursos críticos: compromiso político y libertad artística se comprenderán en una relación sumamente ambivalente, mientras que en algunos momentos se manifiesta una convicción férrea de su

confluencia, con frecuencia Cortázar experimentará su cruce como una dilemática, o tal como lo explica Ferro, como una *bifurcación*.

En esta tensión es posible apreciar la otra aporía de Călinescu que nos interesa señalar: su libertad artística, su cualidad de hombre de imaginación es lo que ha colocado al artista de vanguardia al frente del movimiento, pero, cuando se encuentra ya en esta posición pierde esa libertad puesto que le es dado un programa a seguir y se le exige a su arte claridad y didactismo. Gilman advierte cómo esta dilemática se constituyó en un malestar generalizado para los escritores de la época: “la noción de la vanguardia del partido implicaba que el papel del intelectual era de liderazgo e instrucción política”, sin embargo, para muchos intelectuales, para los que la connotación militar del término era más bien metafórica, la vanguardia daba cuenta de una posición de experimentación, de permanente ruptura, por lo que “su liderazgo era más ejemplar que pedagógico” (2003: 331).

2.5.1. *Tres versiones del escritor comprometido*

“¿Cómo conciliar el compromiso político con mi total rechazo a hacer una literatura ‘revolucionaria’ en el sentido en que la entienden buena parte de los cubanos?” (2012 [1968]: 549). En el contexto privado de una carta a un amigo (Jean Thiercelen), Cortázar se anima a expresar claramente el conflicto; en esta pregunta apreciamos no solo la problemática relación entre la literatura y la política, sino también la exigencia de responder ante la demanda cada vez más apremiante de *otros*. En la búsqueda por contestar a este interrogante que atraviesa gran parte de su obra y sus intervenciones públicas luego de la asunción del compromiso, la argumentación de Cortázar oscilará entre tres posturas. Si bien, como veremos más adelante, estas—producto menos de una concepción sistematizada del compromiso que de la necesidad urgente de dar una respuesta— se encuentran muchas veces superpuestas dentro de un mismo texto, es posible distinguir a partir de ellas dos etapas más o menos sucesivas en la construcción de las imágenes de Cortázar como escritor comprometido.

La primera postura, que llamaremos “las dos vías”, comprende que hay acciones específicas que tienen que ver con el compromiso que no necesariamente coinciden con la labor del escritor. Esta concepción se deriva directamente de la experimentación de la insuficiencia del lenguaje poético como medio de transformación de la realidad inmediata —que, como afirma Ferro, aparece luego de su viaje a Cuba—, y se encuentra estrechamente relacionada a la crisis del sustrato romántico que es el punto de partida de

la concepción del lenguaje poético de Cortázar. Lo político aparece, entonces, como una irrupción, como una encrucijada en el camino del escritor a partir de la cual no se puede seguir siendo el mismo. En este punto es posible advertir que esta postura es subsidiaria de la demarcación que desea establecer en su relato de vida entre el escritor esteta y el comprometido. Esta puede apreciarse, por ejemplo, en las tempranas resistencias que ofrece Cortázar a la categoría de intelectual latinoamericano que hemos analizado ya en la “Carta a Roberto Retamar” de 1967. Aquí Cortázar separa su trabajo como escritor – basta recordar cómo en la carta se define a sí mismo como “un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, su regocijo personal” (2011: 32)– de su posición política que tampoco asume en tanto intelectual latinoamericano sino a través de una figura abstracta y vaga: “ente moral”, “hombre de buena fe”. A través de estas aclaraciones intenta poner su trabajo literario a resguardo de las exigencias externas de hacer una literatura revolucionaria.

Más adelante, durante la década de los setenta, la figura de Cortázar se revisibiliza como escritor comprometido y se convierte en el foco principal de numerosos debates y polémicas, recrudecidos por el contexto de la dictadura cívico-militar en Argentina. Por otra parte, en Latinoamérica, la figura del intelectual comprometido comienza a ser sistemáticamente atacada por las figuras, las revistas y las instituciones más orgánicas al Partido Comunista: la brecha entre la vanguardia poética y la vanguardia política parece ya irreconciliable. En este contexto, en el que su autoridad es constantemente puesta en duda, la producción de Cortázar se caracteriza por la búsqueda incesante por hacer confluir su trabajo como escritor con los fundamentos de su compromiso. Ante la necesidad de apelar a formas más explícitas de legitimación discursiva, la autoridad de Cortázar como escritor de ficción busca trasladarse a la figura pública. Este es el momento en el que Cortázar retoma con más fuerza los fundamentos románticos de su concepción del poeta y de la literatura, y los extrapola a su definición como intelectual.

El vínculo entre literatura y política es definido, como decíamos anteriormente, de modo muy vago; favorecida por la forma reconocida y explícitamente asistemática de las exposiciones de Cortázar es posible advertir una ambigüedad a la hora de definir cómo comprende el compromiso. A fin de explicitar la naturaleza de esta ambigüedad, distinguimos aquí la oscilación entre dos posiciones, que constituyen respuestas diferentes ante la pregunta por cuál es la especificidad del deber ético de un escritor. Por un lado, la idea de que existe una “confluencia natural” entre literatura y política, por

otro, la de que esa confluencia se logra como resultado de un procedimiento artístico en el que, por supuesto, interviene la voluntad del autor como hombre de responsabilidad.

La postura de la “confluencia natural” se funda en la convicción de que toda creación artística latinoamericana reflejará naturalmente su postura política sin necesidad de que el autor se esfuerce en ello. Tal es la postura de la conferencia “El intelectual y la política en Latinoamérica” (1983):

Así, tal como lo veo, el papel del intelectual en el plano de la participación política no supone de ninguna manera una derogación o una limitación de sus valores y funciones puramente creadoras, sino que su creación literaria o artística se da hoy dentro de un contexto que incluye la situación histórica y sus opciones políticas, que de *manera directa o indirecta* se reflejarán en la fibra íntima de su obra (2011: 125; la cursiva es nuestra).

Arte y participación política van de la mano porque la libertad artística posee, por sí misma, un valor revolucionario. Esta postura es la más radicalmente romántica: se sostiene en la creencia de que, sepultada y reprimida por la razón y el progreso, existe una forma de vida más legítima, que tanto el revolucionario como el poeta logran vislumbrar. En “Apuntes al margen de una relectura de 1984” (1983), Cortázar tras dar cuenta de los riesgos de la burocratización de los regímenes revolucionarios, esboza esta advertencia, en la que volvemos a identificar la “apropiación romántica” de la figura de Rimbaud:

Rimbaud lo dijo para siempre: hay que cambiar la vida. Tanto él como Marx comprendieron que si la vida seguía por el cauce que hasta el siglo XX buscó trazarle ese Pantocrátor que también se llama Historia de Occidente, el destino de ese Hombre era... 1984” (Cortázar, 2008:12).

Es posible leer en el reverso de estas argumentaciones las críticas y exigencias de las que era objeto Cortázar. En esta postura el escritor se legitima inmediatamente como revolucionario, el énfasis está puesto menos en la labor consciente del autor que en la comprensión de la existencia de un inconsciente romántico; una realidad latinoamericana –algo muy parecido a una *esencia*– que, revelada en la creación artística, se constituye como una forma fundamental de la desalienación. El efecto de la escritura sobre la realidad se produce a partir de la ampliación del horizonte imaginativo por vías de la creación estética y no por la transmisión de alguna consigna o por la representación de una realidad particular (Guinsberg, 2009).

Finalmente definimos la tercera postura como “la síntesis como procedimiento”, si bien no es opuesta a la anterior da cuenta de una diferencia fundamental en la

producción artística del escritor: la potencia transformadora del arte requiere un encausamiento, de modo tal que la obra logre reflejar la toma de conciencia del escritor. Es posible considerar que esta posición es la que gravita más cercanamente a la ética de las vanguardias: la consigna “arte y vida” adquiere aquí un sentido más específicamente vanguardista (y revolucionario) cuando se la traduce en un procedimiento estético. El puente entre dos órdenes de la realidad heterogéneos –la metáfora estructurante de la estética cortazareana– se materializa en la construcción misma de la obra a partir del *collage* resultante de un montaje entre elementos de diversa naturaleza, de modo que la *vida* –que remite ahora más explícitamente a la *realidad política latinoamericana*– aparece dentro de la obra a partir del *collage*. En obras como *El libro de Manuel* (1973) y *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983), se articulan en la ficción, como fragmentos de la realidad, textos no ficcionales (ya sean escritos del propio Cortázar o fragmentos de diarios, testimonios o discursos políticos). El procedimiento, sin embargo, no constituye una novedad en su escritura: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) se ordenan también a partir del montaje de fragmentos, pero, en los *libros-almanaque*,²⁸ la composición no apunta de manera explícita a la denuncia política sino a la demarcación de una posición original y provocadora. En cambio, en *El libro de Manuel* la voluntad del montaje está directa y explícitamente dirigida a la reunión entre la literatura y la política (la mayoría de los recortes de diarios del libro abordan temas relacionados con la política internacional) (Saítta, 2015). La vinculación pasa a ser, entonces, una cuestión de *técnica y de voluntad*: la elección del *collage* como forma responde a la búsqueda por reunir vanguardia política y estética, y demostrar así la existencia de una literatura revolucionaria que representara una alternativa al realismo, cuya mimesis orgánica es contraria a la ética de la vanguardia.²⁹ En la séptima clase de Berkeley, “De *Rayuela*,

²⁸ Cortázar denominaba a *La vuelta al mundo...* y a *Último Round* sus *libros-almanaque*, ya que, como lo explica en una carta a Graciela de Sola (1966), el carácter misceláneo y fragmentario de los elementos que los componían le recordaba al *Almanaque Peuser del Mensajero*, una publicación anual que su madre solía comprar (2012: 1057); lo que caracterizaba a estos pequeños libros era justamente lo heterogéneo de los textos que allí se reunían: desde calendarios de siembra hasta adivinanzas y poemas.

²⁹ De acuerdo con Bürger, lo que se propone la vanguardia es, desde el punto de vista formal, la destrucción de la obra orgánica, cuya unidad se asienta sobre la ilusión metafísica de una reconciliación entre el hombre y la naturaleza. “La obra (vanguardista) no es creada como una totalidad, sino montada a partir de fragmentos” (1997: 100): la totalidad –su sentido global de la obra– está mediada: se produce por la acción de la interpretación de un receptor. En el caso de Cortázar esta idea puede apreciarse claramente en la elaboración de la figura del *lector cómplice*, ya explícita desde *Rayuela*. Cabe preguntarse, de todas formas, hasta qué punto la idea de *complicidad* no atentaría contra la concepción de que el sentido de la obra se forma en la interpretación, puesto que esta ya estaría de antemano redireccionada por el autor hacia cierto imaginario compartido con el *lector cómplice*. Tal es el caso de *El*

Libro de Manuel y Fantomas contra los vampiros multinacionales” (1980), Cortázar explica cómo el valor de esta novela residió en su actualidad respecto al momento de escritura:

Imaginar que los personajes del libro eran gente que leía el periódico igual que yo, o sea que cuando yo estaba escribiendo un capítulo de la novela que era en marzo de 1970 y por lo tanto yo podía imaginar que los personajes habían leído el periódico de marzo de 1970. Lo que yo leía por la mañana lo podían leer los personajes de mi libro (2014: 239).

A diferencia de la representación de la realidad como forma de denuncia, la ilusión de una lectura simultánea de la noticia por parte del autor, los personajes y los lectores busca la igualación de los planos de la realidad a partir del sentimiento de empatía entre las tres partes. Su posición como escritor comprometido está claramente dramatizada en el grupo de protagonistas, la mayoría exiliados latinoamericanos en París. Son ellos los responsables de introducir los fragmentos de realidad dentro del texto, ya que a lo largo de la historia van componiendo una obra colectiva a través de recortes en un libro-álbum para Manuel (el hijo de una pareja que integra el grupo) con el objetivo de que el niño logre tener una visión completa de la realidad en la que vivió (e incluso muchas veces se detienen a justificar la selección de los fragmentos elegidos y a interpretarlos). Por otra parte, el operativo en el que se involucran –que alude al mismo tiempo a una intervención dadaísta y a la ejecución de un secuestro– remite muy claramente a la concepción de una revolución integral del autor (es más: en el nombre del operativo, “la Joda”, se insinúa la importancia que le da Cortázar al factor “lúdico”, que, de acuerdo con él, los procesos revolucionarios cometen el error de dejar de lado). Es posible advertir, en este sentido, que el efecto que intenta producir el procedimiento del montaje está estrechamente anudado a la búsqueda por la identificación que, como desarrollamos más arriba, caracteriza la construcción de las imágenes de escritor en Cortázar.

2.5.2. “*El que te dije*”: la voz del escritor como problema

La lectura de *El libro de Manuel* habilita algunas reflexiones más en torno a la (re)construcción del nombre propio de Cortázar como escritor comprometido y a la función que cumple el procedimiento del pasaje en la construcción de esta autofiguración. De hecho, Cortázar entiende que el “paso del yo al tú o al vos. Y del vos

libro de Manuel que se desarrolla más adelante en el párrafo: el autor inserta las noticias con una finalidad –denunciar–, y espera que aquel interprete su inclusión en este sentido, que tome conciencia, que se involucre.

a todo el resto” se expresa en el plano literario con *El Libro de Manuel* (1973: 53). No parece casualidad, entonces, que la voz narrativa se encuentre escindida entre una primera y una tercera persona y sea tan difícil de identificar. Tampoco parece casual que se introduzca en la obra una imagen de escritor, que es ni más ni menos que el propio autor del libro –que por otra parte no coincide con la voz narrativa–: “el que te dije” que interactúa con los otros personajes, discute con ellos, los ayuda a ordenar los recortes para el álbum de Manuel y, en un acto sumamente revelador, muere antes de que la novela acabe durante el tiroteo con la policía en el fallido secuestro del VIP. Si bien “el que te dije” carece de nombre, la segunda persona implícita en el pronombre y en la forma verbal de la perífrasis no solo indican un sobreentendido entre los personajes sino que además buscan reforzar la complicidad con el lector, al que se intenta hacer contemporáneo del momento de escritura del libro. Es necesario contrastar la (aparentemente) enigmática perífrasis con la evidente explicitación de los procedimientos de construcción de la novela y con las reflexiones acerca de la efectividad de su escritura, que se expresan en boca de “el que te dije” y que evidentemente se hacen eco de la palabra de Cortázar:

Cada vez me da la impresión de que estoy metiendo la pata y no el dedo, si me perdonas el despropósito, que en el fondo está mal lo que hago y que por ejemplo la libido no es tan importante para nuestro destino, etcétera (...). Bah, dijo el rabinito, vos me decepcionas, che, me empiezo a dar cuenta de que tu famoso fichero está escrito con un ojo en las fichas y el otro en los futuros lectores, y es eso, los testigos presentes o futuros, los jueces del hoy o del mañana que te dan miedo, confesale la verdad a tu tío. Andá a saber si no tenés razón, dijo el que te dije, me he pasado la vida sin pensar en nadie más allá de lo que me gustaba hacer, haciéndolo no solamente por mí sino por una especie de otredad indefinida, sin caras ni nombres ni juicios, pero andá a saber si con los años no me estoy ablandando de golpe y le tengo miedo al qué dirán, para usar el moldecito (2011: 243).

“El que te dije” plantea interrogantes muy concretos que tienen que ver con la construcción del yo de Cortázar como figura pública: ¿Para quién se escribe? ¿Por qué se escribe? Como vimos en el apartado “El exiliado: una subjetividad de trincheras” ese pasaje del yo al tú, y del tú al resto se presenta de forma dilemática cuando aquel “tú” que busca ser integrado al texto deja de ser un pronombre abstracto para convertirse en un interlocutor concreto o en una demanda social impostergable.

Por otra parte, al igual que Morelli en *Rayuela*, “el que te dije” cumple la función de explicar los procedimientos constructivos de la novela. Sin embargo, en continuidad con la ética de la creación romántica que es una constante en la obra de Cortázar, el

personaje aborda el tema metaliterario de una forma atórica y anticonceptual. Poéticamente, a partir de un lenguaje sumamente metafórico que enrarece la explicitación del procedimiento y que busca borrar los límites entre la obra y su desdoblamiento metaliterario, “el que te dije” pone en escena, frente a otros personajes que se lo demandan, el momento de creación artística, y lo hace, justamente, retomando el procedimiento del pasaje. Nos permitimos recuperar un fragmento extenso ya que en él pueden verse condensadas varias características de la obra cortazareana que hemos advertido a lo largo de este trabajo:

Sí desde luego que hay un mecanismo (...) el mecanismo es de alguna manera esa lámpara que se enciende en el jardín antes de que la gente venga a cenar aprovechando la fresca y el perfume de los jazmines, ese perfume que el que te dije conoció en un pueblo de Buenos Aires hace muchísimo tiempo, cuando la abuela sacaba el mantel blanco y tendía la mesa bajo el emparrado, cerca de los jazmines y alguien encendía la lámpara y era un rumor de cubiertos y platos en bandejas (...) y hacía el calor de las noches de enero, y la abuela había regado el jardín y el huerto antes de que oscureciera y se sentía el olor a tierra mojada, de los ligustros ávidos, de la madre selva llena de gotas que multiplicaban la lámpara para algún chico con ojos nacidos para ver esas cosas. Todo eso tiene poco que ver hoy, después de tantos años de vida buena o mala, pero está bien haberse dejado llevar por una asociación que enlaza la descripción del mecanismo con la lámpara de los veranos del jardín de la infancia (...) El símil lo deduce cualquiera, primero la lámpara, luz desnuda y sola, y entonces empiezan a llegar los elementos, las piezas sueltas, los jirones de los zapatos de Ludmilla, un pingüino turquesa, los cascarudos, los mamboretás, el pelo crespo de Marcos, el slip tan blanco de Francine (...) las hormigas, el aglutinamiento y la danza y los elipses y cruces y choques y bruscas picadas sobre el plato de farinilla, con gritos de la madre que pregunta por qué no las taparon con servilleta, parece mentira que no sepan que esas noches están llenas de bichos (2011: 23, 24).

Fiat lux: la lámpara del jardín de la infancia se identifica con palabra poética, que, concebida como un acto cosmogónico, ilumina e invoca presencias: las imágenes del recuerdo, los insectos y finalmente los personajes de la propia novela. En este fragmento, la enumeración caótica de elementos –enfaticada por el polisíndeton que genera un efecto de intensidad *in crescendo*, y crea la sensación de un desbordamiento incontenible– cumple una función acumulativa. A partir de ella se va escalando de un estado de realidad a otro o, lo que es aquí equivalente, de un estado de conciencia a otro: bajo esta luz insólita coinciden los insectos hipnotizados del jardín y los personajes de la novela. Esta conjunción sólo es posible a partir de la invocación de un Buenos Aires idílico, el jardín perdido de la infancia donde se manifiestan escenas típicamente argentinas (la familia reunida bajo el emparrado, la madre regañando a los niños porque

se meten los bichos en el plato de *fariña*, los *mamboretás*) y donde, como una imagen de escritor dentro de otra imagen de escritor, está el chico con ojos nacidos para ver cómo la propia lámpara también se multiplica infinitamente en las gotas que penden de la madre selva. El mecanismo que “el que te dije” le describe a sus amigos militantes de la Joda recuerda a la figura del exilio a partir de la cual Cortázar busca explicar(se) su rol en la revolución socialista. Si bien la figura del exiliado obedece a la búsqueda por formar parte de un colectivo –un pasaje del *yo* al *nosotros*– termina señalando un lugar excepcional que se identifica con el ideal romántico del artista como visionario, aquel que puede percibir más allá de la “Gran Costumbre” porque se encuentra a caballo entre dos realidades: el París de los exiliados y el Buenos Aires de la infancia, presente y recuerdo alucinado, literatura y política. Con todas las contradicciones y matices que hemos señalado, este modelo se manifiesta como una sólida constante en la obra de Cortázar: es el acceso a las fuerzas primigenias, aún más poderosas que las fuerzas históricas, lo que ubica al escritor en un lugar privilegiado dentro de los procesos revolucionarios.

2.6. La aporía sartreana y los pasajes parisinos

“Casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre” (2004: 314), dice el narrador de “El otro cielo”, al que las galerías conducen de Buenos Aires a París, de 1940 a 1870 (del burgués al bohemio, y de la casta prometida a la *cocotte*). Al igual que el París que Cortázar describe en la carta citada en la introducción de esta tesis, la ciudad a la que se accede a través de estos pasajes es un espacio soñado, encantado, anacrónico, y, en este sentido, la obra de Cortázar guarda una afinidad sorprendente con *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin. En ambos casos, el pasaje posee una doble acepción: remite a la estructura arquitectónica que transformó la fisonomía de París en el siglo XIX y es, a la vez, metáfora del procedimiento de construcción de una obra comprendida a partir de materiales heterogéneos (fragmentos, comentarios, citas, recortes).

Los pasajes en la ciudad de París son, comenta Benjamin, el resultado de una cartografía soñada por el capitalismo: buscan el aprovechamiento total del espacio en función de la optimización del mercado, convierten las entrañas de las manzanas de París en deslumbrantes vitrinas donde se exponen todo tipo de mercancías –vinos, géneros, prostitutas–. Para Benjamin, estos pasajes son la transición hacia un mundo

ilusorio, una *fantasmagoría*: como la huella de un sueño que perdura durante la vigilia, los pasajes que atraviesan las calles de París son el recuerdo material de la persistencia de los espejismos del siglo XIX. Y, en tanto dramatización del montaje como procedimiento de escritura, metaforizan la búsqueda de Benjamin por suspender la concepción racional –kantiana– de la experiencia para adivinar, en el conjunto ecléctico de los materiales de su libro, una serie de afinidades secretas. “Cruzar el pasado con la intensidad de un sueño, para experimentar el presente como el mundo de la vigilia a la que se refiere el sueño” (2005: 837) se propone Benjamin, y en este punto, hay un evidente acercamiento del filósofo a la estética surrealista. Sin embargo, la búsqueda onírica de Benjamin es al mismo tiempo historiográfica, es decir, está movilizada por un afán interpretativo y su objetivo es el “despertar” (desentrañar, a fuerza de la contemplación y la interpretación exhaustivas, las fuerzas históricas adormecidas que subyacen a ese mundo onírico). En la obra de Cortázar, siempre próxima a los ideales de la poesía moderna, el pasaje dramatiza, como en Benjamin, la búsqueda por una nueva forma de conocimiento, pero el *despertar*, que en Cortázar adquiere el valor de una epifanía, se produce con el acceso al mundo onírico. La ética de la escritura a la que Cortázar adhiere –que proviene del romanticismo pero se continúa en el simbolismo y en el surrealismo– rechaza el afán interpretativo para revelar en el sueño fuerzas originarias, más verdaderas y más potentes que las fuerzas históricas (Béguin, 2016).

Por otra parte, “El otro cielo” da cuenta de otra variable que complejiza aún más el movimiento del pasaje y que es, como vimos, propia de su obra. Este se produce entre la capital cosmopolita, París, y una metrópoli marginal, Buenos Aires. Habilitados por la misma lógica de identificación entre autor y obra que Cortázar propicia, no nos es difícil apreciar que la afirmación del protagonista responde de manera muy clara a la construcción de una imagen de escritor, en concreto, a la definición de una posición ante el problema de la pertenencia cultural. “Los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre”: la patria no indica aquí la participación de una identidad colectiva, al contrario, define un atributo único, excepcional. La capacidad de vislumbrar una verdad trascendente está dada, precisamente, por la posibilidad de habitar ese espacio intersticial y hacer de él una patria secreta.

Para David Viñas, como hemos señalado en varias ocasiones, el París de Cortázar no es más que otra de las variantes que asume la idealización de esta ciudad para los escritores argentinos desde principios del siglo XIX: se trata menos de una ciudad real que de un conjunto de teorías, ideas, experiencias; el espejismo que han

soñado los distintos proyectos civilizatorios como modelo para la nación. Estas advertencias parecieran replicar la tesis de Benjamin: el pasaje es el espacio del capitalismo por antonomasia. Así, para Viñas, Cortázar, al igual que el narrador de “El otro cielo”, es hechizado y seducido por el espejismo de la alta cultura, la posición privilegiada desde la cual dice poder vislumbrar el *ser*, el destino secreto de las cosas, no es más que una fantasmagoría, un sueño. No es difícil advertir aquí que la crítica a la posición universal de Cortázar replica los ideales de la moral sartreana del compromiso. Cortázar leído desde Sartre pareciera ser el ejemplo perfecto de la condición extrañada a partir de la cual describe al intelectual en *¿Qué es la Literatura?*:

Su conciencia, como su público, se encuentra desgarrada. Pero esto no lo hace sufrir; por el contrario, fundamenta su orgullo en esta contradicción singular, piensa que no está ligado a nadie, que puede elegir amigos y adversarios, y que le basta tomar la pluma para escapar del condicionamiento de los medios, las naciones y las clases. Se cierne, vuela por encima, es idea pura y pura mirada: decide escribir para reivindicar su extrañamiento que asume y transforma en soledad (1972: 1044).

Las increpaciones que Heker, Viñas o Collazos le hacen a Cortázar replican las contradicciones que Sartre advierte para el intelectual. Además, el afán por la develación ideológica propio de la crítica de fines de la década de los sesenta y principios de los setenta encontró en este París mitológico mucha tela para cortar. De diferentes maneras, se le endilgará a Cortázar que escribe –y habita– en una ensoñación cultural, y que ese supuesto *no lugar* desde el que ubica su mirada es, en realidad, una ciudad recargada de signos burgueses y cosmopolitas. La advertencia de Sartre respecto a los intelectuales continúa de esta manera: para que el escritor pueda observar a la burguesía debe, en primer lugar, salir de esta, pero como no se decide a ello, “vive en la contradicción y en la mala fe, ya que a la vez sabe y no quiere saber para quién escribe” (1973: 1057). Volvemos entonces por última vez a la pregunta señalada por Molloy “¿Para quién soy yo un yo?”, que se traduce en este contexto como: ¿A dónde reside el poder del que Cortázar se siente expulsado? ¿Exiliado de dónde? A medida que el centro de poder se desplaza, se redefine y se va volviendo cada vez más oscuro e indeterminado (el peronismo, las dictaduras latinoamericanas, la dictadura argentina, las agencias de inteligencia de Estados Unidos, la *quitinosidad*³⁰ de los propios

³⁰ En “Casilla de camaleón” (*La vuelta al día en ochenta mundos*), “quitinosidad” es la cualidad que distingue a los coleópteros, término que metafórica para Cortázar a los intelectuales ortodoxos, aquellos incapaces de pensar por fuera del dogma. Opuesta a los coleópteros es la figura del camaleón (tomada de sus estudios de John Keats) con la que Cortázar se identifica cuya singularidad está marcada por su

revolucionarios), el exiliado se vuelve una figura cada vez más inquietante y compleja para el propio Cortázar. Sin embargo, el ideal sartreano del compromiso de la literatura que guía a estos intelectuales entraña en sí mismo una aporía que incluso sorprende al propio Sartre en un punto de su propio razonamiento:

Lo que pasa es que la literatura ya no tiene nada que hacer en la sociedad contemporánea. En el momento mismo en que descubrimos la importancia de la praxis, en el momento en que vislumbramos lo que podría ser una literatura total, nuestro público se derrumba y desaparece; ya no sabemos literalmente para quién escribir (1972: 1124).

La existencia de una literatura comprometida coincidiría quizá con la desaparición de la literatura: el intelectual comprometido también se pregunta para quién escribir. Ante el posible destino final de la literatura comprometida, el París sumamente estetizado de Cortázar funcionaría, como lo afirmamos en apartados anteriores, como una *distancia necesaria*, como una puesta al resguardo de la irreductibilidad de la literatura, que se expresa en Cortázar en la defensa a ultranza de una tradición intelectual cosmopolita de alta cultura.

Si bien existe un reiterado esfuerzo por lograr una continuidad entre los discursos políticos y ficcionales, la obra de Cortázar evidencia, al mismo tiempo, un escepticismo respecto a esta posibilidad debido a que, como adelantamos, en él ya está presente la conciencia del fracaso inminente de la articulación entre la vanguardia estética –cuya idea de revolución implica una transformación de la vida desde la producción cultural mediante la renovación radical de los sistemas de representación– y las vanguardias políticas –que le exigen a la producción cultural la ilusión de transparencia de la representación realista tradicional para comunicar con claridad una consigna–. Esta dilemática, advierte De Diego, es la que caracteriza a los intelectuales dentro de los procesos revolucionarios:

La Unión Soviética, Cuba, China: las experiencias de revoluciones triunfantes contaron con el apoyo entusiasta de numerosos intelectuales, pero cuando el poder se consolida, se los aparta porque sus críticas resultan incómodas, o se les coarta su libertad creativa, o directamente –bajo los mote de “desviacionista” o “contrarrevolucionario” – se los persigue, se los deporta o se los encarcela. Una vez más, algunos intelectuales justificarán estos desvíos achacándoselos a las direcciones burocratizadas, pero no al conjunto de la revolución. Otros admitirán que la condición misma del intelectual es estar siempre “fuera de lugar”, y por lo tanto, enfrentado al

capacidad de *ser otra cosa*, de contradecirse: no obedecer a la sistematización de ninguna teoría para entregarse a la deriva que persigue el arte poético.

poder –cualquiera que fuese– e intentando resolver estas y otras situaciones dilemáticas (2001: 33).

En Cuba el caso emblemático que termina por poner en escena esta ruptura es el encarcelamiento de Heberto Padilla. Esta situación obliga a Cortázar a explicitar su dilema con el compromiso, y, en este sentido, es posible apreciar cómo aparecen en sus discursos las dos posturas que De Diego describe. Su reclamo por una “revolución integral” o sus esperanzas por la llegada de un “hombre nuevo” responden implícitamente a los resquemores ante una revolución que se temía ya burocratizada y dogmática: “Solo creo en el socialismo como posibilidad humana; pero ese socialismo debe ser un fénix permanente, dejarse atrás a sí mismo en un proceso de renovación y de invención constantes: y eso solo puede lograrse a través de su propia crítica” (2008: 18). Continuamente Cortázar insiste en que si una revolución no comprende todos los aspectos de la vida (sobre todo, el erotismo, el humor, el arte) esta terminará finalmente replicando el sometimiento del imperialismo capitalista. Por otro lado, el malestar, también se vuelve sobre sí mismo. En “Apocalipsis en Solentiname” (1976), un fotógrafo retrata las inocentes (y hasta infantiles) pinturas de los pobladores de una colonia católica de un archipiélago nicaragüense. Cuando en su departamento de París decide revelar las fotografías –lo que en principio no iban a ser más que vagas representaciones de representaciones–, la realidad estalla en su cara, en ellas se muestran hechos atroces: cuerpos mutilados, violaciones, el asesinato de Roque Dalton. Este pareciera ser, según Cortázar, el drama del intelectual: su voluntad y su técnica no dan más que una pálida imagen de la realidad, pero, tras tomar distancia, en el *cuarto oscuro*, la obra *se revela* por sí misma, una fuerza misteriosa ha operado sobre ella. Y, sin embargo, ante el inminente asesinato de Dalton, el narrador no puede hacer otra cosa que pasar de fotografía: “y entonces sí, apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo” (2008: 25)

En el próximo capítulo desarrollaremos cómo en la construcción de la imagen de exiliado de Saer también aparecen las tensiones que se derivan del posicionamiento social de su escritura; estas se manifiestan, de igual manera, en la representación extrañada de la tierra natal. Al igual que Cortázar, Saer también tendrá su *patria secreta*; así la define en unas notas escritas alrededor de los años ochenta:

Debo confesar que para mí la palabra patria es la más sospechosa del diccionario (...) Para mí, la acepción justa de esa palabra está en Hölderlin: lo natal, el lugar de nuestros orígenes. Para mí la patria es ese lugar en su

sentido más estricto y material. Lo nacional es la infancia y por lo tanto lo regional, e incluso local. La materialidad de la patria se confunde con mis experiencias y está constituida por la existencia precisa de paisajes, caras, nombres y experiencias comunes (2015: 150).

La referencia de estos autores a una patria particular, íntima, de la cual se han visto obligados a tomar distancia –y cuya condición de aparición reside justamente en este distanciamiento– constituye uno de los puntos fundamentales para establecer un diálogo entre ellos. Las representaciones de París y de la tierra natal, su toma de posición frente a la cultura y frente a lo social e incluso sus diferentes concepciones del compromiso, pueden abordarse a partir de la imaginación de este espacio.

Al igual que ocurre con Cortázar, las autofiguraciones de Saer se conforman como un proceso dinámico que no está exento de las demandas sociales, del peso de la tradición y de los modelos de escritor predominantes. Será necesario, entonces, comenzar advirtiendo que Saer no se refiere a sí mismo como exiliado sino hacia el comienzo de la década de los ochenta; sus autofiguraciones transitarán por diversos momentos hasta, por fin, quedar fijado como aquel escritor “ascético”, “ausente” o “sin imagen”; imágenes por las cuales se lo reconoce actualmente. La representación de *la zona* como esa *patria íntima* asociada a la infancia y a la lengua materna a la que se hace referencia en la cita se conforma como un proceso complementario a las imágenes de escritor de Saer.

Por otra parte, respecto a la interacción con el medio cultural y político, dos cuestiones serán fundamentales para concebir las divergencias entre los procesos de autofiguración de ambos autores. La primera, respecto a su posicionamiento político: Saer describe una trayectoria que podríamos calificar como casi opuesta a la de Cortázar, en principio se encuentra ligado a una moral marxista de la literatura y poco a poco va distanciándose de ella para adscribir a una ética adorniana del compromiso. La segunda cuestión concierne a la locación de los autores en el mapa cultural argentino. Durante la década de los sesenta, la visibilidad de Cortázar lo coloca en el ojo de la tormenta en las polémicas y discusiones en torno a la figura del intelectual, tanto en Argentina como en Latinoamérica, por esa misma década, Saer, desde el *interior*, se presenta como un escritor relativamente oscuro y desconocido.

Capítulo 3

El exilio en Juan José Saer: entre la pertenencia y la intemperie

3.1. La cadencia y la intermitencia: los procesos de autofiguración en Saer

En 1997, Saer publica *El concepto de ficción*, su primer libro de ensayos. Se trata de una recopilación de textos escritos a lo largo de casi treinta años (de 1965 a 1996) cuya función es, de acuerdo a la breve introducción que el propio autor presenta a modo de prólogo, la explicitación de su proyecto estético: “una serie de normas personales para ayudarme a escribir alguna narración que justifique tantas páginas borroneadas” (2012: 7). Podemos imaginar que con esta publicación se despliega una larga línea paralela al desarrollo de su obra, en cuyas propuestas, afirmaciones y conjeturas percibiremos las búsquedas, vacilaciones y tanteos propios de la puesta en marcha de un proyecto. Sin embargo, también es posible observar en estas palabras introductorias cierta voluntad de borrar la trayectoria cronológica que podría describir el desarrollo de su ensayística. Resulta significativo que lo que le interesa manifestar al autor es que el retorno a estos textos –su lectura y recopilación– no le produce ninguna sorpresa: “no me deja ni deprimido ni satisfecho”, “las cosas que pensaba hace treinta años las sigo pensando ahora” (8). La introducción de *El concepto de ficción* nos revela la posición del autor frente a su proyecto estético, y la imagen que nos presenta de este es la de una obra profundamente coherente y consciente de sí misma, cuyos principios éticos y estéticos pueden ser explicitados con tal claridad que no admiten ni contradicciones ni sorpresas. En numerosas ocasiones, la crítica ha advertido el efecto de continuidad que produce la lectura de la obra saeriana. Premat se refiere a ella como una “cadencia”:

Sus textos se caracterizan por una frecuencia de producción, por una singular manera de avanzar, por un ritmo, por una continuidad que se prolonga de título en título. Así desde su primer libro de cuentos, *En la zona* (1960), vemos aparecer y reaparecer personajes y situaciones que se prolongan, se cruzan, se completan, dejando siempre la puerta abierta para otra página, para otra peripecia, para otra frase que suena y resuena como una melodía a la vez conocida y diferente (2009: 168).

Si bien la metáfora de la cadencia indica una relación de la escritura consigo misma que es entendida menos en términos de identidad que de fidelidad (no es que la obra se constituya como la actualización de un proyecto inmutable, sino que se trata del resultado de su propio progreso), este efecto ha contribuido inevitablemente a la cristalización de una imagen de obra y de una figura de escritor: la singular coherencia

saeriana crea, en retrospectiva, la sensación de que todo estaba calculado desde un comienzo. En el texto introductorio de *Zona de prólogos*, un conjunto de ensayos dedicados a las obras de Saer, el compilador, Paulo Ricci, advierte en estos textos, escritos por diferentes críticos, la persistencia de la idea de que la producción de Saer parece planificada desde un comienzo: “este señalamiento, que tiene íntima relación con la condición autoconsciente del proyecto narrativo de Juan José Saer, permite encontrar yacimientos sorprendentemente fértiles de lo que luego será escrito en varios de los primeros trabajos del escritor” (2011: 13). En la actualidad, tras la escritura de la última frase –“con la lluvia llegó el otoño y con el otoño el tiempo del vino” (*La grande*, 2012: 435) – que dejaría a la obra para siempre inconclusa pero cerrada en 2005, y a partir del progresivo reconocimiento de Saer por parte de las instituciones literarias, esta cristalización y fijación de la imagen de la obra y del escritor se hace cada vez más patente.

Uno de los elementos fundamentales que dentro de la obra de Saer produce este efecto de coherencia es la unidad de lugar, es decir, la (re)presentación de la zona, el espacio por excelencia de la ficción saeriana. Tal como se ha señalado en la Introducción de esta tesis, la imagen de escritor de Saer ha sido asociada a un modo particular de habitar un espacio, que está constantemente representado en la ficción. Las coordenadas de este proyecto estético parecieran claramente expuestas desde el título del primer libro. Y, si bien conviene volver a indagar qué es la zona para Saer y cómo se configuran los principios de la estética saeriana a partir de la problematización de su representación, también es necesario indagar cómo se constituyó narrativamente desde una perspectiva cronológica. ¿Cómo se fue conformando *la zona* en una época en la que *lo latinoamericano* –capaz de unificar las luchas políticas con la conformación de una identidad estética común– se instituía como el paradigma predominante de la imaginación espacial? ¿Cuáles fueron los avatares por los que transitó la representación de este espacio y qué factores –internos o externos a la obra– fueron determinantes de estos cambios? Cuando, en el capítulo anterior, abordamos las imágenes de escritor en Cortázar, fue preciso desmontar las estrategias a partir de las cuales se operaba su duplicación en función de la construcción de un relato mitificado de la asunción del compromiso. Al igual que la duplicación en Cortázar, la *coherencia saeriana* parece exigir un análisis minucioso y prevenido, atento tanto a los elementos que se presentan como una constante dentro de los procesos de autofiguración, como a aquellos que manifiestan ciertas rupturas o intermitencias. En este sentido, es conveniente advertir

los riesgos de homogeneización y de sobreidentificación que puede suponer este efecto en un abordaje crítico de la obra de Saer.

Otro factor que podría favorecer la cristalización de una imagen de escritor de Saer es el encuentro que se produjo a mediados de los ochenta entre algunos sectores de la crítica académica argentina (fundamentalmente ligados a la revista *Punto de Vista*) y la propuesta estética de Saer, que termina proyectándose sinécdoquicamente sobre la realidad de la obra. Esto es particularmente relevante ya que esta imagen de escritor, tanto en la ensayística que el propio Saer escribió alrededor de esta década como en el discurso de la crítica especializada, aparece con frecuencia la figura del exilio para definir su posición, una posición que ya se ha corrido significativamente del sentido militante que se pone en juego en las autofiguras de Cortázar.

En “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”, Miguel Dalmaroni ofrece una hipótesis sumamente relevante respecto a las transformaciones en las lecturas críticas de la obra de Saer:

La recepción de Saer no pasó de la condena al elogio porque su literatura cambiase, o porque mejorase, sino más bien por otra clase de razones, las relativas a cierta historia de los modos de leer y a sus alcances desiguales o variables (una historia ligada claro está, a la historia social y cultural argentina, especialmente agitada y traumática durante los años de ascenso de la figura de Saer) (2010: 613).

Si bien es posible poner en cuestión la idea de que en la obra de Saer no hayan ocurrido cambios significativos que luego repercutieran en su recepción crítica, la propuesta de Dalmaroni resulta sumamente productiva para nuestro análisis puesto que apunta a una lectura a contrapelo del modo inmanente en el que aquella espera ser leída: de espaldas a la historia de la cultura e intransigente frente sus mecanismos de segregación, apropiación y asimilación.

Respecto al “silencio”, si bien Dalmaroni lo identifica como una cualidad propia de la obra saeriana, explica que, como lo sugieren las comillas del título, no es del todo exacto determinar que este sea el punto de partida del escritor, cuyas primeras participaciones, determinadas por el escándalo y la imprecación vanguardista, tuvieron modestas repercusiones en la escena cultural local santafesina. Lo que Dalmaroni busca señalar, en cambio, es que, cuando en la década de los ochenta, una serie de críticos reconocidos y aglutinados en la revista *Punto de Vista* (Sarlo Piglia, Carlos Altamirano) revisita la obra de Saer, lo hace no solo para rescatarla del silencio crítico, sino (y sobre todo) para reconocer, en una clara estrategia de intervención cultural, ese “silencio”

como un valor.³¹ La obra de Saer, ignorada por la crítica –o al menos así la entiende *Punto de vista*–, comienza a ser leída quince años más tarde de su aparición. La capacidad de vislumbrar, desde un enfoque teórico inédito, un objeto ignorado constituye un modo de intervención cultural que apunta no solo a la actualización de la labor crítica sino también a la redefinición de la tradición de la literatura argentina. La escritura de Saer funciona a la manera de un espejo en el que los valores e inquietudes de la crítica de la época logran reflejarse. La consolidación de la imagen de la obra de Saer resulta, entonces, de un fenómeno de resonancia; Sager indica cómo *Punto de vista* encuentra coincidencia con Saer en “sus modos de concebir el valor literario como un valor formal, negativista y altomodernista” (2021: 58). De modo que la idea de una escritura “silenciosa” es simultánea al consenso, es, de hecho, *lo que se consensúa*. Este silencio constituye, para *Punto de Vista*, sinónimo de la autonomía de la obra, de la fidelidad respecto a sí misma y de su carácter refractario a todas las exigencias de la moda. El silencio es, en suma, signo de su compromiso (un compromiso adorniano que se asume desde la negatividad de la forma) y de su calidad literaria (Kohan, 2017).

Sin embargo, cuando la crítica que se ocupa de Saer –o también cuando Saer actúa como su propio crítico– exige el reconocimiento de la calidad de la obra del escritor, se ve conmovida por una contradicción, y debe matizarse constantemente a sí misma. El reconocimiento de la crítica para poder soportarse a sí mismo desde los valores de la ilegibilidad y la irreductibilidad irá siempre acompañado de alguna acotación que lo morigere. Es decir, si es el propio Dalmaroni quien intenta matizar la idea de la obra silenciosa a partir del primer encomillado, será la propia *crítica del consenso* la que se encargue de poner este entre comillas para conjurar la fuerza instituyente y estabilizante de su propia lectura. Un ejemplo de esta forma paradójica de valoración es la reseña de *El Entenado* (1983) que Gramuglio escribe para *Punto de Vista*, “La filosofía en el relato” (1984). En ella, se expresa que la novela escenifica la

³¹ *Punto de Vista* se presenta como una revista que busca explorar una temporalidad diferente a la que definieron las publicaciones de los setenta –claramente marcadas por la esperanza de la revolución y el horizonte utópico del socialismo– y distanciarse, así, de la moral sartreana que caracterizó aquellas intervenciones. El interés está puesto en la búsqueda por concebir, en el contexto de la última dictadura cívico-militar y de la transición a la democracia, otras formas de comprender la relación entre la literatura y el poder político, que viene de la mano de un intenso afán de renovación teórica; en la revista se traduce y se analiza una serie de nuevas teorías entre las que destacan la semiología de Roland Barthes, los estudios culturales de Raymond Williams y el materialismo cultural de Pierre Bourdieu (Dalmaroni, 1997: 15). En suma, la transición que describe la revista puede entenderse como un pasaje del compromiso sartreano entendido como praxis al compromiso adorniano entendido como *resistencia*. Esta posición de resistencia se define a partir de la negación rotunda a negociar con los imperativos que asedian el campo cultural del presente –la moral de las ideologías, las modas de la crítica, las demandas de la industria cultural–, para situar la producción de la crítica en un nuevo horizonte de modernidad.

condición del exilio, a la que se ocupa inmediatamente de distinguir de aquella otra figura que constituía ya “una moda crítica” –refiriéndose claramente al tópico de la literatura exiliada que dominó la década de los setenta–. Así *El entenado* propondría “una formulación patética del exilio más hondo, aquel que vuelve imposible todo retorno” (1984: 36). De todos modos, no obstante la reivindicación de esta nueva concepción del exilio, la reseña expresa cierta incomodidad respecto a la novela que, según Gramuglio, parece ajena al conjunto anterior que la obra de Saer fue componiendo: mientras que *Nadie Nada Nunca* (1980), el texto inmediatamente anterior, extrema hasta un punto cúlmine el adelgazamiento de la historia y la explotación de la densidad del lenguaje que aproximan la narración a la forma poética, *El Entenado*, en cambio, pareciera describir un retorno hacia la historia “que abunda en sucesos novelescos”, a través de una “narratividad en catarata” (1984: 36). Que el exilio aparezca en la lectura de Gramuglio de *El entenado* como modo de revelar el valor saeriano encierra, entonces, una tensión. El exilio se convertirá en una de las figuras del consenso: es la metáfora a partir de la cual se dará cuenta de la negatividad de la forma ante los sistemas de valoración culturales convencionales, sin embargo, el término por sí mismo connota un viaje y ese viaje constituye, como señala Rafael Arce, un *protorrelato*, “un relato que existe antes de ser contado” (2009: s.p.). Un exilio es también un suceso susceptible de ser narrado: su dramatización dentro de la obra de Saer desencadena la peripecia y la intriga.

Marginalidad y silencio definen la imagen de escritor de Saer, una imagen que se muestra paradójicamente en su sustracción. La crítica, sensible a ese movimiento, bajo la idea de una “visibilidad relativa” busca preservar la ausencia. Así debe comprenderse también la figura del exilio en Saer: como una forma de descompletar la imagen de escritor, de mostrarla en su desaparición. Como señala Maranguello, en las lecturas críticas “la extranjería en la que Saer desarrolla más de la mitad de su obra suele quedar soslayada como un dato biográfico que parece no afectar demasiado su producción” (2018: 5) y esta relativa indiferencia respecto a los acontecimientos de la vida del escritor es en parte, un efecto de los procesos de construcción de su imagen.

No obstante, y a pesar de la insistencia de los ensayos de Saer en configurar una idea de exilio metafórico –que no depende de una circunstancia biográfica sino de una condición existencial de desamparo–, es relevante señalar que las primeras apariciones de la figura del exiliado tanto en sus ensayos como en la crítica que se ha ocupado de

Saer aparecen luego del viaje del escritor a París, con la dictadura militar de por medio. En este sentido, proponemos una hipótesis que, si bien no es muy arriesgada, puede ser productiva en tanto nos advierte de los peligros de la cristalización y sobremotivación a los que referíamos anteriormente: el exilio funciona como una metáfora más o menos definida –no siempre significa exactamente lo mismo– desde la que Saer, a partir de su viaje a Francia, logra, por un lado, dar cuenta de una serie de problemas constitutivos de su estética –que, sin embargo, se vienen dramatizando desde un comienzo en la representación del espacio– y, por otro, idear una imagen de escritor, que se encuentra en consonancia con los valores a partir de los que la crítica de mediados de los ochenta lo “reconoce”: el silencio, la marginalidad y la ilegibilidad. Si desde el comienzo estuvo *la zona*, como lugar de origen y como origen de un proyecto estético, el exilio surge en un momento más maduro de la obra, como un modo de expresar la relación productivamente conflictiva que sostiene la escritura con ese origen. El viaje a Francia constituye, entonces, un factor determinante en la configuración de la imagen de Saer, no solo por la paradójica “visibilidad” que el escritor adquiere en la crítica a partir de su desaparición del campo cultural inmediato (Dalmaroni, 2010), sino también –en tanto este desplazamiento funciona como una experiencia que provee a su escritura de un nuevo modo de representar su vínculo con *la zona*– porque supone una serie de cambios intrínsecos a su obra, que luego se proyectarán en una resignificación de la figura del exiliado.

3.2. *La zona*: una (re)escritura

“La obra de Saer comienza por el primer título” (2011: 21) sentencia Premat; aunque la afirmación pareciera una verdad de perogrullo, es, en realidad, productiva puesto que sitúa el origen en una expresión muy significativa. *En la zona* es el título de este primer libro publicado por la editorial Castellví en 1960. Se trata de una compilación de relatos, algunos inéditos, otros ya publicados, cuya acción se desarrolla en forma espiralada en torno a un núcleo: el centro de una ciudad sin nombre. La afirmación de Premat pone el acento, entonces, en la decisión del primer título, cuyos efectos serán fundamentales tanto para la obra futura como para la construcción de una imagen de escritor. En un principio, entonces, Saer fundó *la zona*. Sin embargo, “Santa Fe” (el nombre de la ciudad, pero también nombre de la provincia) queda del otro lado de la ficción: la única vez que aparece es cuando se firma el prólogo del primer libro

(Juan José Saer. Santa Fe, agosto de 1960).³² Aunque todas las señas empíricas remitan a ella, la ciudad no es Santa Fe, y la clave está en el borrado del nombre; la escritura de *la zona* supone como contrapartida la desaparición de la leyenda en el mapa.³³

Más adelante nos detendremos en algunas de las proyecciones que posee esta paradójica cosmogonía en el desarrollo de la propuesta estética de la obra de Saer (que crea lo que ya existe y que no lo hace a través del nombre sino por su olvido), en este momento lo que nos interesa es cómo a partir de este paradójico acto de creación se constituye además una imagen de escritor. Para ello, revisaremos las afirmaciones del prólogo de *En la zona*, en constelación con algunas de las primeras entrevistas y apariciones públicas de Saer y las notas inéditas tomadas de sus *Papeles de trabajo*. Si, como desarrollamos en la Introducción de esta tesis, comprendemos las imágenes de escritor como pliegues de la ficción que se configura y desarrolla junto con la obra, es posible leer los gestos que acompañan la edición de *En la zona* como una carta de presentación del escritor al lector. Publicar por primera vez supone siempre una toma de posición: frente a la tradición literaria, frente al campo literario y al contexto político, y frente a una demanda de un otro social que puede tener muchos nombres (compromiso político, presiones editoriales, lectores, otros escritores), y, como es sabido, la elaboración de la imagen de escritor de Saer está asociada desde el comienzo a la definición de un espacio. El modo en el que asume esta posición –tanto en sus primeras intervenciones públicas como en sus notas personales– puede leerse a partir de dos ejes, que se interrelacionan en la construcción de *la zona*. En primer lugar, y como ya adelantamos, la presentación problemática de un origen que no solo responde a una búsqueda por hacer vacilar los modos de representación realista, sino que alcanza además al concepto tradicional del autor como sujeto creador y fuente de sentido de los textos. En segundo lugar, y también relacionado con las indagaciones en torno a la

³² El nombre de Santa Fe sí aparece en la obra ensayística. En *El río sin orillas*, por ejemplo, se menciona en numerosas ocasiones la ciudad y la provincia. Esto es un indicio del estatuto que Saer le otorga a este texto, al que si bien llama “tratado imaginario”, aclara, en sus primeras páginas, que lo que allí escribe no es “ficción voluntaria” (2015: 17). Aunque los límites entre lo que es ficción y lo que no lo es son constantemente problematizados en la obra de Saer, podemos dar cuenta de una distinción bastante clara a partir de este detalle: cuando hay *voluntad de ficción*, el narrador, para dar lugar a la existencia de *la zona*, produce un borramiento del referente central, en cambio, el ensayista no repara en este cuidado.

³³ Hay una anécdota, muy citada por la crítica, en la que este gesto se literaliza: cuando Arcadio Díaz Quiñones le propone a Saer situar en un mapa los sitios relevantes en sus historias, este, antes de marcar los puntos, dobla la hoja de tal manera que el nombre de la ciudad de Santa Fe queda del otro lado (Prieto, 2021: 40). Sin embargo -y para completar la alegoría- la leyenda “æI v̄lʉS əp p̄p̄n̄iO” se trasluce desde el revés y continúa siendo reconocible.

relación entre literatura y realidad, la reelaboración de una concepción personal del compromiso desde la afirmación del valor cognoscitivo de la literatura.

3.2.1. *El autor ante la imaginación paradójica del origen*

El detalle del borrado del nombre de Santa Fe, ya desde el inicio de la escritura de Saer, se vuelve un indicio significativo cuando lo cotejamos con otros gestos relativos a los modos de aparición del autor. En primer lugar, con las afirmaciones del prólogo de *En La zona*, un breve texto de apenas una página y media titulado “Dos palabras”, en el que no resulta exagerado leer una teorización incipiente acerca de la representación y la creación literarias. Si bien sería desmedido afirmar que aquí Saer ataca abiertamente la noción tradicional de autor, tal como sí lo hará más adelante, es posible apreciar la identificación con una figura humilde y velada tras las lecturas que proviene evidentemente del modelo borgeano: “el presente libro puede ser, para cualquier lector agudo, el mero catálogo involuntario de mis preferencias como lector” (2003: 7). Se comienza por el título, sí, pero el origen ya está ubicado en un lugar inalcanzable; o bien en la infinitud de la biblioteca borgeana –“la primera página escrita sería siempre la que escribieron los demás” (Premat, 2011: 24)– o bien, como desarrollaremos más adelante, en el espacio inabordable e innominable de lo real.

Por otro lado, Saer suele recurrir a otra estrategia borgeana que consiste en el borrado de la figura de autor como origen de la narración a partir del procedimiento de *myse en abyme*. Si bien, en su primer libro, este procedimiento se da sólo en el último de los relatos, “Algo se aproxima”, tanto su ubicación central dentro del cuerpo de las historias como lo significativo de su nombre lo colocan en un lugar privilegiado, no solo en esta primera publicación sino en toda la obra de Saer. Como han advertido algunos críticos como Gramuglio (1984) o Premat (2011), los relatos de *En La zona* se remiten constantemente entre sí formando un complejo recorrido espiralado que va de los suburbios al centro; “Algo se aproxima” está, a su vez, en el centro de la ciudad y en el centro de la obra, y podríamos imaginar que su carácter autorreferencial es el resultado de una trama que ha ido engrosándose a sí misma y cobrando espesor con cada uno de los relatos anteriores, a través de un sistema de referencias internas que da cuenta de la progresiva construcción del mundo narrativo. El acercamiento que propone este último relato no solo se da en la temática, en donde encontramos a personajes, motivos y situaciones recurrentes que caracterizarán más adelante la obra de Saer, sino también en un nivel metatextual. De acuerdo con Gramuglio, la problematización de la literatura

que recorre el diálogo de los personajes se estructura a partir de una pregunta central: “cómo hacer literatura en un país que no tiene tradición que la sustente” (2017: 45) (aunque, como señalaremos más adelante, la mera presencia de esta pregunta constituya, por sí misma, la invocación a una tradición muy arraigada dentro de la literatura argentina: la de aquellos autores –de la generación del ’37 a Jorge Luis Borges– que para situar sus obras imaginaron un medio precario e indeterminado). Este interrogante aparece también en las preocupaciones del autor en “Dos palabras”, que, advirtiendo la “ambigüedad” y el “carácter adolescente” (2003: 8) del medio en el que escribe, esboza una ética de la publicación:

La búsqueda del escritor riguroso y lúcido es dolorosa y permanente, y si bien su deber es aproximarse lo más posible a lo que él considera la perfección, postergar etapas para publicar en ese instante inalcanzable sería, en nuestro país y dadas las condiciones de nuestra cultura, un alarde canallesco (2003: 7, 8).

En “Algo se aproxima”, el problema ingresa dentro del estatuto de la ficción: esta vez es Barco, un joven escritor, quien profiere las afirmaciones programáticas, frente a otro personaje escritor (cuyo nombre se encuentra también, al igual que el de la ciudad, significativamente perdido):

La ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado, las personas que uno trata todos los días, son la regresión a una objetividad y a la existencia concreta de las pretensiones de una conciencia. Por eso me gusta América: una ciudad en el medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición. Es una especie de tradición en el espacio. Lo difícil es aprender a soportarla. Es como un cuerpo sólido e incandescente irrumpiendo de pronto en el vacío, quema la mirada. Hablando de la ciudad, decía. Me gusta imaginármelos. Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo (2003: 152).

De esta manera, el propio movimiento que describe la trama de los relatos incorpora finalmente la declaración del proyecto estético: el origen queda del lado de la ficción. Se trata de un gesto simétrico al del olvido del nombre de Santa Fe: el peso se pone en una obra que estará de ahora en más interpeándose y midiendo sus posibilidades desde adentro. En “Algo se aproxima” podemos apreciar, por primera vez, un procedimiento recurrente en la narrativa de Saer –que más adelante constituirá uno de los mecanismos principales de la dinámica de permanencia y variación que la caracteriza–: la puesta en escena de un comienzo. En este sentido, Premat (2002) y luego otros críticos como Dardo Scavino (2004) ubican a Saer en el *paradigma del*

origen como negatividad:³⁴ la relación lógica de causa-consecuencia se invierte y el origen –ya sea el grado cero, el proyecto estético, el lugar del que proviene o el propio autor– no es sino otro de los efectos de la escritura. Será este el procedimiento que, en su obra posterior, se pondrá en escena a partir de la paradójica nostalgia del exiliado. Martín Prieto señala que la escritura saeriana se construye no sobre recuerdos autobiográficos (lo que impondría otro régimen de verosimilitud) sino sobre *hipótesis de recuerdos*: “algo que se recuerda pero que nunca puede recordarse bien y sobre el que solo caben dudas y especulaciones” (2021: 39). Esta relación problemática respecto a la representación se dramatizará, más adelante, a partir de la interrogación acerca de la naturaleza del recuerdo del exiliado: ¿No será que *la zona* como tal se alucina a partir de un deseo? ¿Y si la existencia del lugar perdido fuera simultánea a la pérdida?

Sin embargo, advertidos por este mismo paradigma, es necesario recordar el señalamiento que hacíamos en el apartado anterior: pensar que en *En la zona* encontraremos el germen y la proyección de toda la obra que vendrá implicaría restituir, en nuestro propio análisis, la preconcepción de que en el origen podríamos encontrar la posibilidad más pura de existencia de la obra. En lo que concierne a las autofiguras, por ejemplo, advertimos la existencia de este tipo de gestos que dan cuenta de una presentación problemática de la figura del autor (el borrado del nombre, la invención de personajes de escritor), sin embargo, estos conviven en tensión con otros que suponen la presencia fuerte de una voluntad de sentido sobre la obra, como la escritura del prólogo, por mencionar el más evidente (que en adelante será dejado de lado en sus obras de ficción).

En este sentido, es posible advertir, a primera vista, la lucidez del prólogo de *En la zona* en relación con el proyecto que vendrá: “Para todo escritor en actividad, la mitad de un libro suyo recién escrito es una estratificación definitiva, completa, y la otra mitad permanece inconclusa y moldeable, erguida hacia el futuro en una receptividad dinámica de la que depende su consumación” (2003: 7). A partir de esta afirmación,

³⁴ Aunque más adelante nos detendremos en ello, conviene adelantar que comprendemos como paradigma de la negatividad del origen a una serie de reflexiones teóricas de autores como Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Maurice Blanchot que ponen en cuestión la idea de origen a la que suscribe la metafísica occidental (llámese *logos* o *arche*) como el momento en que se revela la identidad incorrupta de las cosas, a través de una inversión lógica tras la que este queda en el lugar del efecto o bien del *diferimiento*. Respecto al abordaje de la obra de Saer, muchos de los críticos que se ocupan de ella –sobre todo los de la generación más reciente– analizaron la problematización que su narrativa produce acerca del origen desde diferentes figuras que remiten a este paradigma: Premat a través del concepto de melancolía en *La Dicha de Saturno*, Dardo Scavino con el problema de la nominación como acto cosmogónico en *Saer y los nombres* (2004), Luigi Patruno con la imposibilidad del regreso en *Relatos del regreso* (2015), entre otros.

podríamos conjeturar que ya desde la primera página está presente la idea de una escritura potencialmente infinita, siempre proyectada hacia adelante, lo que da lugar a la dinámica por la que se reconoce a la obra de Saer. Sin embargo, si la contrastamos con la que le sigue inmediatamente, se evidencia, por lo menos, el surgimiento de una tensión:

Si ante un libro suyo incompleto un escritor muere o se dedica a otra cosa, era que en realidad ya no le quedaba nada por decir y su visión del mundo era incompleta. La esencia del arte responde en cierta manera a esa *idea de consumación* y de ahí la precariedad, el riesgo sin medidas de la aventura creadora (2003:7; la cursiva es nuestra).

Si bien podríamos considerar esta idea coherente con el borrado de la figura del autor (es la vida de quien escribe la que está sujeta a la concreción de un proyecto artístico y no al revés), es necesario, al mismo tiempo, advertir que la identidad que aparece borrada en tanto relato referencial biográfico se restituye cuando se la hace equivaler a una “visión total del mundo”, cuya consumación final sería la obra. En una de las notas personales reunidas y publicadas póstumamente en sus papeles de trabajo, un joven Saer de 28 años escribe:

No permitiré que nadie penetre en mis cuadernos, como han hecho con Kafka o con Pavese. No me moriré. Yo elegiré con tiempo cuál es la palabra justa y necesaria que debo decir, y el resto lo echaré al fuego. *Sé que tengo madera de escritor de los grandes* y mi deber consiste en no permitir que celebren como verdades mis equivocaciones, como genialidades mis torpezas (2012: 285; la cursiva es nuestra).

Por un lado, entonces, la búsqueda de la consumación, de totalidad, asociada a un *ideal de autor* (“un escritor de los grandes”), por otro lado, *la idea de obra*: la escritura como actividad infinita volcada hacia el futuro. El empleo que aquí hacemos de las palabras *ideal* e *idea* para cada uno de los casos no es azaroso; si la idea de obra remite a un proyecto abierto, infinito; el ideal de autor, en cambio, en tanto se manifiesta como un modelo superyoico, debe encerrar una visión del mundo en una obra acabada.³⁵ Esta

³⁵ La tensión entre consumación y potencia puede leerse desde la dialéctica entre escritura e imaginario que Barthes en la *Preparación de la novela* encierra en las dos afirmaciones: “Escribo luego valgo” y “Valgo más de lo que escribo”. En las notas de *Preparación de la novela*, Barthes recorta las figuras que encierran problemáticas propias del momento de la creación literaria, del paso del *querer escribir* al *poder escribir*. Advierte que, cuando se comienza a escribir, hay dos formaciones psíquicas que entran en juego: el *yo ideal* y el *ideal del yo*. Se trata de dos conceptos tomados del campo del psicoanálisis, el primero se ubica en el terreno de lo imaginario, se trata de un ideal narcisista –la imagen de un yo perfecto, completo, omnipotente– que es previo al lenguaje; Barthes lo comprende como un resto imposible de alcanzar en la escritura hacia el que esta aspira. El ideal del yo, en cambio, se encuentra dentro de lo simbólico, por lo que de acuerdo con Barthes, se asocia a la escritura, a las exigencias que ocurren dentro de ella para reconquistar la imagen perdida del yo ideal; “un diferencial se establece entre

tensión se explicita aún más cuando advertimos que la vida de este solo vale por la concreción de aquella; nos encontramos ante un anudamiento paradójico, un imposible. Mientras que en una etapa más madura esta “visión del mundo” responderá al trabajo negativo e incansable del escritor contra toda idea de totalidad (lo que, por una parte, responde a la imagen del escritor como un exiliado de toda identidad dada de antemano y, por otra, coincide con la idea de un proyecto de escritura que se prolonga indefinidamente texto tras texto), en este primer momento, el *ideal de autor* se encuentra asociado justamente a la expresión de la totalidad que se identifica con esta visión del mundo, de modo que este y *la idea de obra* parecieran negarse mutuamente.

Es posible señalar, entonces, que ninguno de los gestos que acompañan la presentación de este primer libro reproduce de plano un completo rechazo a la figura del autor sino que todos ellos funcionan de un modo ambiguo. El hecho de que los personajes en “Algo se aproxima” retomen el problema que se presenta en “Dos palabras” acerca de por qué y sobre qué escribir también pone en evidencia, tal como advierte Gramuglio (2017), una fuerte búsqueda por definir una posición dentro del campo literario. En este sentido, la respuesta de Barco está ligada, recordemos, a la construcción de un espacio: “una ciudad en el medio del desierto es mucho más real que una sólida tradición”. Su argumentación se inscribe dentro de una línea de pensamiento argentino, cuyo exponente más visible es Sarmiento. En América Latina, la tradición no es un mero reservorio simbólico que religa a un pueblo entre sí y con su pasado, sino más bien una manifestación concreta y efectiva que se yergue entre lo indiferenciado e inerte de la naturaleza y lo transforma. En *Facundo ó civilización i barbarie en pampas argentinas*, Sarmiento escribe: “No puede haber progreso sin la posesión permanente del suelo, sin la ciudad que es la que desenvuelve la capacidad industrial del hombre, i le permite entender sus adquisiciones” (1874: 28). Una ciudad, para Sarmiento, es una tradición por venir, una maquinaria civilizatoria, para Barco es, además, el punto de

la postulación del *Ideal del Yo* (escritura) del *Yo ideal* (imaginario por fuera de la escritura) que lo hace marchar al sujeto hacia la escritura, lo constriñe a escribir infinitamente” (2005: 225). En la anotación personal de Saer que citábamos, nos encontramos ante un escritor que busca hacerse *valer por lo que escribe*, presupone que habrá una obra y quiere quedar identificado a ella, por lo tanto le preocupa qué es lo que pueda pasarle a su producción luego de que muera –“Yo elegiré con tiempo cuál es la palabra justa y necesaria que debo decir, y el resto lo echaré al fuego”–. Sin embargo, esa obra aún no ha sido escrita: “sé que tengo madera de escritor de los grandes”, o para decirlo con Barthes “valgo más de lo que he escrito” (2005: 223). La única forma de lidiar con ese *yo ideal* (lo que aquí llamamos “ideal de autor”) es arrojándola hacia el futuro, el arte responde a la consumación, pero la consumación está situada en el porvenir: “al límite parsimonioso de mi escritura se opone el deseo ardiente de una escritura futura (en mi destino) que sea una escritura total, una escritura que me diga enteramente, que lance a la escena del lenguaje *todo* mi imaginario” (Barthes, 2005: 225)

partida de un proyecto literario. Sin embargo, hay cierta precariedad en la ciudad americana que emana justamente de su carácter material (“un cuerpo sólido e incandescente”). Esta ciudad –que es, aún más, una ciudad de provincia– es demasiado real, un objeto difícil de soportar para la escritura, que para hacerse cargo de este debe, en primer lugar, borrar su nombre.

3.2.2. *Compromiso: una batalla contra la realidad*

En una de sus primeras entrevistas, una pequeña nota para el diario *El Mundo* en 1966, Saer manifiesta reconocerse como un escritor realista, sin embargo, a partir de los nombres de los autores a los que busca filiarse, podemos comprender que el realismo está deliberadamente planteado como un problema:

Me considero un escritor realista (...) pero dentro de un realismo que supere las simplificaciones naturalistas y que incorpore gradualmente las últimas experiencias narrativas en lo que se refiere a las estructuras y al lenguaje. Por ejemplo, un realismo que no ignore a Proust, ni a Joyce ni a Kafka, ni a Faulkner y ni a Pavese, ni a Michel Butor (2016: 11).

También en esta dirección apunta la incipiente definición de literatura como “una agonía incesante por adecuar la realidad a su expresión verbal correspondiente” (2003:7) que se encuentra en el prólogo de *En la zona*: la escritura pareciera ya, en estas primeras páginas, querer ubicarse más del lado de la *agonía* que de la *adecuación*. Si bien Saer no está haciendo una utilización teórica del término “realismo”, es posible pensar estas afirmaciones a partir de la definición relativa del concepto que propone Bertolt Brecht (un autor frecuentemente citado en sus borradores). Esta concepción es útil para Saer en tanto le permite, al explicitarla, posicionarse en el campo literario argentino. Para Brecht, definir al realismo requiere comprenderlo como una práctica literaria que se desarrolla dentro de un contexto cultural determinado (que es a su vez epifenómeno de un contexto material-económico); por lo que la caracterización de una obra realista varía de acuerdo a la época histórica.³⁶ El realismo de Saer se opone a lo que él denomina “simplificaciones naturalistas” que, podríamos suponer que para el caso argentino, engloba tanto a los escritores regionalistas (Velmiro Ayala Gauna, Mateo Booz, Luis Gudiño Kramer) como a las estéticas de cuño boedista o al realismo

³⁶ Ante la dicotomía “Thomas Mann o Franz Kafka” que se propone en su debate con Georg Lukács, Brecht no duda en decidirse por este último: ser realista en la época de Kafka significa renunciar a la herencia del realismo del siglo XIX. Para Brecht, un escritor realista no será ya quien, acatando las claras leyes de una estética, reproduce fielmente la realidad, sino aquel que instrumenta diferentes técnicas para mostrar un aspecto desconocido de esta (Kuhlmann, 1983: s.p.).

socialista. De manera que esta concepción de realismo, y ya podemos deducirlo por la naturaleza de la mayoría de los autores que Saer invoca, está relacionada al *high modernism*, es decir, a una estética que se constituye como una forma de exploración de la realidad a través de la innovación de técnicas narrativas, y cuya voluntad es oponerse justamente al realismo en su sentido estricto, esto es, a la novela decimonónica.³⁷ Muy tempranamente Saer buscará establecer su filiación con la estética altomodernista, y esta filiación constituye, tal como lo advierte Gramuglio (1984, 2005), uno de los pilares fundamentales en la construcción de su imagen de escritor, particularmente en relación con el modo en el que comprende la experimentación como valor fundamental en la creación artística y por su postura intransigente frente a la cultura de masas y a la industria cultural (a los que, por otro lado, sin cuestionarse demasiado, hace equivaler). Hay, además, otro aspecto en esta definición de realismo que resulta fundamental para comprender el lugar que Saer comienza a pensar su compromiso como escritor: si, siguiendo el camino de Brecht, estas “nuevas formas narrativas” a las que debe aspirar la literatura se conciben como un modo de exploración de la realidad, entonces, la tarea del escritor es, a través de su práctica literaria, revelar o esclarecer aquello que se encuentra, por ideología o por mera ignorancia, oculto (Balderston, 2017).

Hay, entonces, desde el comienzo, una concepción de la literatura como forma de conocimiento que se halla íntimamente relacionada al deseo de realismo de la obra. Sin embargo, si el vínculo entre el régimen verbal y el real es definido como una incesante agonía, este realismo se halla, ya desde la escritura de *En la zona*, signado por cierta negatividad que, a lo largo de toda la obra, se irá haciendo cada vez más explícita. Esto se manifiesta, sobre todo, en lo que antes denominábamos “la presentación paradójica del origen”; en el borrado del nombre de *la zona* se evidencia una búsqueda deliberada por producir un desfasaje entre la escritura y la realidad que hace oscilar a la representación entre la correspondencia con la realidad y la invención. En este sentido, el aporte de Sager (2021) es relevante en tanto comprende el realismo en la escritura de Saer como efecto de la composición, es decir, de la invención de un mundo desde cero y de la expansión, obra a obra, de ese mundo que, alimentándose de sí mismo, irá adquiriendo cada vez más espesor y verosimilitud. Tomando a la obra como totalidad,

³⁷ Un uso en sentido estricto del término “realismo” es el que le da, por ejemplo, René Wellek, quien, si bien no desconoce que a lo largo de la historia de la literatura ha existido siempre una aspiración a la mimesis de la realidad, delimita el concepto para designar a la corriente literaria que surge a principios del siglo XIX, y que se denomina a sí misma con este nombre (1968: 421).

será posible afirmar que el realismo saeriano puede comprenderse a partir de la construcción de una mirada:

Una perspectiva que se conecta con lo exterior, solo a partir de que la construcción narrativa interviene en la distribución y redistribución de los espacios y de los tiempos, de los lugares y de las nominaciones. Particularmente, en las novelas y relatos de los dos escritores [Saer y Aira], los narradores y personajes reflexionan, imaginan y proponen, con insistencia, fórmulas, cálculos, equivalencias y mediciones desde los cuales piensan su relación con el mundo en el que están inmersos. Y es a partir de este obstinado interés por examinar las coordenadas espaciotemporales (...) con las que piensan, o mejor, desde las cuales actúan y miran el mundo, que se configura el único punto en el que el borde entre la realidad narrativa y lo exterior podría pensarse como permeable (81).

Pero en este momento, en el que Saer solo ha publicado el primer libro, *la zona* que la obra irá construyendo como ese universo a la vez infinito e íntimo se encuentra recién esbozado en la forma en la que los relatos comienzan a entrelazarse. De todos modos, ya hay un procedimiento que se hace evidente: el origen queda del lado de la ficción –porque no hay un referente a priori, y porque este aparece novelado en la propia narrativa–, y no obstante, hay, para la escritura, una realidad por conocer. El espacio que imagina Saer –identificable y genérico, que es y que no es Santa Fe– abre una estancia a partir de la cual se reflexiona acerca de las posibilidades cognitivas de la literatura y de la naturaleza del conocimiento que de ella puede surgir; suprimir el referente central es darle un estatuto generalizable (pero no abstracto) al conocimiento que proviene de la literatura, sin que ello implique, sin embargo, abandonar lo concreto y específico de *la zona*.

Pero, como ya lo adelantamos, la pregunta por la relación entre literatura y realidad no solo concierne al problema estético de la representación: en la época en la que Saer hace sus primeras intervenciones en el campo cultural, este interrogante tiene importantes implicancias políticas. Ya, en 1960, cuando Saer escribe el prólogo de *En la zona*, la producción literaria en Argentina estaba atravesada por el horizonte de la revolución y por los imperativos del compromiso político, a los que él, al igual que ocurrió unos años más adelante con Cortázar, tampoco fue indiferente.

“Perdone que lo interrumpa, pero usted macanea. En realidad no hace aquí más que macanear, porque mientras ustedes se tiran flores, los escritores de mi generación, los escritores de cualquier edad, *conscientes del país real*, nos sentimos excluidos” (2010: 616; la cursiva es nuestra); Dalmaroni registra las “iracundas” apariciones de

Saer en el ámbito cultural litoraleño. El fragmento citado pertenece a una de las numerosas intervenciones que hizo el joven Saer en el *Congreso de Escritores Argentinos* organizado por la S.A.D.E. (Sociedad Argentina de Escritores) que se desarrolló en la ciudad de Paraná en 1964. El enfrentamiento con un campo literario que se presenta como ya consolidado y caduco se hace en nombre de una nueva generación de autores “conscientes del país real”. La afirmación resulta, contrastada con la imagen que hoy tenemos de Saer –un escritor de *la zona*, escéptico de las posibilidades de aprehender de manera consciente una totalidad, y mucho menos si esa totalidad es *un país*–, por lo menos anómala. Sin embargo, es necesario leerla como una intervención que se desprende de la afirmación de una incipiente ética de la escritura. Nuevamente: el realismo es una estética que se define, presumimos que desde Brecht, a partir de la relación que esta presenta respecto a las manifestaciones sociales de una época determinada. La afirmación de una nueva estética (y el rechazo de la anterior), con una clara voluntad polémica, da cuenta de un valor que, para Saer, en ese momento, resulta fundamental: la consciencia (no alienada por la ideología) de la realidad. Si bien, como hemos demostrado, desde el momento cero, la escritura de Saer se comprendió como una forma de exploración de la realidad, los modos a partir de los cuales se postula que esta puede conocerse y la naturaleza de este conocimiento van transformándose a lo largo de los años. En este primer período, encontramos a un Saer que se encuentra particularmente involucrado con la pregunta marxista acerca de los modos de intervención política de la estética realista. Por ello, que haga referencia en su intervención a un “país real” también es significativo: el reproche de Saer hacia los escritores de la S.A.D.E. tiene que ver con una exigencia que no es solo estética sino también política.

Es necesario, entonces, situar los primeros pasos de Saer como escritor dentro de una concepción marxista de la literatura como proceso vinculado al desarrollo del conocimiento humano. En 1961, Saer escribe un borrador de un ambicioso ensayo acerca del lugar del escritor (y del intelectual) en la “realidad semicolonial” argentina y los modos de intervención de la práctica literaria dentro de la lucha de clases. El texto nos interesa en tanto describe una preceptiva detrás de la cual pueden leerse los ideales a los que Saer aspira como escritor (si bien, el realismo al que apunta es, como lo señalábamos, sin preceptivas, estas sí recaen, en cambio, sobre la imagen del escritor bajo la forma de una exigente normativa). En este fragmento, así como en muchos de los textos reunidos en los primeros cuadernos de los *Borradores inéditos I*, se aprecia

una crítica de sesgo materialista-marxista, en la que se puede leer las apropiaciones personales de las ideas de intelectuales marxistas de izquierda como Antonio Gramsci, Georg Lukács, Bertolt Brecht y Sartre. Esto constituye una marca de sus textos de juventud que, aunque no borrada, será sutilizada y asimilada dentro de una forma de hacer crítica mucho más compleja –con Theodor W. Adorno, por un lado, y Benjamin, por otro, como principales referentes– que responderá, por supuesto, a otros intereses y a la definición de una imagen de escritor que resulta ya más conocida. En este sentido, la concepción del escritor como aquel que por su actividad queda desplazado de los grandes sistemas de verdad se mantiene a lo largo de toda su obra y es la base a partir de la cual se confeccionará más adelante la figura del exiliado.

El ensayo de 1961, comienza a la manera materialista: a partir de la advertencia de las condiciones de producción de Argentina, en tanto país “semicolonial”. La identificación de la *inmadurez* del medio, que en la introducción a *En la zona*, constituye un factor apremiante a la hora de publicar, y debe eximir al escritor argentino de sus exigencias desbordantes, lo resguarda aquí también de la excesiva especialización, del “enclaustramiento” definitivo en una profesión, lo que representa una ventaja respecto a sus colegas europeos:

Sartre le espeta a Mauriac que el escritor no es Dios. Desde un punto de vista más general, se puede decir que aquí en América el escritor no solo tiene la obligación de ser Dios, sino también el santo padre, y todos y cada uno de los cardenales y de los fieles. Por fortuna, si surge de entre nosotros un escritor verdaderamente grande, el claustro de la especialización no podrá ahogarlo: el escritor es un espejo de su tiempo, un espejo que está vuelto hacia el caos para absorberlo y convertirlo en algo determinado y útil, utilizable para ser más exactos. La batalla de un escritor, de un intelectual, no es contra un partido político, contra una casta determinada que lo oprime a él y a sus conciudadanos; es sencillamente una batalla contra la realidad, que permite ver su sentido sólo al esfuerzo de la mente. En la sociedad capitalista, por razones de orden político, el Estado intercepta los caminos que conducen a la realidad: la burguesía ha producido sus normas, sus valores, sus instituciones y ellos nos sustituyen la realidad (2012: 101).

Varias ideas llaman la atención en el fragmento citado. En primer lugar, la contemplación de las diferencias respecto a las condiciones históricas y culturales del escritor/intelectual en Francia.³⁸ Esta es la misma problemática contra la que tiene que

³⁸ Para Sartre, los escritores franceses se hallan en una situación de enclaustramiento –“hijos de padres burgueses, leídos y pagados por burgueses, seguirán siendo burgueses; la burguesía los ha encerrado en una prisión” (1972: 1049)– que no es otra que la de la profesionalización del escritor y el devenir mercancía de su producción.

luchar Cortázar durante sus años de escritor comprometido, que se traduce, como lo hemos desarrollado en el capítulo anterior, en el planteo dilemático “¿para quién escribo?”. Quizá sea por el camino que hacen los escritores –Saer viene del pensamiento marxista y se va alejando progresivamente de sus imperativos; Cortázar recorre el sentido contrario, comienza pensándose a sí mismo como un escritor autónomo, y poco a poco (aunque nunca del todo) se ve sometido a las exigencias de la izquierda–, o quizá por su ubicación dentro del mapa cultural –mientras que Cortázar, primero en Buenos Aires y luego en París, se encontró siempre en lugares relativamente centrales respecto a la producción cultural, Saer proviene de un contexto de provincia, donde la precariedad del medio se hace más visible–; en cualquier caso, lo que resulta para Cortázar (y para Sartre) un conflicto casi irresoluble, no se aplica a Saer. Este sale de la encerrona presentando al campo cultural latinoamericano como un medio “inmaduro”, en el que la función del escritor aún no se encuentra del todo definida y en el que, por lo tanto, le es posible legitimarse más allá del papel del profesional. Por otro lado, las condiciones particulares del medio argentino propician que el escritor pueda convertirse en lo que debe: “un espejo de su tiempo” (2012: 105). Nuevamente, una metáfora óptica da cuenta de una ética de la revelación a partir de la cual el escritor asume su compromiso.³⁹ Esta concepción de la escritura podría explicar, además, cómo en toda su producción ensayística (pero sobre todo en sus primeros ensayos) el ideal de “gran escritor” termina sustancializándose en una visión del mundo.

En el ensayo, Saer continúa definiendo al escritor por su tarea de “ampliar la conciencia humana” –que consiste en desconocer los conocimientos falsos heredados acerca de una realidad también falsa–, lo que lo coloca a la par del filósofo, del científico o del intelectual revolucionario. Sería posible, entonces, relacionar estas ideas con la moral sartreana del compromiso literario cuyo objetivo es “revelar el mundo y

³⁹ Es posible asociar esta expresión con la teoría del reflejo de Lukács, pero la apropiación de Saer excede la mera vulgata por la que el crítico húngaro es conocido, que lo asocia a la creencia de que la obra de arte es el reflejo de la vida; lo que le interesa a Saer de Lukács es su definición de literatura como una totalidad intensiva. Toda obra de arte debe existir para sí misma y debe, por eso mismo, reflejar todas las propiedades esenciales que determinan la porción de vida que intenta evocar. La obra de arte no necesita, según Lukács (1965), reflejar la totalidad objetiva, extensiva de la vida, sino sólo aquellos aspectos necesarios para mostrar de manera coherente un elemento específico de la realidad. Desde estas ideas quizá se pueden leer las afirmaciones de Barco en “Algo se aproxima”: “La ciudad que uno conoce, donde uno se ha criado, las personas que uno trata todos los días son la regresión a una objetividad y a la existencia concreta de las pretensiones de una conciencia” (2003: 152). Los conceptos de tipicidad y totalidad lukaesianos pueden leerse en esta proposición: a través de la representación de caracteres y situaciones propias de una ciudad, se muestran contradicciones sociales e históricas, y, en tal sentido también podría entenderse el borrado del nombre de Santa Fe, como un intento de volver generalizable esas representaciones.

especialmente el hombre a los demás hombres, para que estos ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades” (Sartre, 1972: 1046). Sin embargo, en el mismo ensayo, Saer dictamina que “si [un escritor] realiza una obra política de valor y deja de lado su obra literaria, significa que no era en el fondo un escritor” (2012: 101), en consecuencia, la capacidad de la literatura de abarcar todos los aspectos de la realidad no es a despecho de su especificidad:

Puedo asegurar que ninguna actividad humana (...) es capaz, a esta altura, de ser más inclusivista y menos parcial que la literatura. Un escritor verdaderamente grande puede abarcar la política con más objetividad, rigor y pertinencia de los que puede desplegar cualquier político para considerar la literatura (105).

A diferencia de Sartre, la meta del escritor no es, para Saer, convertirse en un intelectual revolucionario, y por consiguiente, la finalidad de la literatura no se identifica con su fin (tal como se advierte en *¿Qué es la literatura?*), sino con cierta especificidad que la privilegia como forma de conocimiento de la realidad frente a otros discursos.

Otro ensayo también inédito, “Sobre el artículo en el que Della Volpe trata de rebatir a Lukács” (anterior a 1968), nos permite dar cuenta de este distanciamiento que se va promoviendo entre las consideraciones críticas de Saer y la teoría marxista, y precisa un poco más en qué consiste la especificidad de la literatura que se está comenzando a defender contra los imperativos de la izquierda. Si bien no se produce una ruptura total respecto al materialismo dialéctico, sí está claro el intento que hace Saer de despegarse de las exigencias de representatividad a las que está sujeta la producción artística para los críticos marxistas y, por consiguiente, del criterio de valoración que esta hace de las obras, que coloca por encima de cualquier otra cualidad, la capacidad del objeto literario de reflejar la lucha de clases y la explotación del hombre por el hombre. Y en este sentido, Saer no solo pone en cuestión este presupuesto en Lukács y Galvano Della Volpe, sino que apunta a las bases de las que proviene el pensamiento de ambos críticos, las ideas de Friedrich Engels y Lenin: “en realidad no basta una opinión estética de los creadores del materialismo dialéctico, y menos una opinión erróneamente fundamentada, para erigir una teoría del arte” (2015:44). A través de los ideales de la “gran literatura” y del “gran escritor”—continuamente presentes en su primera producción ensayística—, Saer busca romper el molde estético propuesto por el marxismo; un *gran escritor* (en este caso pone de

ejemplo a Franz Kafka) no es quien se pone al servicio del registro de las condiciones socio-económicas en un momento histórico particular –este imperativo, de hecho, empobrecería y limitaría su labor–, sino que todos los aspectos de la realidad (y no solo las contradicciones del capitalismo) le conciernen. De este modo, Saer llega a conclusiones parecidas a las que, en su momento, aborda Cortázar. Por un lado, que una obra no debe ser meramente valorada por su representación directa de las contradicciones de la coyuntura política; existen escritores cuya obra carece de valor documental y que “no solo no deben ser considerados como enemigos de la revolución sino como enriquecedores de su contenido” (Saer, 2015: 46). Por otro lado, que la ausencia actual de una crítica marxista que pueda leer correctamente la “gran literatura” no implica la imposibilidad de una reformulación futura no reduccionista. No queda claro, en ninguno de los dos escritores, de qué modo la (gran) literatura debería enriquecer (aún sin proponérselo) a la concreción de la revolución, ni cómo la crítica materialista mutaría (sin perder su especificidad) para contemplar la totalidad del objeto literario en sus múltiples dimensiones y no solo como documento de valor sociológico. Sin embargo, lo que sí es evidente en el ensayo de Saer (que, por otra parte, pretendía publicar en la revista *El escarabajo de oro*, reconocida por sus lineamientos editoriales de izquierda y por su concepción utilitarista de la literatura como “arma” de la revolución) es que, sin romper del todo con las ideas de izquierda, espera para su obra nuevas formas de valoración. Por otro lado, cabe destacar cómo, también del mismo modo que Cortázar, busca presentar una concepción de la creación artística que no caiga en los “prejuicios racionalistas” a partir de los que la crítica de izquierda la concibe como puesta en obra de una idea, lo que supone recuperar para sí cierto imaginario que proviene del romanticismo.⁴⁰

La finalidad fundamental de la obra poética es captar ciertos aspectos de la realidad imprecisos, oscuros e irracionales, y hacerlo por medio de una disciplina que para registrarlos no puede valerse más que de procedimientos que involucran la alusión, oscuridad, intuición e irracionalismo (...) El objeto fundamental de la literatura es, atravesando la entretejida y

⁴⁰ Giordano advierte, a partir de la lectura del conjunto de textos críticos de Gramuglio sobre Saer, la filiación romántica como uno de los pilares dentro de la poética saeriana: “la búsqueda de una obra inédita y autónoma, como salida de la nada que revele, por su propia intransitividad, la verdad del acto creativo: la fuerza teórica y crítica del acto de narrar” (2014: 2). Una de las manifestaciones de este imaginario romántico se relaciona justamente con la concepción de la literatura como una forma de conocimiento: “a la transparencia del discurso, que garantiza todos los intercambios culturales, Saer opone *la autonomía opaca de la narración*, que no persigue nada, solo la afirmación de su existencia indeterminada, y por eso impugna la lógica discursiva para ‘constituirse como una especie de construcción sensible’ (...) capaz de adentrarse en lo desconocido” (2014: 3).

endurecida maraña de los conceptos conocidos (...), dar un salto hacia lo desconocido (2015: 50).

En “Realidad y literatura en América Latina”, Cortázar se expresa de manera muy similar:

En todos los casos de esa relación, negativos o positivos, de esa relación entre realidad y literatura, de lo que se trata en el fondo es de llegar a la verdad por las vías de la imaginación, de la intuición, de esa capacidad de establecer relaciones mentales y sensibles que hacen surgir las evidencias y las revelaciones que pasarán a formar parte de una novela o de un cuento o de un poema (2011: 251).

Sin embargo, una nota al pie indica una diferencia constitutiva respecto a las ideas de Cortázar que aquí anunciaremos pero desarrollaremos más adelante. Saer no habla de “evidencias y revelaciones”; respecto “a lo desconocido”, en cambio, aclara en una nota al pie que “no existe un desconocido absoluto” (2015: 50). El punto ciego de las ciencias y del conocimiento –aquello que es refractario a la red de conceptos que constituyen las disciplinas– no está sustancializado en una realidad otra (tal como ocurre en Cortázar) sino que es móvil y depende de las circunstancias históricas. Sobre él se vuelca la literatura pero de un modo no conceptual, el escritor ilumina pero no sistematiza: “refleja pero no resuelve” (50). Esta diferencia se traduce en las decisiones estéticas de ambos escritores, mientras que, en Cortázar, el salto a lo desconocido se produce a partir de la implementación del género fantástico, en Saer, en cambio, en tanto lo desconocido forma parte de la realidad, su indagación se corresponde con la experimentación de los límites del realismo. Al igual que ocurre con Cortázar, el escritor, debe ser, para Saer, un visionario. Esta autofiguración aparece una y otra vez en los borradores de sus primeros años como escritor, bajo la forma de tanteos argumentativos que parecen querer definir una posición personal acerca del rol de un “gran escritor” o de un “escritor auténtico”, y de la literatura dentro de la esfera política. El gran escritor es aquel que puede ver más allá (de la ideología), y en ello reside su compromiso: “el escritor no es un tenor que vocaliza generalidades humanistas en un escenario bien iluminado, sino un hombre semiciego que trata de ver claro en la negrura de la historia” (2015: 117) comenta en un temprano ensayo sobre el compromiso sartreano. Analizaremos, más adelante, cómo esta concepción se va impregnando lentamente de una negatividad adorniana, al tiempo que la mirada se va volviendo cada vez más oblicua y más borrosa. Lo que, sin embargo, no hará perder potencia al conocimiento que puede extraerse de esta mirada: en una etapa más madura Saer

proclama que el escritor debe “hablar en tanto ciego, a los demás, para que vean no la realidad sino la ceguera que sufren” (2012: 146).

3.2.3. *Un espejo vacío, una firma incomprensible: los primeros pasos hacia el exilio*

Y, ocurre igualmente, que los productores de obras geniales no son aquellos que viven en el más delicado ambiente y que tienen las más lúcidas de las conversaciones y la más extensa de las culturas, sino aquellos que son capaces de cesar bruscamente de vivir para sí mismos y convertir su personalidad en algo semejante a un espejo, de tal suerte que su vida por mediocre que sea en su aspecto mundano, y hasta cierto punto, en el intelectual, vaya a reflejarse allí: porque el genio consiste en la potencia de reflexión y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado (Proust, 2006: 114).

En una escena de *Responso*, nos encontramos con un modo de autofiguración que, en principio, parece bastante anómalo dentro de la obra saeriana:

Un rato antes, cuando Barrios acababa de llegar a la casa, Concepción le había mostrado su última adquisición, un librito de tapas de cartulina roja, con un círculo blanco en el borde inferior de la portada, donde en grandes letras negras se leía el título de la obra: “En la zona”. Era de un autor local, y Concepción le contó que el empleado de la librería lo había recomendado diciéndole que si bien era una obra realista, tenía mucho contenido moral. El empleado señaló a un joven que se paseaba por la librería, hojeando libros con aire aburrido: “Ese es el autor”, le había dicho el empleado. “Si quiere se lo puedo hacer autografiar”. Concepción se había entusiasmado muchísimo con la idea de tener un libro firmado por su propio autor. Y le contó que el empleado le había presentado al autor, un muchacho de ojos soñadores que al darle la mano le había dicho que con mucho gusto iba a firmar el ejemplar. Parecía una buena persona, y no tenía pinta de escritor. Parecía un hombre como todos. Concepción dijo que se sintió muy emocionada al verlo firmar y le mostró a Barrios la dedicatoria; una línea y media de escritura garabateada; Barrios debió esforzarse un tiempo bastante largo para descifrar la leyenda: “A Concepción L. Barrios, cordialmente”, y con todo no logró entender la firma (Saer, 2013: 54, 55)

Por lo general, la imagen de escritor se manifiesta en Saer de forma velada tras una máscara de personajes autores –que brindan indicaciones sobre cómo leer la obra, discuten sobre problemas culturales y definen posiciones que pueden leerse como reflejos muy aproximados de la posición del propio autor–; aquí, en cambio, aparece el propio autor de *En la zona* paseando distraídamente en el espacio de su propia creación. Si bien en “Algo se aproxima”, su presencia pareciera prefigurarse en el enigmático personaje sin nombre que está escribiendo una novela y que posee características físicas muy similares a su autor, aquí las señas sí son claras: este es el escritor de *En la zona*, pero su firma en lugar de individualizar su identidad, nos la sustrae.

Publicada en 1964, un año después de la aparición de *Rayuela*, *Responso* presenta la imagen de escritor de una forma que parece opuesta a la que propone la novela de Cortázar: si en *Rayuela*, podemos advertir la presencia del autor en el tablero de direcciones que brinda una serie de claras instrucciones acerca de cómo la obra desea ser leída, en *Responso*, esta presencia constituye una figura engañosa que nos da indicaciones erróneas. En *Rayuela* el lector es el cómplice, en *Responso* es el engañado. Es evidente que en la novela de Saer, la representación de sí está cargada de ironía: la imagen de un joven “con ojos soñadores” que le describe a Barrios su ex mujer y la evaluación que hace el librero acerca de *En la zona* (que destaca el carácter moralizante de la obra a pesar de su realismo) son, en realidad, una profunda crítica a los modos de lectura y valoración que imponen el público consumidor (aquí representado por el estereotipo de la mujer crédula)⁴¹ y el mercado editorial (encarnado en la figura del librero). Sin embargo, esta representación irónica de sí funciona, a la vez, como una contrafigura, que probablemente tenga como trasfondo el desencuentro inicial entre su obra y los lectores y la crítica. En tal sentido, Saer también está imaginando a través de ella a un lector ideal: aquel que está avisado de la mordacidad de la escena y no se deja engañar por las trampas de su *doppelgänger*, aquel que puede leer contra los sentidos que se le imponen al texto.

A pesar de su rareza respecto al resto de su obra ya escrita y porvenir, es posible pensar la escena de *Responso* en relación con el modo paradójico a partir del cual Saer va configurando su imagen de escritor que es, como ya ha sido advertido por la crítica en numerosas ocasiones, el resultado de un ocultamiento. Saer, ya desde estos primeros años se constituye, como lo advierte Dalmaroni, en un escritor poco visible, y poco interesado en ser visible: “se trata de un escritor que parece confiado en que su obra ganaría lectores y valoración crítica nomás por su propio peso, por su calidad o por su interés puramente intrínseco” (2010: 618). Al igual que el narrador de Proust, la escritura no es, para el joven Saer, producto de los atributos particulares de un escritor, de su singularidad o de su genio, sino que, al contrario, es el resultado de un despojamiento de todo rastro de subjetividad –de toda firma– a través del cual este transforma su imagen en una superficie plana, vacía y reflectante. En este punto

⁴¹ En la obra de Saer, es frecuente que el público consumidor esté representado por una figura femenina: las mujeres son ávidas consumidoras de cómics, revistas y *bestsellers*, o bien lectoras ingenuas o poco avisadas que, como escribirá en “Narrathon”, se dejan arrastrar por “esa nada del sentimiento y acontecimiento” (2012: 141). Esta representación no es casual, ya que esta figura estereotipada de la mujer lectora es muy común en el imaginario altomodernista al que Saer adscribe (Huysen, 2002).

podemos acceder a otra pista verdadera dentro de la engañosa imagen de sí que Saer compone en esa escena: “no tenía pinta de escritor”, “se parecía a un hombre como todos” se sorprende Concepción, para nosotros, que ya leemos a Saer desde la imagen del *escritor sin atributos*, esto no es ya una sorpresa.

Hasta este punto, hemos desarrollado el complejo entrelazamiento entre la imaginación del espacio, la presentación problemática del origen y la idea de realismo como forma de exploración de la realidad que se proyecta en la configuración temprana de las imágenes de escritor en Saer. Consideramos ya oportuno, entonces, replantearnos el interrogante acerca de la productividad de pensar sus primeras autofiguras (antes del viaje a Francia) desde el paradigma del exilio a partir del cual se configurará luego su imagen “definitiva”.

“La distancia ya existía antes del alejamiento, la ruptura antes de la separación” (2012: 76), afirmará Saer más adelante en “Caminaba un poco encorvado” (1985). La melancólica exterioridad que caracteriza a los personajes exiliados en la obra de Saer, puede apreciarse en sus textos previos al viaje. En *Responso*, por ejemplo, se define a Barrios como “un excedente amorfo, oscuro e irracional que suele rodear a veces a una islita de claridad y de orden” (2013: 26). Otro caso de personaje expulsado del mundo es Pancho Expósito en *La vuelta completa* (1966). Pancho se recluye en su cuarto buscando cerrar la herida que lo comunica con la realidad:

Cerró los ojos, la boca, los poros, tal vez los esfínteres. Así quedaba aislado, de modo tal que su propia oscuridad, cerrada, en la noche del cuarto cerrado, no recibía la vida apacible de la ciudad envuelta en el crepúsculo. Si resultaba insoportable (...) y uno sentía que era necesario huir de la oscuridad, se encontraba de pronto fuera del mundo, en el vacío (2014: 159).

En ambos casos, es posible apreciar la condición propia del sujeto saeriano, el modo por excelencia en el que este habita el mundo: suspendido en un limbo de irrealdad, se pregunta con insistencia cuál fue la fuerza centrífuga que lo separó de la realidad y de sí mismo. Sin embargo, en ninguno de estos casos aparece un exilio, ni cualquier otra palabra que se le aproxime (es decir, que ligue esta condición al desplazamiento en el espacio) como “extranjero” o “viajero”.⁴²

⁴² Sin embargo, hay uno de los cuentos previos al viaje en el que sí aparece la figura del exiliado: “¡Ah, si encontrara el camino de regreso!”, incluido en el conjunto de relatos inéditos titulado *Esquina de febrero* (escrito entre 1964 y 1965, pero recién publicado en 2001 con la edición de los cuentos completos). Gloria, una ex prostituta alcohólica vive en una pensión regentada por dos hermanas ancianas. Las hermanas, movidas ambiguamente por la reprobación (y la fascinación) y la compasión, le ofrecen a Gloria una vida de redención y sosiego, pero ella no puede aceptarla: “llevaba el *exilio* en su corazón y no

Entonces, ¿es ya este escritor sin nombre y sin firma un exiliado? ¿Opera, al igual que Cortázar, esa *distancia necesaria* que se supone condición para escribir? Y si es así ¿debemos entenderla a partir de la figura del exilio? ¿Es posible considerar la melancolía de estos personajes como una dramatización de la condición exiliada del autor y de la obra?

Los interrogantes planteados anteriormente, entendemos, no deben ser contestados de manera definitiva. Si respondiéramos afirmativamente, estaríamos redundando en la cristalización deshistorizante a la que referimos en el primer apartado de este capítulo, y en el caso de que respondiéramos negativamente, estaríamos estableciendo en el viaje a Francia un corte definitivo (muy similar a lo que ocurre con Cortázar a partir de su afirmación como escritor comprometido); que dividiría a un Saer no exiliado (pero también realista, “iracundo de provincias”, cercano al marxismo) del exiliado (pero también experimental, silencioso e ilegible, cercano a la negatividad adorniana). Lo que, en cambio, sí nos permiten visibilizar estas preguntas (y en ello reside su productividad) son las transformaciones que a lo largo de los años van ocurriendo en el desarrollo de sus imágenes de escritor. Antes del viaje no aparece, ni en sus obras ni en su ensayística, la figura del exilio como una representación de la conflictiva relación que establece la escritura con lo social. Sin embargo, a la luz de la imagen de escritor que se cristalizará durante los años ochenta, podemos identificar la aparición de ciertos rasgos que luego serán representados a partir de esta figura: por un lado, el fuerte rechazo a las instituciones literarias y al mercado editorial, y el progresivo alejamiento de los imperativos de la crítica marxista –que lo posicionan en el campo literario como un escritor que persiste en su estilo sin permitir ningún tipo de concesiones–; por otro lado, la imaginación de un lugar cuyas señas individuales, al igual que en la representación del escritor en *Responso*, son fácilmente reconocibles,

podía encontrar por lo tanto un hogar” (2014: 280; la cursiva es nuestra). Durante la noche, la misma fuerza centrífuga que la desplaza del mundo toma la imagen de un río oscuro que “parecía haberla engendrado y que sin embargo ahora quería devorarla” (278). Esta pesadilla comienza a acosarla cuando, en una cena con las hermanas, se había planteado a sí misma “quién era ella, cuál era el camino que había recorrido hasta entonces, si es que había recorrido algún camino y si es que era así, y si es que había hecho algo que pudiera nombrarse con la palabra recorrer, y si eso era así por qué lo había recorrido” (282). Aparece en Gloria el exilio bajo la forma de una sustracción existencial, melancólica, que señala la imposibilidad de los personajes saerianos de retornar hacia un estado previo que nunca ha existido en realidad, pero que, por la fuerza centrífuga que los desplaza hacia algo oscuro e indeterminado alejándolos cada vez más del mundo, intuyen que debió haber tenido lugar en algún momento. No obstante, si bien Gloria refiere muy idealizadamente un pequeño pueblito cerca de Rosario del que huyó en su juventud, su exilio no comporta la relación particular con la zona que caracteriza la obra de Saer; no se traduce aún en esa descripción extrañada y exasperada que hace estallar el espacio, ni tampoco en la reflexión acerca de la naturaleza del lenguaje (que se presenta a veces como la patria y otras como lo que justamente sustrae al hombre de la patria) que será tan frecuente en ficciones posteriores.

pero cuyo nombre –que las ordenaría como atributos de una esencia– se nos sustrae. Otra continuidad, advertida por Arce, se relaciona con los modos de circulación y percepción propios de los personajes saerianos:

El “callejeo” (de los primeros libros) anticipa el viaje en su versión local, civilizada (...) La ciudad es el espacio máximo que puede captar la conciencia puramente fenomenal: por eso se identifica sin más con la civilización. Y por eso el narrador debe dejarla atrás como una abstracción, vagabundeando, viajando, y por fin exiliándose para recuperarla como experiencia (2015: 108).

Con esto es posible pensar una vuelta más a la afirmación de Barco en “Algo se aproxima”: se escribe sobre una ciudad, sobre una zona, pero para ello es necesario alejarse de ella, para que deje de ser una abstracción significativa, espejo alegórico de tal o cual idea y se transfigure en un recuerdo, rastro, en una marca casi tangible en el cuerpo que la experimenta.

En el año 1966, Saer escribe un ensayo inédito, una crítica (probablemente pensada bajo la influencia de “La verdad y el sentido extramoral” de Nietzsche) de cómo, en el ámbito cultural, ciertas palabras se invisten de un prestigio tal que terminan constituyéndose como máscaras identificatorias para quienes se apropian de ellas. En este texto, que se propone una indagación profunda acerca de la naturaleza del nombre como problema a la vez metafísico y social (¿qué relación hay entre la esencia que supuestamente traen consigo los nombres y las cosas? ¿Qué significa para un escritor hacerse un nombre propio?), es posible conjeturar uno de los puntos de inflexión en la configuración de su imagen de escritor.

La inercia natural de la escritura, la inercia natural del pensamiento complotando consigo mismo llenan muchas de “las mejores páginas” de nuestra literatura. Estamos atados de pies y manos por un lenguaje lleno de prestigio –unos pálidos universales regentados por una robusta moralidad– que nos prestigia de forma automática cuando nos apropiamos de él y comprendemos su manejo (2012: 235).

Esta afirmación parece hacerse eco de la conocida concepción nietzscheana de la verdad como una serie de metáforas usuales, validadas socialmente. Y el ensayo continúa en la misma dirección que propone Nietzsche: los conceptos –meras abstracciones vacuas y que prometen una esencia inexistente– pueden existir solo reprimiendo su origen como metáforas: olvidando que alguna vez constituyeron un arriesgado salto al vacío para alcanzar aquello que intentaban designar; y es, por lo tanto, solo por obra del *comportamiento estético* que el lenguaje puede recobrar algo de

vida: “a mi modo de ver, la gran relación entre literatura y la realidad nacida allí –en la operancia de una poética– y no va su avenencia con un sistema o una teoría que cuente con la aprobación moral de un grupo o de otro” (2012: 236).

A esta indagación nietzscheana por la concepción social de la verdad y de la moralidad, Saer le suma una nueva dimensión: la de la constitución de un nombre propio en el contexto de la literatura argentina. Todo el armazón retórico que provee la cultura no solo “exime del fastidio de tener que ponernos a examinar la cosa” (236) sino que también constituye, en tanto a partir de ella se forman los atributos que rellenan los nombres propios, una defensa ante el “el terror animal de no ser nada, nadie” (237). Así las inquietudes filosóficas a partir de las cuales se va perfilando la poética de Saer en estos primeros años –la desconfianza en la capacidad de designación de los conceptos y las palabras que hace de la narración un ejercicio obsesivo o, para decirlo con Nietzsche, “una traducción balbuciente (del mundo) a un lenguaje completamente extraño” (2009: 356)– se trasladan hacia la imaginación de un posible *ser escritor*, por fuera de “la gran máquina montada para escapar de lo indiferenciado y lograr la identidad como élite” (2012: 237) que constituye, para Saer, el mundo literario.

En las primeras obras de Saer, el hecho de que los nombres propios (del autor, de *la zona*) queden siempre del lado del referente, si bien en un comienzo parece remitir a un afán de volver universalizable el conocimiento que produce la narración –aquella visión total del mundo a la que, para el joven Saer, debe responder la consumación de un escritor–, también forma parte de una búsqueda (que con cada publicación se va haciendo más evidente) por la desustancialización tanto del espacio creado como del escritor que nace a partir de su creación. Será, entonces, esta progresiva necesidad de vaciar del peso del nombre el principal rasgo que derivará luego en la imagen del escritor exiliado. En tal sentido, es posible afirmar que la constitución de la figura del exiliado en Saer pareciera obedecer a un proceso contrario al de Cortázar; para este último la apropiación del exilio como el espacio por excelencia desde el que se escribe supone una constante preocupación por identificarse (con una causa, con sus colegas exiliados, con sus lectores, con su propia obra); los nombres propios, en consecuencia, aparecen siempre nimbados de cierto halo de prestigio cultural (cuya invocación muchas veces irónica e impertinente no hace más que reafirmar). Saer, en cambio, llegará a la imagen del exiliado por el camino de la desidentificación, que es producto en parte de la negatividad que comienza poco a poco a horadar la relación entre la escritura y los sistemas de verdad. Esta voluntad de desidentificación no impedirá, sin

embargo, que más allá de su postura de “escritor sin atributos” continúen funcionando los ideales de la “gran literatura” o del “gran escritor”, que suelen aparecer como figuras con las cuales Saer se identifica reactivamente frente a lo que percibe como las amenazas del “mercado editorial” o de la “literatura oficial” canonizada por el Estado.

3.3. Un camino hacia la nada: el viaje dentro del relato biográfico de Saer

Saer llega a París por una beca otorgada por la *Alianza Francesa* para estudiar el *nouveau roman*; en principio –suele relatar en sus entrevistas– se quedaría solo por seis meses, pero finalmente terminará, “de casualidad”,⁴³ haciendo de Francia su lugar de residencia.

Operando en este caso contra lo previsible, –nada menos que contra la expectativa cultural cimentada por una tradición que en su vertiente argentina iba del remoto Echeverría al inmediato Cortázar– Saer se fue a París no para que el ruido con que su escritura disonaba en la literatura argentina se amplificase, sino, muy por el contrario, se asordinase (Dalmaroni, 2010: 619).

De acuerdo con Dalmaroni, el viaje funciona como una línea de fuga que acompaña el proceso de autofiguración del escritor en la búsqueda por vaciar de atributos su identidad: con su partida, Saer deja de lado los modos de aparición pública que antes practicaba con alguna asiduidad (las polémicas, las interrupciones en los congresos) y desaparece casi completamente de las revistas y suplementos culturales argentinos. Y si bien podemos dudar de la existencia de un propósito del viaje debido justamente al carácter contingente que al autor le interesa destacar, sí es posible afirmar, a partir de cómo este acontecimiento ingresa en el relato autobiográfico y se representa en diferentes ensayos, que Saer intenta explicitar su resistencia a pertenecer a la tradición de escritores que, considerando a París el *súmmum* de la cultura universal, emprendieron el viaje como una forma de iniciación o aprendizaje. Como lo señalamos en la Introducción, Saer es refractario a esta imagen hípercodificada de París: frente a los relatos que recortan, como postales, paisajes, calles y situaciones típicamente

⁴³ También en los borradores de entrevistas y de artículos para congresos es posible apreciar que a Saer le interesa destacar que la circunstancia de su estadía en Francia fue por completo una casualidad. Dos ejemplos: “en 1968, un poco por casualidad, obtuve la beca del gobierno francés y me vine a Francia por seis meses –ya me voy quedando veintiséis veces más, es decir, trece años” (2015: 133) escribe en un texto autobiográfico (dirigido probablemente a un traductor o a un editor); “Mi destino (pido disculpas por usar esta palabra), nada calculado por cierto, me condujo, al promediar mi vida a vivir entre dos ciudades, dos países, dos continentes, dos idiomas, dos culturas” (2015: 199) comenta en un escrito para un congreso en 2004.

parisinos, frente a la idealización y al deslumbramiento (y también al desencanto) por París que caracteriza a la cultura Argentina desde los viajes de Sarmiento en adelante, frente al repertorio de figuras de escritor que dispone la estancia en la ciudad para los viajeros latinoamericanos –*flaneurs*, bohemios, dandis, intelectuales comprometidos exiliados, cosmopolitas–, Saer se posiciona en un espacio indeterminado y neutro; “una especie de limbo y una suerte de observatorio” (2012: 76) como dirá más adelante en “Caminaba un poco encorvado” (1985), uno de sus tantos ensayos sobre el exilio. Aunque, en realidad, se trata menos de un *espacio*, que de una *distancia pura* que no cesa de operar, y que no hace más que poner en evidencia un proceso de dispersión que ha venido efectuándose desde el inicio de su escritura. Y, en este sentido, tomamos operativa y artificialmente el viaje como punto de inflexión: no tanto por su importancia biográfica, ni por el valor histórico –al menos al inicio, no se trata, lo comentábamos anteriormente, de un *exilio político*–, sino porque esta experiencia entra en consonancia con ciertas cualidades que distinguen a su proyecto estético como la relación particular con el lugar de origen, la *espacialización de la narración* y la evidencia de una pérdida indefinible que acosa a los personajes. Es la experiencia del viaje la que se moldea y se integra a una poética, y adquiere en su interior una significación particular; que la distancia del viaje se traduzca dentro los procesos de autofiguración en una forma del exilio existencial, y no, como ocurre en el caso de Cortázar, en una celebración cosmopolita o un exilio militante, obedece, sobre todo, a cuestiones relativas a la construcción del proyecto.

El París al que llega Saer en 1968 es una ciudad en efervescencia, ya poblada de artistas e intelectuales latinoamericanos y, durante los primeros diez años de su estadía, a ellos se les sumarán –dada la proliferación de dictaduras a lo largo de todo el continente (durante la década de los setenta, Bolivia, Argentina, Uruguay, Chile, Paraguay, Perú, Ecuador, Brasil estarán en algún momento bajo el dominio de gobiernos no democráticos)– muchos otros que hicieron de París el destino de su exilio. Se forma allí, así como también ocurre en otros países que fueron la nueva residencia de los exiliados como México o España, una comunidad de escritores e intelectuales, y se fundan nuevas formas de sociabilidad literaria, que se traducen en publicaciones como la revista *Sin Censura* (dirigida por Cortázar y Osvaldo Soriano) y el diario *La República* (De Diego, 2001). Estas nuevas formaciones darán lugar a la intensa polémica entre “los que se quedaron” y “los que se fueron” que revisamos anteriormente. Saer, sin embargo, parece estar por fuera de este ambiente. Tal como lo

señala Sarlo, durante estos primeros años en Francia es completamente refractario a esas formas de sociabilidad literaria (2016: 18); no posee, en París, un plan de edición y de difusión de su obra ni críticos que escriban sobre ella, tampoco pertenece a ningún grupo de intelectuales (si bien está la excepción de César Fernández Moreno, con quien establece un vínculo de amistad, este no se traduce en estrategias de publicación o en la participación en grupos literarios).

Para “los que se fueron”, París constituyó en muchas ocasiones parámetro de legitimación tanto de la producción literaria como de las intervenciones políticas, y tal como lo hemos visto a partir del análisis de las autofiguras de Cortázar, el fundamento de ello recae frecuentemente en el argumento de la perspectiva privilegiada, que De Diego resume con la siguiente frase: “afuera se sabía mejor lo que pasaba en Argentina que dentro” (2001: 179). Si bien Saer adscribe a esta concepción de la distancia como perspectiva privilegiada, esto no da lugar a una forma de legitimación ni de su discurso político ni de su estética, no al menos de acuerdo a los modos predominantes de la época.

Aunque yo no le doy mucha importancia a vivir fuera de mi país, cambiar de posición en el espacio sirve para que se pueda ver a la Argentina en una dimensión más amplia. La Argentina que yo conozco personalmente no pasa de la zona del Litoral y algo del norte, pero desde afuera siento dominar el conjunto y se vuelven nítidas sus regiones (2014: 12).

Responde en una entrevista en 1976, cuando el entrevistador le pregunta por la importancia que cobra para él vivir en el extranjero. Saer aquí se refiere a la distancia como la condición de posibilidad de abordar al país desde una perspectiva más amplia pero esto no se transformará en una certeza narrativa. No existe la voluntad de aprehender el país (o el continente) dentro de un proyecto narrativo: el territorio que se representa en sus ficciones no es el que se logra concebir como totalidad gracias a la distancia, sino aquel que se ha quedado fijado en la materialidad fragmentaria de los recuerdos. El contraste con Cortázar brinda un ejemplo concreto: para este último la perspectiva es la “distancia necesaria” que da como resultado la aprehensión de Latinoamérica como territorio a la vez estético y político (como aquel espacio utópico donde felizmente lograrán por fin conjugarse la imaginación de la revolución y la revolución de la imaginación); en cambio, la toma de distancia en Saer deriva en un escepticismo acérrimo respecto a la posibilidad de pensar una identidad latinoamericana (e incluso argentina).

De hecho, Saer no utilizará la figura del exiliado para dar cuenta de un ideal de escritor hasta bien entrada su estadía en Francia, a comienzos de los años ochenta –el primer ensayo publicado en que aparece claramente el exilio es justamente “Exilio y literatura”, incluido en un número especial de *Les Temps Modernes*, “Argentine entre populisme et militarisme” preparado por David Viñas y César Fernández Moreno en 1981 (De Diego, 2001: 163)–, cuando ya la polémica en torno al exilio estaba dando sus últimos ramalazos con las agitaciones que se producían entre Cortázar y Heker. El momento de apropiación del término, en este sentido, es también significativo: si bien luego del viaje aparece la distancia como una intensidad constitutiva dentro del mapa saeriano, y si bien la situación de la partida es un motivo recurrente en sus ficciones de los setenta, sobre todo en los relatos *La Mayor*, Saer pareciera esperar a que la figura del exilio se vacíe de significantes políticos y deje de estar en el centro de las polémicas culturales; en definitiva, que el término se vuelva un poco anacrónico para apropiarse de él. Así, más adelante, la figura del exilio sí se cristalizará en una forma de legitimación del propio discurso, que dista definitivamente del modelo militante:

De las ventajas que el exilio ofrece a un escritor, la más importante, sin dudas, es la relativización de la propia experiencia individual o colectiva. Narcisismo y nacionalismo sufren, gracias al descentramiento y a la distancia, un rudo golpe. En ese sentido, podemos considerar el exilio como un nuevo avatar del principio de realidad (2012 [1985]: 75).

El exilio indicará una posición de falta, de despojo frente a las grandes fuentes de certezas que intentan dar orden a la realidad: la subjetividad y la nación. En este sentido, es posible advertir otra de las diferencias fundamentales con la posición que describe Cortázar con la misma figura. Aunque en ambos casos la distancia se traduce en un estado mayor de lucidez, el exilio para este último supone una *toma de realidad* que es a la vez una toma de conciencia, para Saer en cambio el conocimiento que se extrae de la distancia está signado por la negatividad: no hay nuevas fuentes de certezas que sean superadoras de las que se deja atrás junto con la tierra natal. La situación política –tan comentada, como explicábamos en el capítulo anterior, en los ensayos de Cortázar– entra aquí en el terreno de la contingencia, y en todo caso es solo el móvil que empuja al escritor a reconocerse en el lugar en el que siempre estuvo: “La distancia ya existía antes del alejamiento, la ruptura antes de la separación. Que la partida se verifique o no es secundario. En todo caso, esa partida no es más que la conclusión práctica y puramente anecdótica de una contradicción ineluctable” (2012 [1985]: 75, 76).

Para precisar cómo la posición de Saer se resignifica a partir de la distancia y el viaje, atenderemos a continuación a dos indagaciones profundamente interrelacionadas. Por un lado, cómo configura en estos primeros años en el extranjero su imagen de escritor: cómo gestiona la experiencia del viaje de un modo particular en los procesos de autofiguración y cómo esta se integra en el sutil relato autobiográfico que Saer va componiendo a lo largo de ensayos y entrevistas. Por otro lado, cómo esta experiencia se integra dentro de su proyecto de obra: cómo la distancia pasa a formar una intensidad constitutiva en el mapa saeriano y lo resignifica en su totalidad.

3.3.1. *El narrador en la selva virgen: la construcción de una imagen de escritor en los ensayos de la década de los setenta*

En 1969, Saer publica *Cicatrices*, novela que, tal como la crítica ha advertido en numerosas ocasiones (Gramuglio, 2017; Arce, 2009; Giordano, 2014), abre un nuevo ciclo dentro la producción del autor que coincide con el fin de la década de los sesenta. Durante la década siguiente, la obra ingresará en lo que se suele comprender como su etapa más experimental, conformada por *La mayor* (1974), *El Limonero real* (1976) y *Nadie Nada Nunca* (1980). Los ensayos que Saer escribe en este período deben leerse en relación con este señalamiento: son textos que conforman una red de lecturas, teorías críticas y tradiciones desde la que se configuran los valores a partir de los cuales el carácter experimental de su obra –la búsqueda antinovelesca, la radicalización de los procedimientos formales y la complejización de las estructuras narrativas– espera ser leído. En este punto, abordaremos, entonces, algunos artículos de *El concepto de ficción* que consideramos programáticos: “Narrathon” (1973), “La canción material” (1973) y “La selva espesa de lo real” (1979). En general, es posible apreciar que los ensayos de los setenta presentan un conjunto coherente, en el que suelen repetirse ciertos temas, ideas y afirmaciones. Por otro lado, forma parte también del consenso crítico el señalamiento de que estos textos responden a un posicionamiento altomodernista (al que también se describe como de vanguardia) (Abbate, 2010; Giordano, 2011; Gramuglio, 2017; Sager, 2021; Piglia, 2016) que se define, a partir de la matriz de la *gran división*, por oposición a un otro que es indistintamente la *industria cultural* y la *cultura de masas* (Huyssen, 2002).⁴⁴ Si bien esto ya lo advertíamos en sus ensayos tempranos, a

⁴⁴ Vale una aclaración respecto a la utilización simultánea que aquí realizamos de los términos vanguardia y altomodernismo para referirnos a la obra de Saer; uso que no se corresponde exactamente con la propuesta de Huyssen en *Después de la gran división*. En ese trabajo, se establece una oposición entre ambos movimientos a partir de la posición que asume cada uno de ellos frente a la cultura de masas:

medida que el ejercicio crítico comienza a acompañar sus obras más experimentales, es posible apreciar que el afán deconstructivo y la búsqueda por complejizar las cuestiones que el sentido común de la crítica presentaba como dicotómicas poco a poco van cediendo para dar lugar a una retórica más axiomática propia del manifiesto. Estas modificaciones en su producción ensayística, conjeturamos, se basan en un ligero cambio en el centro de gravitación de su discurso crítico: los ensayos que acompañan sus arrojados más experimentales buscan operar frente a estos, tal como lo sugiere Nora Catelli (2001), como un *muro de contención*; se trata, en suma, de configurar el dispositivo de valoración desde el cual Saer quiere ser leído.

En este sentido, el artículo “La posición estética de los ensayos tempranos” (2010) de Florencia Abbate resulta fundamental, puesto que en él se analiza cómo, en los textos que escribe durante la transición de la década de los sesenta a los setenta, Saer va definiendo su noción del compromiso literario, ligada a la práctica de un “hermetismo programático” que proviene de la teoría estética adorniana: el producto artístico se concibe como una *forma* cuya dinámica inmanente se constituye como una oposición frente a la sociedad de la que emerge.⁴⁵ Como la crítica ha advertido en numerosas ocasiones, tanto Adorno como Benjamin constituyen los pilares teóricos en

mientras que el altomodernismo se fundamenta en la oposición *alta cultura/cultura baja*, “a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva”, las vanguardias europeas, en cambio, proponen a partir la consigna *arte y vida* “una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas” (2002: 7). Sin embargo, si, también de acuerdo con Huyssen, comprendemos tanto al altomodernismo como a las vanguardias como *formas de intervención* cuya función se define dentro de un campo cultural, será necesario entender la dinámica del contexto en el que se insertan, y es, justamente, por esta misma razón que no valdría una aplicación directa de estos conceptos –tal como los entiende el crítico alemán– para referirnos al campo cultural argentino. De esta manera, la obra de Saer debe comprenderse en relación con las poéticas que configuraron el campo cultural de los sesenta y setenta; contexto cuya heterogeneidad está signada por las asincronías características de las modernidades periféricas, donde, por ejemplo, la poética de Cortázar, asociada a la tradición de las vanguardias históricas, convive con la de Manuel Puig, relacionada al surgimiento de las posvanguardias y de los movimientos posmodernistas. En este sentido, Saer recupera una tradición *altomodernista* a partir de la cual define un posicionamiento ético reactivo a la cultura de masas y, al mismo tiempo, *vanguardista* respecto a sus modos de intervención, en tanto se propone como una respuesta radical (que no puede ser leída a partir de los parámetros establecidos) frente a la situación del campo cultural.

⁴⁵ De acuerdo con Abbate, la concepción saeriana del arte como *forma* remite a los filósofos y poetas románticos –de los que Adorno, por otra parte, también abreva–: para estos, la forma, lejos de consistir en una estructura estable a partir de la cual se llega a un efecto de placer o perfección (tal como ocurría en la Ilustración), constituye la *expresión objetiva de la reflexión* que se produce dentro de la obra. El análisis de la posición estética de Saer a partir de los presupuestos de Adorno y del romanticismo de Jena le permite a Abbate precisar en qué sentido se puede afirmar que Saer es un escritor “formalista”. Así advierte que, si bien gran parte de la crítica de los años ochenta comprendió a su obra como un sistema autorreferente y cerrado sobre sí mismo, esta concepción de *forma*, por un lado, y la importancia y el tratamiento que le otorga en sus ensayos al problema de la representación, por otro, habilitan a comprender que el formalismo que Saer concibe no solo no niega la relación de la obra con la realidad, sino que hace de esta relación la condición de posibilidad de la forma misma.

estos ensayos (Gramuglio, 2017; Giordano, 2011). Del primero, abordará la noción de la autonomía del arte, fundamental para definir el valor de la literatura y su relación con los discursos sociales. Del segundo, retomará el concepto de narración, poniendo énfasis en el vínculo entre este y el de experiencia (el Saer de estos años se autofiguraría principalmente como un *narrador*). Estos valores críticos serán fundamentales en los procesos de autofiguración de Saer, y a partir de ellos comenzará a elaborar su imagen del escritor como exiliado.

Es posible leer “Narrathon” y “La canción material” como ensayos complementarios: ambos fueron escritos en 1973 (con un aliento sintáctico pausado que pareciera remitir a la escritura del relato “La mayor”)⁴⁶ y abordan el mismo tema: la narración como una labor ética de exploración de lo real, en contraposición al mercado y a la cultura de masas:

“Mamá”, sabían decir mis hermanas, “¿ya es la hora de la novela?” Y si era la hora, las tres y media de la tarde, las mujeres de la casa se agolpaban en una habitación, a veces entreteniéndose las manos con el mate de zurcir y las medias, o con un tejido, o incluso un bordado, a sollozar media hora, calladamente, entre el maremágnum de voces y de música que mandaba la radio. El arte viril por excelencia, la epopeya, declinaba, desleyéndose, en 1945, hacia esas voces que resonaban en las grandes habitaciones de nuestros pueblos polvorientos. Y no era, para ellas, como lo decían en la radio, la radionovela, o como, en otras partes, el folletín, sino así, secamente, sin paliativos: la novela (2012: 139).

Con esta escena, que es el incipit de “Narrathon”, Saer introduce una oposición que atraviesa toda su ensayística: por un lado, la *novela* sentimentalista que constituye el ruido de fondo de las tareas femeninas, por otro, la narración, a la que llama *épica* – término que remite indudablemente a un origen arcaico y viril–. Esta oposición recuerda a la retórica del discurso modernista de *la gran división* cuya distinción entre alta y baja cultura se refuerza, a la vez, con una metáfora de género.⁴⁷ Saer –del mismo modo que Adorno cuando decide soslayar “las luchas por el sentido, los símbolos y las imágenes que constituyen la vida social y cultural” (Huyssen, 2002: 51)– ve en el consumo sólo

⁴⁶ Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el relato, cuya sintaxis enrarecida pareciera obedecer a las exigencias propias de la forma (las oraciones largas, pausadas, que constantemente se autocorrigían con modalizadores y acotaciones, buscan manifestar la incertidumbre y el rigor que demanda la exploración de lo real), en los ensayos, el carácter axiomático de sus afirmaciones entra en tensión con la composición de las oraciones, lo que genera una inusual contraposición entre estilo y contenido.

⁴⁷ De acuerdo con Huyssen, la mujer, en el discurso modernista, condensa una serie de significados –que se relacionan con las figuraciones occidentales de lo femenino– frente a los que este se opone y define: receptora pasiva y dominada por la afección y el sentimentalismo, representa al consumidor por excelencia de los productos de la cultura de masas, es decir, al público. El hombre, en cambio, “emerge como escritor de una literatura genuina y auténtica, objetiva, irónica y con pleno control de sus medios estéticos” (2002: 98).

sometimiento pasivo.⁴⁸ Abbate señala cómo, en los ensayos de esta época, la impronta conceptual del compromiso adorniano funciona para delimitar su posición en el campo cultural: “Saer toma partido por un tipo de vanguardia ligado al ‘hermetismo programático’, marcando distancia de aquellas novelas innovadoras capaces de lograr ser celebradas por el público de la cultura de masas, como *Rayuela*” (2015: 68).

Por esta misma época, en 1973, Cortázar publica *El Libro de Manuel*. Es posible pensar la posición de Saer como una reacción al modelo de vanguardia que Cortázar propone; si bien la relación con los *massmedia* en ambos autores fue siempre conflictiva y los dos, a su manera, leyeron su influencia como la imposición de un régimen alienante, Cortázar, al equiparar al *pueblo* con el *público lector* propone al *Libro de Manuel* como una especie de manual para revolucionarios. En cambio, para Saer, la búsqueda de lo que él denomina el “verdadero arte” consiste en la emancipación de su contexto de uso (aquel que se ve representado en “Narrathon” en la escena de estas mujeres que, mientras tejen y zurcen, lloran catárticamente al reconocerse en la versión idealizada y estereotipada de la realidad que les devuelve el radiotransmisor). Nada más alejado de las representaciones del público en Cortázar; el pueblo latinoamericano que, al igual que el bebé Manuel, está a un paso de convertirse en el actor de la revolución. En el capítulo anterior, señalamos cómo, en el caso de Cortázar, los procesos de autofiguración culminan en la imagen del exiliado a partir de su identificación con el lector latinoamericano, la producción del escritor se pensará entonces como ese lazo que pone en evidencia tanto el desarraigo como la unión con la patria: el factor silente de la ecuación es, por supuesto, el mercado, aquel que posibilita la existencia del público lector latinoamericano. En cambio, Saer llegará a la figura del exiliado, en parte, a partir de la vehemente impugnación de las lógicas del mercado y es, en este sentido, que su concepción adorniana del compromiso cobrará un valor fundamental en sus procesos de autofiguración.

El compromiso constituye, para Saer, la búsqueda de ascetismo y el afán de no contaminación frente a los productos de la industria cultural que, devenidos mercancía, reproducen en su mismo contenido simbólico la ideología dominante, la industria cultural será también la industria de la conciencia. “El acontecimiento y el sentimiento –

⁴⁸ De esta manera, pareciera deliberadamente ignorar lo que había admitido (aunque con ciertas reservas) en un artículo escrito en 1969, “La literatura y los nuevos lenguajes”: que el consumo de los productos culturales que proporcionan los medios masivos de comunicación está atravesado por las tensiones intrínsecas a toda recepción, que este no solo es un mero acto de alienación sino que en él siempre hay también una cuota de reapropiación y resignificación y que, por ello mismo, los medios masivos cumplen un papel fundamental en la constitución de nuevas formas artísticas y procedimientos.

la Verdad última y la Gnoseología del pobre–” (2012: 139) se imponen como modos de percepción alienantes y simplificadores de la realidad; la autonomía adorniana converge así con la concepción de la literatura como modo de conocimiento de lo real.⁴⁹ De este modo, el valor ético que Saer le otorga a la narración se fundamenta en la dimensión cognoscitiva que le adjudica a la literatura. Pero a diferencia de sus primeros ensayos que le atribuyen a la novela el poder de captar y representar una totalidad inaprensible para la experiencia ordinaria, en estos textos Saer propone a la narración como un ejercicio crítico signado fundamentalmente por la negatividad:

Pero la modestia reside en hablar, en tanto que ciego, a los demás para que vean no la realidad, o una realidad, sino la ceguera que sufren (...) La estructura de la novela ha de ser, a mi parecer, y para mí, en mi praxis, la estructura de esa posición incómoda de la conciencia en que la ha puesto o la ha venido poniendo, durante siglos, la opresión (2012: 142).

En esta cita podemos encontrar condensada la expresión del programa saeriano (paradójico en la medida en que su adopción implica al mismo tiempo la negación de todo programa): en el centro está la narración, sinónimo de experimentación narrativa (y aquí solo de manera contingente referida como novela). Su *forma* (distinta cada vez) es el resultado de las exigencias que provienen de la exploración de la realidad, fundamentalmente del rechazo de todo *a priori*, incluso de aquellos principios que pudieran cristalizarse en el mismo ejercicio de la escritura.

“La canción material” retoma los presupuestos de “Narrathon” y explora aún más la concepción de la narración como búsqueda negativa. Propone así una distinción filosófica entre “lo material” –aquello externo a la narración que acontece y que carece de signo y de sentido– y lo real –la elaboración discursiva de lo material dentro de los parámetros de verosimilitud impuestos por determinada época–, para explicar la naturaleza intrínsecamente experimental del acto narrativo. Este constituye un trabajo con lo material, que rechaza lo real, porque el intento de aprehensión de lo material implica siempre una forma nueva: “la materialidad es indescriptible a priori, refractaria

⁴⁹ De acuerdo con Adorno, si la obra de arte es verdadera, no lo es con relación a cierto sentido social, al contrario, lo es respecto a sí misma y a los presupuestos éticos y estéticos que de ella se desprenden:

El contenido de verdad de las obras de arte tiene su valor social en aquello mediante lo cual va más allá de su complejidad estética en virtud de esta misma (...) Llega a ser algo social mediante su en sí, que es un en-sí mediante la fuerza productiva social operante en ella. La dialéctica de lo social y del en-sí de las obras de arte es una dialéctica de su propia constitución en la medida en que ellas no toleran nada interior que no se exteriorice, nada exterior que no sea portador de lo interior, del contenido de verdad (1984: 401).

a la clasificación discursiva, y es únicamente la narración la que puede darle, a través de su forma, a ese magma neutro, un sentido” (2012: 218). Es necesario aclarar que aquí Saer, aún no alineado con la conocida distinción posestructuralista entre lo simbólico y lo real, llama “material” a lo que usualmente se denomina “real”. Como veremos inmediatamente, esta cuestión que se modificará en “La selva espesa de lo real”, que retoma las tesis de los ensayos anteriores, pero, en consonancia con las propuestas teóricas de la época, comprende “lo real” como aquello que se resiste a cualquier asignación de sentido.

Lo que resulta más relevante de “La canción material” es cómo las tensiones que en “Narrathon” encierra el término novela (recordemos que la argumentación de ese ensayo se construye a partir de la oposición entre la novela como producto del mercado y la “verdadera novela”) terminan resolviéndose a partir de la proposición de una dicotomía que resignifica este concepto para oponerlo al de “narración”: “la novela es un caso específico de la narración, una de sus transformaciones históricas, y la novela realista del siglo XIX, un arquetipo fechado de esa transformación” (2012: 167), en la actualidad, el género, afirma Saer, ha quedado reducido a una fórmula que el mercado reproduce ciegamente. Esta oposición constituye uno de los pilares sobre el que se fundamenta la concepción que tiene Saer de su propio trabajo y será retomada en ensayos posteriores como “La selva espesa de lo real”. La crítica ha advertido en numerosas ocasiones que, así planteada, esta distinción es el resultado de un uso erróneo de la propuesta de Benjamin en “El narrador” (Gramuglio, 2017; Catelli, 2011; Giordano, 2011). Para este es la narración la que, con la pérdida de la posibilidad de transmitir experiencias, está fechada; la novela, en cambio, reflejo de esta crisis, es el indicio del ocaso de la narración. Pero la resignificación de las ideas de Benjamin no se detiene allí: el concepto de narración sufre en Saer tal torsión que termina por resultar casi opuesto al del filósofo alemán.

Como advertimos anteriormente, en la década de los setenta, Saer está preocupado por definir a la literatura como una forma de conocimiento, y al mismo tiempo por dar cuenta de su especificidad frente a otros discursos del saber como la filosofía o la política, de allí el interés en las ideas de Benjamin: los ensayos “Experiencia y pobreza” (1933) y “El narrador” (1936) proponen que la experiencia (*Erfahrung*) –que se produce en la narración como una elaboración discursiva de la vivencia– se constituye como un saber que se distancia tanto del conocimiento científico como de la información que producen los medios de comunicación. Sin embargo, para

Benjamin el saber de la experiencia se encuentra relacionado a la sabiduría popular, es social y transmisible: “Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se *teje* ni se *hila* mientras se les presta oído” (1973: 125; la cursiva es nuestra). La concepción saeriana que se aprecia en el *incipit* de “Narrathon”, toma distancia de esta idea de la narración como una actividad ligada al quehacer cotidiano. Si bien, para el escritor, la experiencia es, al igual que para Benjamin, intrínseca al acto narrativo, esta se produce a partir de la dislocación de la narración respecto a lo real; se trata, tal como lo precisa Giordano (2010), de la experiencia de una extrañeza radical frente a lo real y su carácter refractario a todo sentido: *experiencia negativa* o *experiencia de lo inexperimentable* que sorprenderá al viajero de las narraciones saerianas.

Por otro lado, a partir de estas proposiciones, Saer comienza también a definir su oposición a los escritores del *boom*, que será retomada con virulencia en sus ensayos posteriores. La “verdad edificante” que estos escritores latinoamericanos pretenden ilustrar con sus relatos no es más que “el molde irrazonable que su equivocación inflige al mundo”, y la narración –la *verdadera narración*– comienza en donde esos “supuestos anecdóticos desaparecen” (2012: 166). Nuevamente, se hace evidente el desplazamiento respecto al concepto benjaminiano de narración: lo que Saer busca dejar de lado es justamente el carácter transmisible y colectivo de la experiencia.

En “La selva espesa de lo real”, las afirmaciones de los ensayos anteriores se transforman en una declaración de principios que busca explícitamente proyectar una posición del escritor, fundamentalmente frente al fenómeno de la nueva narrativa latinoamericana:

La novela es solo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo. Ser latinoamericano no nos pone al margen de esta verdad, ni nos exime de las responsabilidades que implica. Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono, y esto es válido para todos los narradores, sea cual fuere su nacionalidad. Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real (2012: 259).

Al igual que en “La canción material”, el señalamiento de Saer apunta a los escritores latinoamericanos que, víctimas de un *realismo ingenuo*, continúan, “a pesar de todo”, escribiendo novelas: “todos saben, o deberían saber, que la novela es la forma adoptada por la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo” (259). Novela y realismo se identifican, y este último queda acotado a su vez, a

una estética cuyos presupuestos se basan en la creencia infundada en la posibilidad de representar de manera transparente un aspecto de la realidad.

Sin embargo, esta definición de realismo debe contrastarse con el tratamiento que recibe este concepto en sus ensayos anteriores. Por ejemplo, en “Notas sobre el *nouveau roman*”, escrito apenas un año antes, critica en esta escuela el procedimiento argumentativo que él mismo utiliza en “La selva espesa...”: una de las principales debilidades que identifica en la teoría narrativa del *nouveau roman* es justamente la concepción simplificadora de la representación (acotada al realismo de la novela decimonónica) frente a la que esta se autopropone como un salto cualitativo:

No conozco ninguna definición de realismo. Quisiera encontrarla en los textos teóricos de *Nouveau roman*. Realismo en estos textos no es más que una etiqueta, como si hubiese un solo realismo y una sola realidad. Actualmente, hay una buena definición de ciencia y de ideología: ciencia es lo que hago yo; ideología, lo que hacen los demás (2012: 172).

Por oposición a los presupuestos del *Nouveau roman*, Saer ensaya una definición muy precisa (en relación con su propia obra) de la representación como *invención* y como “trabajo con el lenguaje”: lo representado se produce simultáneamente en el acto y en la forma de la representación. Es en este sentido que Saer refiere a un realismo saeriano: “hacer un mundo, un lugar que no sea este y que sin embargo no puede dejar de ser este mundo completamente” (2021: 92). El deseo de escribir es el deseo de escribir algo preciso, pero precisión no tiene que ver con la correspondencia con un mundo preexistente a la escritura, obedece más bien a una ambición por “alcanzar la simultaneidad y el espesor de lo real” (2021: 82). Desde esta búsqueda puede leerse la configuración de la etapa más madura de su obra. En cambio, en “La selva espesa...”, el realismo deja de presentarse como un problema para convertirse en una categoría frente a la cual Saer opondrá su práctica literaria. Para comprender este cambio de postura respecto al realismo es necesario remitirnos al sentido que comienza a adquirir el término en el discurso crítico de la época. Tal como lo advierte Gilman, en un contexto en el que se estaba debatiendo la supuesta utilidad revolucionaria de la literatura, la potencia cognoscitiva que de por sí connota la palabra “realismo” lleva a una verdadera *apuesta terminológica* por el concepto, a partir de la cual se le da un uso cada vez más abarcativo. Para comienzos de los setenta, expresiones como “nuevos realismos” y “realismo mágico” ya se habían convertido en un lugar común dentro del discurso crítico para referir a las nuevas producciones latinoamericanas, y obras como *Rayuela* (1963) y *El siglo de las luces* (1962) se consideraban realistas, en tanto se comprendía

que lograban abordar las “zonas más hondas de la realidad” (2001: 317). Si Saer necesita recuperar el concepto de “realismo ingenuo” –el *hombre de paja* de gran parte del arte moderno (Sager, 2021) – y dejar de lado las sutilezas en las que se había internado en los estudios del *Nouveau roman*, es para intervenir eficazmente en una discusión cultural, para proyectar la negatividad de su obra como una crítica a la identidad latinoamericana.

La metáfora del título del ensayo es una inversión del tópico por excelencia del imaginario estético de la narrativa latinoamericana: a la proliferación de una realidad desbordante que se le atribuye al paisaje selvático (y se corresponde con una subjetividad apasionada y salvaje), Saer le opone la “selva *virgen* espesa de lo real”: pura intemperie, cuya improbable espesura es quizá un efecto de su impenetrabilidad. Por primera vez en sus ensayos, sus principios narrativos derivan en un posicionamiento geográfico explícito en el mapa cultural de América Latina:

Todo apriorismo ideológico del tipo: “Dado que soy latinoamericano, y que los latinoamericanos somos así, mi trabajo consistirá en describirnos tal como somos” implica una actitud tautológica, porque si de antemano se sabe lo que son los latinoamericanos, describirlos es inútil y redundante (2012: 262).

Esta afirmación es claramente una reversión del conocido argumento borgiano: “Porque o ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (2012: 164). Se trata, en términos de Sandra Contreras, de “otra variación sobre ‘El escritor argentino y la tradición’” (2008). La vuelta sobre el texto de Borges no es casual, ya que este constituye un núcleo ineludible para los escritores en la tensión entre cosmopolitismo y nacionalismo, que signa desde su nacimiento a la cultura argentina. Ya sea de manera explícita o implícita, se transgrede o se reconstruye el ensayo en función del contexto y la poética frente a la que se escribe. En la repetición, el objeto de impugnación va cambiando: si para Borges en 1951 son los defensores acérrimos del nacionalismo, para Saer en 1979 lo serán los defensores de la identidad latinoamericanista. Contreras señala que “Saer (...) lleva el argumento de Borges al extremo, a una suerte de universalismo (...) en virtud del cual la nacionalidad se vuelve in-diferente” (2008: 73). La desidentificación –el rechazo de toda cualidad previa a la escritura que pudiera condicionarla que caracterizó a Saer desde sus inicios– se proyecta ahora en una posición geográfica: frente a la nueva narrativa latinoamericana, el verdadero narrador es quien resiste en su indeterminación, como un *apátrida*. Esta idea de una literatura apátrida no solo da cuenta de una posición

cultural, a partir de ella también puede precisarse cuál es la relación entre la escritura y experiencia. Para caracterizar a la novela como la forma que registra la destrucción de la experiencia, Benjamin retoma una idea de un Lukács hegeliano (previo a su adscripción al marxismo): “la novela es la forma trascendental de lo apátrida” (1978: 12), toda novela es el registro de una distancia infranqueable respecto a un origen y acoge en su centro una pérdida, que es para Lukács, la pérdida fundamental de la patria. Con esta metáfora, busca dar cuenta de la especificidad formal de la novela; se registra una escisión entre vida y sentido, que queda representada en la relación del apátrida con su tierra natal. Esta distancia fundamental se traduce en un procedimiento particular: “la novela es la única forma que incorpora el tiempo entre sus principios constitutivos” (11). El trabajo con el tiempo deriva de la búsqueda por reincorporar una totalidad imaginaria que solo se percibe intuitivamente: “el entendimiento que concibe tal unidad será el presentimiento intuitivo del inalcanzado, y por ello inarticulable, sentido de la vida” (12). Y en este punto, el concepto de narración en Saer está más cerca del novelista lukacsiano que del contador de historias de Benjamin.

Con “La selva espesa de lo real”, los principios narrativos se proyectan en la indagación por la identidad del escritor y se explicita así una imagen. El hermetismo adorniano se refleja en la figura de *apátrida* perdido en la intemperie, que rechaza cualquier identidad que se imponga de antemano. Por otro lado, hay una relación directa entre la crisis de la experiencia y esta imagen de escritor: todo sentido que persista en el tiempo y se cristalice debe ser rechazado. Para describir cómo la narración se vincula con la experiencia, Benjamin toma como modelo el viaje. En la narración, el viaje se transforma en anécdota transmisible, en saber popular; nada más lejos de esto que la representación del viaje en las ficciones de Saer de los setenta. No es casual que en esta década se publique *La mayor*, que, por un lado, abre con el relato homónimo que constituye una minuciosa desnaturalización de la percepción del tiempo para transformar a la narración en un estudio sobre el presente y, que, por otro lado, continúa con “A medio borrar” que introduce el problema de la relación entre experiencia y viaje a partir de la puesta en escena de los preparativos de Pichón Garay para su partida a Francia (viaje que significativamente queda fuera de la narración).

En *La Mayor*, entonces, a la problematización de la relación entre experiencia y narración se le une otra variante benjaminiana, el viaje, pero la negatividad que define este vínculo convertirá al viaje en un exilio. Y en este punto ocurre una reconfiguración de la *zona*, por un lado, el viaje que opera sobre ella la transforma en una pérdida, como

una “espacialización del tiempo perdido” (Arce, 2009: 30). Pero, a su vez se recupera como una especie de código: como buscaremos demostrar más adelante, *la zona* constituye un repertorio de sensaciones, de intuiciones, de metáforas a partir de las que se le da forma a la experiencia del mundo.

De esta manera, es posible advertir que esta reimaginación de *la zona* en la obra ficcional se produce al mismo tiempo que la consolidación de la imagen de escritor como *narrador* en sus ensayos, se trata de dos procesos complementarios. El narrador, aquel que crea y es creado por *la zona*, sufre una transformación análoga al espacio saeriano, que queda desplazado para siempre de la contemporaneidad. Así se distancia definitivamente de aquel Saer que se creía parte de la nueva generación de “jóvenes conscientes del país real”: porque en la búsqueda solitaria del narrador no hay contemporaneidad, no hay grupo generacional ni escuela a los que apelar, pero también porque la única consciencia del “país real” a la que este Saer puede aspirar es a la consciencia de que ambos términos se niegan mutuamente.

3.3.2. *La mayor: el que (se) extraña*

“Entro en La Boca del tigre” (2014: 174) es la frase con la que la voz de Pichón, el narrador de “A medio borrar”, cierra el relato. Se trata de una locación real (el dato es preciso: si se abandona Santa Fe por el puente que toma Garay, se llega a “La Boca del Tigre”, un parque situado en la costa de la ciudad de Paraná), sin embargo, el nombre está allí en una evidente continuidad con el contexto semántico en el que se encuentra – el paisaje en desintegración por las inundaciones, la precariedad de la vida en los límites y la oscuridad que pareciera tragar al narrador–, para anunciar que Pichón ha sido expulsado de *la zona*, que ha ingresado, ahora sí, en la intemperie absoluta. Con la mirada puesta en las últimas luces de los frágiles campamentos que se han levantado a causa de las inundaciones, Pichón imagina a la ciudad “cerrándose como un esfínter” (173), despidiéndolo para siempre. “A medio borrar” no es un relato de viaje, no al menos en el sentido tradicional del término: la narración se demora en los preparativos, despedidas y desencuentros que el protagonista transita de una manera indolente e impersonal antes de tomar el ómnibus que lo llevará a Buenos Aires (desde donde abordará el avión a Francia) y en el modo en el que este, como si asistiera a su propia partida, va percibiendo su desaparición, pero el viaje y la llegada a París jamás se narran, quedan fuera de escena.

Los ecos del viaje de Pichón se hallan diseminados en varios de los “Argumentos” que componen *La mayor*: “Discusión sobre el término zona”, “De las siestas de otoño”, “Me llamo Pichón Garay”, “En el extranjero”, “La dispersión”. A su vez, varios relatos como “Manos y planetas” y “El intérprete” retoman el motivo del extrañamiento frente al propio territorio que se propone en “A medio borrar”. De hecho, gran parte de las obras que Saer escribirá más adelante se construyen como una ampliación del motivo del viaje, con Garay en Francia y con su regreso: *Glosa* (1986), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997) y otros relatos como “En línea” y “Recepción en Baker Street” de *Lugar* (2000).⁵⁰ Como una especie de agujero negro, la partida de Pichón se convertirá en ese punto invisible en torno al cual se genera un denso campo gravitatorio, no solo dentro de los relatos de *La Mayor*, sino también de la obra saeriana en su totalidad, ya escrita y por escribirse; un vórtice a partir del cual las historias parecieran arremolinarse y reorganizarse dentro de un sistema en el cual la *distancia* se integrará como un elemento fundamental en la construcción del relato; “disimulada por la familiaridad de un nombre propio, una distancia infinita separa cada lugar de sí mismo” (1992: 29) afirma Giordano en “Entre el ser y la nada”. A partir de la lectura de los relatos de *La mayor*, Giordano comprende que esta mirada extrañada –extranjera– frente a lo propio constituye un modo característico de la obra saeriana de concebir el acto de escritura: así puntualiza la relación entre escribir y devenir extranjero sobre la que nos interesará volver para precisar la importancia de la figura del exiliado. De hecho, no es un dato menor que el viaje del personaje coincida con el viaje del autor: como anota Prieto, Pichón “declara vivir en el mismo hotel (*Minerve*, en número 13 de la *Rue des Écoles*), donde vivió Saer en sus primeros años [en París]” (2021: 41). Este personaje constituirá, entonces, una pieza fundamental en los procesos de autofiguración del autor como exiliado.

Dalmaroni en “Los aros de acero de la sortija” (2011) apunta que, en consonancia con la búsqueda que en los setentas Saer emprende por vaciarse de las demandas culturales (búsqueda que, como lo hemos visto, se ve reflejada, no sin contradicciones, en los ensayos de la época), el viaje, “ese *topos* que la literatura universal ha saturado de expectativas de sentido (se trata de irse del lugar propio y, además, de partir hacia

⁵⁰ A su vez, *La grande* (2005) esboza una trayectoria que imita a una escala mayor, más amplia y más abarcativa, el recorrido espiralado que trazan los viajes de Pichón: en uno de los relatos de su primer libro, “El tango del viudo”, Willy Gutiérrez parte a un destino desconocido tras una ruptura amorosa; en *La grande*, el personaje, que ha estado viviendo en Europa durante treinta años, retornará para comprar una casa, y se reencontrará no solo con sus antiguos amigos sino también con las nuevas generaciones que ahora conforman el grupo.

París)” (2011: 98), no significa, para el narrador de “A medio borrar”, “nada”. Tal como lo señala Sergio Delgado, Pichón representa un tipo particular de viajero, aquel que se desplaza con el rostro vuelto hacia atrás (2010),⁵¹ y ve a su ciudad natal desintegrarse, disolverse en la oscuridad:

La luz del colectivo se apaga: alguien, *algo*, *contempla* o mejor dicho *mira*, o mejor dicho, *ve* a través del vidrio frío, el basural, el amplio invierno, las carpas mudas, y unas sombras anónimas que se mueven en proximidad al fuego, pilas de objetos sin nombre almacenados en desorden (2014: 174; las cursivas son nuestras).

En esta despedida no hay nostalgia sino extrañeza. El viajero asiste también, en los umbrales de *la zona*, a su propia desaparición: la despersonalización que lo amenazaba durante todo el relato parece concretarse y ya no es un personaje, no es ni siquiera alguien, se ha transformado en *algo* que *ve*. La selección de los verbos relacionados con el sentido de la vista también es significativa, ya que presentan una graduación –*contemplar*, *mirar*, *ver*– que indica un grado decreciente de compromiso en la mirada respecto a los objetos que, cada vez más indeterminados, han dejado de significar.

“Situación paradójica: a ese lugar imposible en el que nunca habitó el exiliado no deja de querer volver” afirma Giordano, y más adelante precisa: “esa región hecha de recuerdos y como ellos irreal, es la patria, que nunca podremos abandonar, a la que seremos siempre fieles, porque es ella, como los recuerdos, a veces a nuestro pesar, la que nunca nos abandona” (1992: 30). Pichón es el personaje que encarna por excelencia la figura del exiliado dentro de la ficción saeriana. La imposibilidad de volver se manifiesta en la dificultad de (re)construir una mirada sobre el territorio de pertenencia, pero a la vez el vínculo con este se hace presente con la intensidad *impersonal* y deseante del recuerdo. Por otra parte, la trayectoria de Pichón propone una estrecha relación entre la forma narrativa y su contenido: el viaje y el retorno siempre decepcionante dan cuenta de la recursividad como dispositivo narrativo ante la negación de una instancia positiva en el conocimiento de la realidad.

Dalmaroni reconoce en la forma de los relatos que componen *La mayor* esta trayectoria espiralada que da cuenta de la reincidencia de la escritura sobre sí misma:

⁵¹ Es notable cómo Delgado señala en la figura del viajero que vuelve la vista hacia atrás (recurrente, por lo demás en la obra saeriana) una condensación de la dinámica de cambio en permanencia en la escritura de la obra: “es así como escribe el escritor, avanzando, pero mirando hacia atrás lo que permanece, los mismos lugares y los mismos personajes se resisten a desaparecer en el alejamiento, mientras que se incorporan otros elementos, que enriquecen el conjunto pero que no termina de borrar, en lo nuevo, lo viejo” (2010: 708).

“sea por el regreso de la repetición, sea por la fijación de la brevedad”, cada vuelta supone “más incertidumbre y más fuga de lo sentido y lo significado” (2011: 101). Sin embargo, también advierte un modo epifánico de aparición del sentido que se manifiesta fugazmente, cierto *resplandor* que logra ser captado por la mirada escéptica pero maravillada de los personajes. Respecto a la figura del exiliado, la identificación de la posibilidad de una epifanía puede apreciarse en la oscilación entre *extrañarse* –desconocerse respecto al lugar– y *extrañar* –reconocer fugazmente una pertenencia cuya condición de posibilidad pareciera ser paradójicamente la distancia y la ausencia–. En el caso de Pichón, esta intermitencia respecto a su identidad se verá proyectada también en la figura del doble: el Gato, su gemelo idéntico y con el que constantemente lo confunden los otros (e incluso él mismo, cuando por casualidad encuentra una vieja foto de su infancia), permanece en *la zona* hasta su enigmática desaparición. De manera sólida e inequívoca, como recuerdo, o mejor, como *rastro*, *la zona* retornará para Pichón bajo la forma de una especie de código que cifra su percepción del mundo.

Si viajar es una forma de borrarse, otra será escribir. En los relatos de *La mayor* aparecen dispersas varias escenas de escritura como aquella en la que Garay transcribe las frases que le dicta Washington Noriega: “Yo mismo, en el momento en que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado sencillamente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo” (2014: 165). No se trata, en ningún caso, de un acto de creación o de un acceso a la revelación, al contrario, el que escribe queda sujeto a una actividad errática y azarosa cuyo resultado no es la producción de algo nuevo sino el desvanecimiento de lo existente, y, sobre todo, su propio desvanecimiento. En el relato “En la costra reseca”, un joven Barco escribe la palabra “Mensaje” dentro de una botella que entierra en la playa y Tomatis, que lo ha acompañado en el experimento, observa más tarde que la lectura de ese *mensaje* ocurrirá seguramente cuando ellos hayan desaparecido de la faz de la tierra. En “Carta a una vidente” el “escritor miope” se declara como “el último en el orden de los iluminados” (2014: 210), ya que, en realidad, no existe secreto o revelación alguna que pueda manifestarse. Como reverso de estos momentos, se encuentra, por otro lado, el caso de Tomatis que, en “La mayor” encarna la figura del escritor frustrado: aquel que no puede escribir porque no puede desaparecer de ese perpetuo aquí y ahora en el que se encuentra aprisionado. Viajar y escribir son, entonces, dos de las formas propias del sujeto saeriano para borrarse como identidad presente ante sí misma. En estas escenas,

sostenemos, la partida, la escritura y la desaparición se entrelazan para perfilar una forma inédita de construir una imagen de escritor.

La mayor comienza con un relato homónimo y continúa con “A medio borrar”, estas dos serán las únicas narraciones de largo aliento que componen la antología, luego se encuentran los “Argumentos”, un conjunto heterogéneo de textos que se caracterizan por la brevedad y la condensación de ideas. Según las anotaciones del propio Saer –al que siempre le interesó dejar explícitas las fechas de escritura– “La mayor” (1972) se escribió un año después que “A medio borrar” (1971), pero, en la antología, el orden se invierte. En este sentido, Dalmaroni sugiere que, si el volumen propone un recorrido que va de la negación drástica de toda forma de conocimiento de la realidad a la “incierto posibilidad de un resplandor” (2011: 98), los relatos debieran leerse de acuerdo al orden en el que fueron escritos (es decir, al revés del que presenta la antología): “La mayor”, la narración que abre el volumen, finaliza con Tomatis, encontrando, con las luces apagadas y casi entregado al sueño, los recuerdos, que se le habían negado en la vigilia; en tanto que “A medio borrar” concluye con una escena en la que se evidencia un desprendimiento radical de Pichón respecto de la realidad circundante y de sí mismo. Sin embargo, si atendemos a nuestra hipótesis de que los relatos de *La mayor* se nuclean en torno al tema de la partida como una forma de borrado del sujeto, entendemos que el orden de los relatos no contradice, en realidad, la afirmación de Dalmaroni: la condición de posibilidad para que el instante de epifanía se produzca es que ocurra la desaparición del yo como conciencia experimentante del aquí y ahora. Aunque en “A medio borrar”, el narrador se encuentra totalmente desahogado, el relato opera como una transición necesaria. Es el pasaje que va –invirtiendo el conocido verso saeriano– *de la voz al recuerdo*,⁵² de la primera persona de la voz narrativa a su desaparición en el acto de recordar. Cuando, en los siguientes argumentos que componen la antología, reaparece la voz de Pichón, con ella surge la posibilidad de concebir la *zona* como un espacio *soñado*, al que siempre se retorna pero nunca se vuelve. En este sentido, es posible sostener que, en el recorrido espiralado de la antología, el relato “La mayor” es la *primera vuelta*, que refleja a pequeña escala el recorrido que traza el conjunto completo de los relatos. La emergencia del recuerdo coincide aquí también con la desaparición del sujeto, que, en este caso, entra en intermitencia cuando se abandona al estado de duermevela. “Se sueña como se

⁵² El verso se encuentra en el poema “El arte de narrar”: “Nado / en un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz” (Saer, 2011: 8).

recuerda” precisa Giordano: “de golpe, discontinuidad absoluta, mientras dormimos, abandonados por nuestros poderes humanos, algo en nosotros se sueña” (1992: 32).

Para analizar el modo en el que Saer elabora una poética a partir de la reflexión sobre la relación entre los nombres y los objetos, Dardo Scavino en *Saer y los nombres* recurre a la figura de Ireneo Funes. La imposibilidad de olvidar del personaje borgiano lo hace presa de un empirismo radical por el cual no puede sustraerse de las diferencias de los objetos del mundo exterior, y concebir así su identidad; en el universo de Funes los nombres son una falacia. Del mismo modo, propone Scavino, Saer toma como punto de partida la existencia de lo real como un “magma indiferenciado” que resulta, para el lenguaje, inaccesible. Las voces de Pichón y Tomatis en los relatos de “La mayor” se encuentran sumidas en ese mundo indiferenciado del aquí y ahora, y así vacilan peligrosamente en el umbral de lo pensable y lo habitable: para ambos personajes, ya escépticos de la posibilidad de nombrar, las cosas parecen disolverse en haces de percepciones, “manchas” –así las llaman– que se superponen o se suceden unas a otras. Sin embargo, advierte también Scavino, a diferencia de lo que ocurre con el personaje de Borges, en la obra de Saer sí aparece la posibilidad de nombrar, pero solo en la medida en que se reconoce que no existe nada que se corresponda, en la realidad, con el nombre. Este constituye un suplemento ficcional –justamente eso que vuelve al mundo exterior *pensable y habitable*– que añade “una nada” que hace converger una serie heterogénea de percepciones en una cosa. Así, la verdad que comportan los nombres por sí mismos “se encuentra en la ficción y no en el magma barroso de la experiencia sensible” (2015: 12) y no puede pensarse en términos de adecuación con la realidad sino de develamiento. Para Scavino, a esta verdad, entendida como “develamiento ontológico” no se le opone la falsedad, sino el olvido, su reinmersión en “esa materia presimbólica, allí donde pasaba, podría decirse, desapercibido” (11). Ahora bien, si Funes halla dificultades para nombrar porque justamente no puede olvidar, ¿no será el olvido la condición necesaria para que el nombre acontezca? Al contrario de lo que ocurre con Funes, cuya memoria se constituye como una enciclopedia infinita de momentos pasados y presentes, los recuerdos de los personajes de Saer son como fogonazos que azarosamente se encienden en la oscuridad, su condición de posibilidad es el olvido. En el final de “La mayor”, Tomatis debe despojarse de sí mismo durante el sueño para que el recuerdo surja. Sueño, recuerdo –y también escritura– son ficciones que se construyen a partir de un

olvido, y, como veremos más adelante, ese olvido, a veces, es precisamente el olvido de un nombre.

Hay una diferencia fundamental entre lo que les ocurre a los protagonistas de estos relatos, que está dada justamente por cómo son afectados por el olvido. Si atendemos al angustioso devaneo de Tomatis que precede al estado de duermevela, es posible apreciar que hay un elemento omnipresente que apenas se pone en duda: la propia conciencia que percibe. Tras cada uno de los verbos de percepción –de aquellos que proliferan en el relato– subyace el último bastión de las certezas: la primera persona, *ecce est percipi*. En “A medio borrar” Pichón al comienzo parece participar del empirismo casi solipsista de Tomatis; se comprende como aquella conciencia que, con su percepción, le da consistencia a la realidad, los espacios parecieran conformarse a medida que el personaje se pasea por ellos. La conversación que mantiene con su amigo Héctor durante el almuerzo resulta, en este sentido, reveladora:

Y más que extrañar, le respondo, después, cuando me pregunta cómo me sentiré en el extranjero, me ocuparé en *extrañarme* de concebir una ciudad en la que he nacido y he vivido cerca de treinta años que seguirá viviendo sin mí, y después digo que una ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un *nombre propio* a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte de las veces imaginarios y desiertos de nosotros (2014: 149; la cursiva es nuestra).

La posición solipsista del personaje pareciera incluso proyectarse en el paisaje que a lo largo del relato va recorriendo: los alrededores de la ciudad se encuentran borrados por el agua de una inundación que no para de subir. Ante esta extensión indiferenciada, Pichón no siente *nada*:

Los primeros días traté de experimentar asombro, incluso miedo, piedad por los que el agua barría, pero no logré nada. No veo más que una superficie tranquila casi plácida que se extiende hasta el horizonte hasta los dos costados del camino sembrado de escombros y no me hace ninguna señal (147).

El atributo “A medio borrar” parece aplicarse, en principio, a un paisaje que carece de significación. Sin embargo, a medida que la partida se acerca, se introduce un matiz que no estaba presente en el relato anterior: la incertidumbre se traslada de lo percibido al sujeto que percibe. El extrañamiento respecto a la propia identidad es un motivo recurrente en todos los relatos posteriores, y suele ocurrir a partir del desdoblamiento de los personajes; en este caso, es el gemelo de Pichón el que oficia como el doble exacto que hace entrar a la identidad en un estado de intermitencia

“alguien vendrá seguro a saludarme creyendo que soy él y no yo, el que sé que soy” (145) se dice a sí mismo al comienzo del relato Pichón: lo único que le permite distinguirse de su hermano es la mera conciencia de que él es él mismo y no otro. Sin embargo, poco a poco esa conciencia se va desgajando en diferentes escenas que dan cuenta de ligeras interrupciones del *yo*, “ser tomado por el que soy” reflexiona más adelante, “no es concebible más que como duda y error” (155) y luego “de este mundo yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrar” (170). Este proceso concluye, tal como lo señalamos anteriormente, con la voz narrativa diluyéndose hasta pasar a ser simplemente *algo que ve*: este olvido de sí mismo es condición para la emergencia de *la zona*, no ya como territorio real sino como espacio deseado.

Olvido, entonces, del *yo*, pero también olvido del *aquí y ahora*. Influenciada por el *nouveau roman*, la narrativa de Saer de los setenta se constituye como un estudio sobre las posibilidades e imposibilidades de construir un relato del tiempo presente. “La duración sin medida que no es, si se quiere, más larga que un momento, y más ancha, sin embargo, que el tiempo entero” (169) reflexiona Pichón, frase se espejará de manera casi exacta en boca de su gemelo en *Nadie Nada Nunca*: “el presente es tan ancho como el tiempo entero” (2015: 40). Los personajes de *La mayor* suelen desplazarse en un presente continuo, una especie de *aleph* de percepciones infinitas, que no posee duración alguna pero que siempre está siendo; en esta temporalidad, los recuerdos representan una interrupción inexplicable.⁵³ Pero si, por otro lado, el tiempo pasado solo emerge bajo la forma de estos fognazos, no hay posibilidad de contraste entre lo que ocurrió y lo que efectivamente se recuerda. Esto es lo que en “El Efecto Irreal” advierte Giordano:

La narración, que está hecha de la misma materia frágil y equívoca que el recuerdo, hace aparecer la extrañeza del recordar. Si el pasado vuelve, si puede volver a pasar, es porque aún no pasó, porque está siempre pasando, y nada nos garantiza entonces que cuando creemos recordar no estemos, en verdad, inventando (1992: 20).

En uno de los argumentos de *La mayor*, el narrador –una primera persona indefinida– se plantea la posibilidad de que exista una narración que se estructure solo

⁵³ En “Memoria olfativa”, el profesor de filosofía llega a negar la existencia del pasado: “prefiero un mundo que renace a cada momento, entero, a un pasado muy semejante a una fábrica abandonada en la que los minutos crecen como los yuyos entre los escombros y las máquinas” (2014: 179). Y sin embargo, basta solo un olor particular que traiga consigo la aparición inesperada de un recuerdo, para que toda su teoría vacile: “no he hecho más que percibir un olor nuevo, de una especie tan particular que despierta en mí sensaciones que llamo recuerdos, pero que no lo son” (180), afirma para conjurar estas apariciones indómitas. Lo que se evidencia en esta denegación es el carácter intratable del recuerdo, que como un “escándalo ontológico” ha venido a interrumpir con su temporalidad imposible la duración del presente.

mediante la yuxtaposición de recuerdos: “Harían falta para ello, lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad” (2014: 200). Esta proposición resulta tan programática como aquella que, en el primer libro de Saer, sostiene Barco “yo escribiría la historia de una ciudad” (517). De hecho, en *La mayor*, los axiomas comienzan a volverse complementarios: a partir del viaje de Pichón, la ciudad (y *la zona*) va configurándose como un lugar del recuerdo (o lo que es lo mismo: como un lugar de la ficción).

Volvamos, entonces, a la conversación entre Pichón y Héctor: “y después digo que una ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un *nombre propio* a una serie de lugares fragmentarios”; Garay admite que la condición de posibilidad para nombrar una ciudad es el olvido de la experiencia sensible (aquello que para Funes sería imposible), pero, al mismo tiempo, señala la incapacidad de designar de los nombres propios. Si, tal como afirmamos en el análisis del primer libro de Saer, la fundación de *la zona* se produce a partir de la desaparición del nombre “Santa Fe” (que queda del otro lado de la ficción), cabe retomar el interrogante que planteábamos en ese momento: “zona”, “ciudad”, ¿estos sustantivos comunes cumplen la misma función que el toponímico a la hora de designar el lugar de origen? En este punto, quizá sea posible llegar a una nueva respuesta que enriquezca las conclusiones anteriores.

En los relatos de *La mayor*, Pichón pareciera repetir aquel gesto fundacional de Barco. En “Algo se aproxima” este se refiere a la ciudad como algo demasiado concreto como para ser soportado por la escritura, en “A medio borrar”, aquel ensaya un movimiento complementario: admite que la abstracción del nombre propio es una convencionalidad vacía. Pero si un nombre propio (o un mapa) recortan convencionalmente un territorio que, para los personajes saerianos, no significa nada, no ocurre así con la idea de *zona*: la omisión del toponímico no implica una negación del lugar de pertenencia. En “Discusión sobre el término zona”, ante Lalo Lescano, Pichón dice que “va a extrañar” y que “todo hombre debe ser fiel a una región” (2014: 184), cuando su amigo asigna para *la zona* el mismo carácter convencional que aquel advertía para el nombre propio, Pichón se limita a responder escuetamente “no comparto”. Barco, dentro de *la zona* y en los inicios de un proyecto estético, señala el gesto del borrado del nombre propio como una forma de recuperación del espacio dentro de la escritura; Pichón, ante la inminencia de su propia partida, y en un momento ya de madurez de la obra saeriana, indica una nueva estrategia estética: su distanciamiento

constituye el viaje del presente al recuerdo –*extrañarse* para, por fin, *extrañar*–, y se presenta como la posibilidad de que *la zona* adquiriera otro estatuto, que esa pura proliferación heterogénea de percepciones logre aglutinarse no solo en un espacio reconocible pero irreal –irrealizable–, sino también, como un código, una especie de lenguaje a partir del que se reinterpreta la experiencia del mundo. La dramatización del proceso de creación estética que se pone en juego en los relatos de *La Mayor* encuentra puntos en común con la representación que Cortázar realiza del advenimiento de lo fantástico como surgimiento del acto creativo: el instante de extrañamiento y despersonalización que describe recuerda al momento en el que Pichón atraviesa el puente oscuro para abandonar la ciudad:

Por un instante dejo de ser el que habitualmente soy para convertirme en una especie de pasadizo. En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos comunicantes hace que la realidad se torne porosa como una esponja; por un momento por desgracia breve y precario, lo que me rodea deja de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy o quien yo creo que soy (2012: 100).

Pero a diferencia de lo que Cortázar refiere, el puente que cruza Garay no parece llevar, en principio, a ningún lado. Tal como lo comentamos en el capítulo anterior, la epifanía en Cortázar suele relacionarse con la evocación de la esencia oculta de las cosas. Con la asunción de su compromiso político resulta lógico, entonces, que Cortázar asociara su representación de la creación artística con un acto de develamiento ideológico: así el viaje a Cuba se describe como un puente hacia la *verdadera realidad latinoamericana*. En cambio, si en las narraciones de Saer ocurren momentos de epifanía, estos están vinculados con la emergencia azarosa e inexplicable de una *reminiscencia*: una certeza perceptual-afectiva que vincula a los personajes con *la zona*, pero que resulta tan efímera que ninguna verdad se puede extraer de ella. Al igual que el pasaje cortazareano, el vínculo entre *la zona* y París en la obra de Saer también suele estar dado por la analogía entre dos elementos inesperados, solo que en Saer, en lugar de constituir la puerta de acceso hacia otra realidad supra de donde provienen las fuerzas vitales y originarias, el vínculo pone en escena la presencia de *la zona* como un repertorio de, al decir de Pichón Garay, *rastros* que modelan la percepción del mundo: “el ajo y verano son dos rastros que me vienen siempre desde muy lejos. El extranjero es una maquinaria inútil, y compleja, que aleja de mí el ajo y el verano. Cuando reencuentro el ajo y el verano, el extranjero pone en evidencia su irrealidad” (2014: 205).

Hacia el final de “A medio borrar”, mientras se dirige a la terminal y, luego, mientras aborda el colectivo, Pichón va componiendo mentalmente lo que parece un poema en prosa. Si se reúnen los fragmentos que, como recuerdos, se encuentran intercalados en el registro pormenorizado que el personaje hace del presente, el poema resulta el siguiente:

Ciudad sin memoria, los que recuerdan, en tus calles derechas como rayos, erróneos, funestos, se equivocan (...) No es, me doy cuenta, ni el amor, ni la nostalgia, ni ninguna raíz elemental lo que convoca, brillantes, estas imágenes, sino el misterio del tiempo, del espacio, sus operaciones inertes, densas, sólidas, más puras y más nítidas, más reales que nuestra adhesión, débil, como la sombra, acribillada de luz de un árbol sobre el río; y así de espesa. Más aguerridas, más fuertes, las calles, las casas, amarillas y grises, parejas, sobre el cimiento del planeta, en las mañanas, en las tardes, no habrán de tener, como quien dice, más rastros que el del tiempo del que están hechas, hacia el exterior, para nadie, constantes, ciegas, refractarias, mojadas de vez en cuando por el péndulo de la lluvia, calcinadas regularmente por el vaivén del verano (2014: 170, 171, 172).

¿Por qué los que recuerdan se equivocan? De acuerdo a lo expuesto hasta ahora, podríamos aventurar que es porque dentro de *la zona*, en la infinita proliferación del aquí y ahora, no hay recuerdo posible. Sin embargo, la oración que sigue permite otra aproximación: se equivocan porque *no son ellos quienes recuerdan*. Por acción de las operaciones indescifrables del tiempo y del espacio, estos *rastros* simplemente les sobrevienen, y con su sólida evidencia ponen de manifiesto su tenue adhesión al mundo. En la lejanía, *la zona* retorna (¿o aparece por primera vez?) bajo la forma de una especie de lenguaje, pero no de un modo superficial como puede ser una manifestación del habla regional, sino más profundamente, como un código secreto o, al decir de Roland Barthes, un “estilo”:

El estilo no es sino metáfora, es decir, ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor (es necesario recordar que la estructura es el residuo de una duración). El estilo es así siempre un secreto; pero la vertiente silenciosa de su referencia no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor (Barthes, 2011: 18, 19).

La zona emerge del recuerdo como un “infralenguaje” (Barthes, 2011) que – como una estructura, aunque lábil y de manifestación intermitente– se encuentra profundamente arraigada como una gramática del pensamiento y de la experiencia. Los olores, las disposiciones especiales de la temperatura, la luz y el color del ambiente, y la densidad y las texturas de los objetos vuelven como grumos dentro del lenguaje,

metáforas o imágenes que brindan al sujeto saeriano un reconocimiento profundo –pero provisorio– de su ser en el mundo. La lluvia, el verano, la luz del sol al mediodía, el pescado asado, el río, su *fondo barroso* y sus *orillas resacas*: los relatos de *La mayor* pueden ser leídos como un amplio repertorio de aquellas imágenes que configuran el lenguaje del escritor. Si, como afirmará Saer unos años más adelante, la nacionalidad de un escritor es “el conglomerado de lengua, afecto, sensación y emociones que, constituido en la infancia, el escritor lleva donde quiera que vaya” (1986: 9, 10), la *zona*, en esta nueva reaparición, constituye una forma por la cual la escritura busca dramatizar su relación con aquello inasible y oscuro que es su propio *estilo*.

De allí el largo desfile de figuras de escritores en cuyas reflexiones la pregunta por cómo escribir y la pregunta por cómo habitar un espacio se confunden en una sola. De allí, la pérdida del nombre de Santa Fe, que es la pérdida de una referencia cultural y social, que sitúa a *la zona* en el territorio de los afectos privados. De allí también, la elección del epígrafe de *La mayor* “pasos de un peregrino son errantes”, una cita del primer verso de las Soledades de Góngora que nos reenvía al *incipit* del poema en el que se comparan los pasos del peregrino con propios versos que “dictados por Dulce Musa/ en soledad confusa” son “perdidos unos, otros inspirados” (2021: 2). A partir de esta alusión (casi secreta) al carácter autorreferencial del poema, Saer logra presentar, antes de comenzar, el carácter autorreferencial de sus propios relatos: la composición general, al igual que el poema de Góngora, propone el motivo del viaje –la pérdida y la recuperación– como ocasión para reflexionar sobre la propia escritura que, a veces dando vueltas infructuosamente, a veces sorprendida por momentos de epifanía, busca dar cuenta de su origen, de la *zona* de la cual proviene.

3.4. Los ochenta: regreso y exilio

Tal como lo referimos en apartados anteriores, no es hasta finalizada la década de los setenta que Saer comienza a autfigurarse de manera explícita como un exiliado; hemos observado que las mismas cualidades con las que caracterizará esta figura –la marginalidad frente al Estado y frente al mercado, el vínculo ambiguo con la tierra natal, el anudamiento temático entre viaje y escritura–, ya se encontraban tanto en su obra literaria como en sus notas y ensayos, pero no existía aún esa metáfora que, de modo preciso, las unificara y las condensara en una imagen de escritor. Por otra parte, también anticipábamos una posible razón: para apropiarse de esta figura, era necesario operar un desplazamiento respecto al sentido hegemónico que esta había adquirido

durante la década anterior, que la comprendía como un resultado directo de la militancia del escritor y, en consecuencia, como el signo por antonomasia del compromiso de la obra.

Signada por el relativo fracaso de los proyectos revolucionarios latinoamericanos, esta nueva década constituye, para la mayor parte del campo cultural argentino, el desplazamiento del compromiso entendido como *praxis* al compromiso entendido como *resistencia*, y la consecuente reconsideración del rol social del escritor. De Diego resume el fenómeno de la siguiente manera: “se postula una nueva teoría de los vínculos entre literatura y política que, a primera vista, parece paradójica: en el gesto de retirar la literatura de la política –concebida como en los años setenta–, se reafirma el carácter político de su función” (2002: 268). La política de la escritura predominante durante los primeros años de la década de los ochenta consiste, entonces, en la asunción de una posición crítica frente a los discursos sociales que puede resumirse, por una parte, en la defensa acérrima de la irreductibilidad de la literatura y, por otra, en la concepción de lo real, no ya como aquello susceptible a ser aprehendido y/o transformado por las prácticas literarias, sino como un núcleo inasible frente al cual, el ejercicio de la literatura actúa como una perpetua interrogación. Este clima generalizado de escepticismo y desconfianza que es lo que en parte hace tambalear la posición de Cortázar –que al final de su vida, responde de una forma deliberadamente ambigua a los reclamos de sus compañeros revolucionarios– resulta, en Saer, por el contrario, el punto de partida para que todas sus concepciones acerca de la literatura y el escritor decanten finalmente en la imagen del exiliado.

Por un lado, los ensayos, notas y entrevistas –recordemos que Saer se encuentra en esta década en un momento de “relativa visibilidad”– operan vaciando al exilio de todos los sentidos que durante la década anterior la habían convertido en la figura paradigmática (aunque también polémica) de la militancia del escritor, para otorgarle un valor predominantemente metafórico: el exilio será así la condición intrínseca de toda “gran literatura” (el ideal permanente en el discurso saeriano), signo de su resistencia y de su potencia como forma de conocimiento o, más específicamente y para utilizar un concepto recurrente en estos ensayos, como “antropología especulativa”. Por otro lado, la narración en primera persona de *El Entenado* puede leerse, en paralelo con el discurso crítico del escritor, como la elaboración ficcional de una teoría sobre el lugar del narrador, en tanto voz evanescente dentro de su propia narración y, también, –al oficiar el protagonista de etnólogo de los indios *colastiné* (una tribu que, como el

espacio que habita, es a la vez real e imaginaria)– en tanto sujeto cognoscente (y objeto de conocimiento) de esta “antropología especulativa”.

En una entrevista de 1981, Carlos Dámaso Martínez le pregunta a Saer si considera que existe algo parecido a una estética del exilio:

Creo que (salvo excepciones) la mejor literatura argentina ha sido hecha en la Argentina, la de Juan L. Ortiz, la de Borges, *La invención de Morel*, las novelas de Di Benedetto, los mejores poetas argentinos han escrito en la Argentina. De modo que no hay norma para eso. Si los mejores libros han sido escritos en el extranjero o en el país es indudablemente secundario (2016: 21).

Aquí, Saer, con su habitual recelo respecto a la idea de que la escritura esté predeterminada por factores externos, pareciera negar la posibilidad de que el exilio constituya una categoría estética. Sin embargo, es necesario contrastar esta afirmación con otra ya presente en un ensayo escrito en 1980, titulado precisamente “Exilio y literatura”: “los más grandes escritores son exiliados aun si jamás salieron de su lugar natal” (2012: 270). En realidad, ambas declaraciones resultan, al interior del sistema de ideas que conforman los ensayos de esta época, complementarias: la primera es una exhortación a aquellos escritores latinoamericanos que por el simple hecho de vivir lejos de su tierra natal, se instituyen como “la voz cantante de la opresión” (2015 [1980]: 152); la segunda implica una reapropiación del exilio a partir de su sentido metafórico, es decir, para expresar la inevitable tensión entre la literatura y el poder político.

Para una estimación correcta de las relaciones específicas entre exilio y literatura, es preciso que la praxis misma de la literatura se vuelva problemática, sin que se oponga necesariamente y de manera explícita, en sus posiciones ideológicas inmediatas, al poder político, el cual mediante el exilio, la conspiración del silencio, la represión, decide que sean inexistentes (2012: 269).

De esta manera, se opera una inversión de la causalidad respecto al sentido predominante en la década anterior: no es la situación de desarraigo la que produce un tipo determinado de forma estética, sino que es la propia literatura –“la verdadera literatura”, aclara Saer siguiendo el camino de Adorno: aquella cuya experiencia estética constituye “un modo radical de libertad” (2015: 144)– la que por su carácter amenazante al *status quo* es marginada por el poder a diferentes formas del exilio.

Ahora bien, en este punto es oportuno retomar una precisión que realiza Contreras: este uso aparentemente metafórico del exilio –como la condición “indiferente” que caracteriza a toda gran literatura– puede matizarse si se la lee en relación

con las reflexiones acerca de la lengua y la infancia (o más precisamente: la lengua de la infancia) como las verdaderas patrias del escritor, y con la obsesión con la que la narrativa de Saer vuelve una y otra vez sobre *la zona*, como el lugar en el que se funda el relato de origen y, a la vez, el origen del relato (2008: 68). En el apartado anterior, afirmábamos que en *La Mayor* puede observarse una concepción de *la zona* como el “infralenguaje” o el “estilo” del escritor; durante los ochenta, el discurso crítico de Saer vuelve explícita esta concepción a partir de la idea de que toda escritura proviene de una suerte de “universo pulsional” (2016 [1983]: 25).

Al igual que ocurre con Cortázar, es necesario cotejar la imagen de Saer como exiliado con lo que ocurre en su obra, que propone constantemente una dramatización espacial de sus principios constructivos y de las reflexiones que la convocan. Como demostramos en el capítulo anterior, la imagen del exiliado en Cortázar está ligada a la invención del procedimiento estético del *pasaje*, que legitima al escritor como aquel que puede acceder a otra realidad denegada por la razón. Del mismo modo, para Saer el exilio no es solo una metáfora para indicar la posición de *toda gran literatura* sino que encuentra un anclaje en aquellos tópicos fundacionales de su propia obra, el espacio es la dimensión en la que se actualizan y toman forma las indagaciones por la representación (como problema a la vez estético y filosófico), el origen, la lengua, el recuerdo y la memoria.

Con *El Entenado* comienza a aparecer, además, una escena que será recurrente en la obra posterior: la experiencia de exilio de los personajes se produce, no tanto en el extranjero sino, sobre todo, en su tierra natal. Si, como enunciábamos anteriormente, uno de los núcleos temáticos a partir de los que se estructuraban los relatos de *La Mayor* era la preparación de la partida de Pichón Garay hacia Francia (en un desplazamiento cuyas resonancias pueden leerse no solo dentro del mismo libro sino a lo largo de toda la obra posterior), *El Entenado*, en una suerte de continuidad, escenifica las instancias del viaje y el regreso. Esta continuidad puede percibirse incluso en la representación del espacio: el paisaje que contempla Pichón desde el colectivo –ese mundo indiferenciado y fangoso que emerge por acción de la inundación y que todo lo devora– es el mismo al que el grumete ingresa a medida que su barco se adentra al interior de la tierra a través del Paraná.

Arce, en “La genealogía del relato” (2009), reconoce en los viajes de la obra de Saer una inversión del “periplo del héroe”: mientras que en este se propone una relación directa entre viajar, narrar y conocer, el viajero saeriano no solo retorna del extranjero

vacío de *experiencias* sino que, con el regreso, la tierra natal termina deviniendo también ella misma extranjera. Por otra parte, Luigi Patruno, en *Relatos de Regreso: ensayos sobre la obra de Juan José Saer* (2015), también señala el retorno, siempre diferido del origen, como una escena fundamental que comienza a hacerse presente a partir de *El Entenado*: signado por la imposibilidad, este retorno no representa una recuperación de lo perdido, sino una instancia de reflexión, que pone en escena la pregunta por la naturaleza de la pérdida al tiempo que describe una trayectoria narrativa espiralada a partir de la cual la escritura dramatiza su desconfianza acerca de la representación (otro retorno que se manifiesta siempre diferido).

En un borrador a una entrevista de comienzos de 1980, Saer vincula claramente la experiencia del exilio con la del regreso:

La materialidad de la patria se confunde con mis experiencias y está constituida por la existencia precisa de paisajes, caras, nombres, experiencias comunes. Por eso a veces sé decir que todo regreso es imposible, ya que esa patria que parece persistir en el tiempo no es otra cosa que una experiencia intensa vivida en un pasado irrecuperable. El regreso podría ser, en ese caso, una nueva forma de exilio (2015: 150).

De modo que, para comprender cabalmente la imagen de exiliado que Saer compone para sí mismo, será fundamental abordarla en relación con estas escenas del viaje y del regreso que, como instancias productivas del relato, hacen evidente un anudamiento entre el lugar desde el que se escribe y el lugar sobre el que se escribe. El vínculo complejo y ambiguo con la tierra natal no contradice pero sí matiza la concepción del escritor como “hombre sin atributos”: la moral, la identidad nacional, la política no determinan la escritura que, sin embargo, sí está condicionada por el vínculo que de manera inconsciente sostiene el escritor con su “universo pulsional”. *El Entenado* cumple, en este sentido, una función singular dentro de la obra: presenta a *la zona* como el origen mítico –y, como veremos, por lo tanto, negativo e inaprensible– de la escritura.

A continuación, abordaremos la producción de Saer de 1980 a 1984 a partir de dos puntos que resultan fundamentales para comprender la construcción de imagen de escritor. En primer lugar, buscaremos poner en relación sus autofiguras como exiliado presentes en sus ensayos con las reflexiones acerca del narrador que se elaboran en la escritura de *El Entenado*. En segundo lugar, indagaremos acerca de la relación problemática con el origen que plantea esta novela, para ello la leeremos en contrapunto con un relato de Cortázar: “La noche boca arriba” en *Final del juego*

(1955). La propuesta es recuperar la evidente afinidad temática de los textos para poner en diálogo la construcción de las imágenes de ambos escritores a partir de la representación ficcional del espacio del que toman distancia al definirse como exiliados.

3.4.1. El Entenado: *El retorno del autor*

¿De dónde proviene la voz ficcional que nace junto con la escritura? ¿Qué relación propone el mundo efímero y vacilante que se hilvana en esa voz con el “mundo real”? ¿Qué vínculo guarda el acto de escribir con la cultura –que es, a la vez, su condición de posibilidad y su frontera de desfallecimiento–? Para el Saer de comienzos de los años ochenta, momento en el que empieza a adquirir mayor visibilidad, estos interrogantes resultan esenciales para la presentación de su imagen de escritor: el nombre propio del autor y sus atributos como sujeto social y cultural buscan relativizarse bajo la figura del narrador como aquella voz que nace de su propio relato. La metáfora del exilio cobra, entonces, un valor fundamental.

El Entenado se publica en 1983; de acuerdo con el “Dossier genético” de la novela a cargo de Premat (2010), esta comienza a escribirse en 1979 y se finaliza en 1982. Durante el período que va desde la planificación del texto a su publicación, la producción crítica de Saer (tanto sus ensayos como las entrevistas que concede) insiste en los dos tópicos que mencionamos en el apartado anterior: por una parte, la concepción del escritor como exiliado, por otra, la de la narración como “antropología especulativa”. Si se los lee en relación con el argumento de la novela, no es difícil apreciar que ambos se encuentran profundamente interrelacionados: el narrador de *El Entenado*, cuya condición de exiliado no es solo circunstancial, sino más bien, esencial, convierte al relato de su vínculo con la tribu *colastiné* –anacrónicamente atravesado por una ficcionalización del discurso etnográfico– en una compleja disquisición acerca de su modo de habitar el mundo (como el sujeto que existe en ese mundo pero también como el narrador que lo construye con su escritura).

En un borrador para una entrevista escrita a inicios de los ochenta, Saer describe la existencia del hombre como “una encrucijada de destierros, una caja china de exilios y de carencias que desembocan en lo negro” (2015: 149). Precisa, de esta manera, tres tipos de exilio: el circunstancial –aquel que obliga a los hombres a confinarse al extranjero, al silencio o a la muerte–, el estructural –aquel inherente a una sociedad alienada– y el ontológico –aquel que se manifiesta como una negatividad intrínseca en la búsqueda del sujeto por su propia esencia–. El *entenado* –narrador sin nombre, sin

patria, sin padres, sin origen— puede leerse como la puesta en ficción de esta concepción. De hecho, en el “Dossier genético”, se advierte cómo los nombres propios de lugares y personas históricas que podrían funcionar como índices dentro de la historia (empezando por el nombre real del marinero que quedó varado diez años en América, cuya situación impulsó la escritura de la novela) fueron, a lo largo de los borradores, sistemáticamente eliminados (2010: 559). Lo señalábamos ya en el análisis de la primera publicación de Saer: para comenzar a escribir es necesario borrar los nombres propios, y *El Entenado* es, en efecto, una (re)escritura del comienzo.

Arce precisa la ubicación del texto al interior de la obra de Saer: tras la etapa más experimental, que halla su punto cúlmine en *Nadie Nada Nunca*, *El entenado* propone un retorno a la narratividad y a la inteligibilidad del relato que, sin embargo, también puede leerse en continuidad con los textos de la década anterior (como la ya mencionada *Nadie Nada Nunca* y *El limonero real*) a los que sitúa dentro de lo que denomina “ciclo cosmogónico” (2009).⁵⁴ La novela aborda nuevamente la problemática del origen, pero con una particularidad, que es la que aquí nos resulta relevante: con el retorno a la narrativa se produce también un retorno del narrador, lo que pone en primer plano la pregunta por el origen de la voz narrativa con la que nace la saga saeriana. El “Dossier Genético” de la novela recoge dos datos de la paratextualidad que refuerzan el vínculo que la novela propone con el origen de la obra. Por una parte, consigna que Saer anota junto al título la etimología de la palabra “entenado”: “*antes-natus*”, que literalmente significa “el antepasado” (Premat, 2010: 545). Por otra parte, refiere la decisión del autor de que la traducción de la novela al francés se titule justamente *L’Ancetre* (517). Así, el título, tal como es concebido, reúne la ambivalencia que constantemente se pone de relieve en la novela: se trata, al mismo tiempo, de un mito de origen y de una declaración de orfandad. Si, como Saer suele afirmar en sus ensayos, los principios estéticos de la narración se desprenden del propio acto de narrar, no resulta desacertado abordar esta novela como una teoría sobre la naturaleza del narrador: una teoría, sin embargo, cuyas proposiciones son inestables y, a menudo, contradictorias; una teoría, podríamos también aventurar, cuya constitución es menos lógica que *mítica*. Los mitos, señalaba Lévi-Strauss, son aquellos únicos hechos del lenguaje que no sufren

⁵⁴ De acuerdo con Arce el ciclo cosmogónico se compone por una serie de textos que ponen en escena el origen -ya sea el de la propia narración ya sea la génesis del mundo-: “este ciclo comenzaría con la reescritura de la Teogonía que se ensaya en el centro de *El Limonero real*, continuaría con la irrisión del Génesis en el comienzo, vuelto estribillo de *Nadie Nada Nunca*, y llegaría hasta el relato de origen de la Zona y del hombre saeriano en *El Entenado*” (2009: s.p.).

al ser traducidos, por estar ellos mismos generados por un proceso de versionalización semejante a la traducción.⁵⁵ No es casual, entonces, que la novela, para explicar lo que es un narrador acuñe una palabra imaginaria dentro de la lengua *colastiné*, cuya estructura, al igual que la de los mitos, está constituida –y horadada– por la polisemia y la ambigüedad: *def-ghi* es la función que la tribu asignaba a aquellos que capturaban para que fueran sus testigos.

Como todos los otros que componían la lengua de los indios, esos dos sonidos, *def-ghi*, significaban a la vez muchas cosas dispares y contradictorias. *Def-ghi* se les decía a las personas que estaban ausentes o dormidas; a los indiscretos, a los que durante una visita, en lugar de permanecer en casa ajena un tiempo prudente, se demoraban con exceso; *def-ghi* se le decía también a un pájaro de pico negro y plumaje amarillo y verde que a veces domesticaban y que los hacía reír porque repetía algunas palabras que le enseñaban, como si hubiese hablado; *def-ghi* llamaban también a ciertos objetos que se ponían en lugar de una persona ausente y que la representaban en las reuniones hasta tal punto que a veces les daban una parte de alimento como si fuesen a comerla en lugar del hombre representado; le decían *def-ghi*, de igual modo, al reflejo de las cosas en el agua; una cosa que duraba era *def-ghi*; yo había notado también, poco después de llegar, que las criaturas, cuando jugaban, llamaban *def-ghi* a la que se separaba del grupo y se ponía a hacer gesticulaciones interpretando a algún personaje (2010: 303).

Compuesto de seis letras sucesivas en el abecedario, el término *def-ghi* sugiere fonéticamente el deslizamiento de significantes que comporta. Un desplazamiento tal que logra entorpecer casi por completo la capacidad de designación de la palabra. Sin embargo, en el oscuro catálogo que el grumete recoge, hay dos sentidos que relativamente permanecen y que permiten dar cuenta de dos características con las que parecieran identificar al narrador: la primera, la más evidente, es su capacidad de representar las cosas en su ausencia (imitación, juego, ficción); la segunda, su naturaleza “suplementaria”, *def-ghi* es quien está demás, el extranjero. De allí que los miembros de la tribu siempre escojan a alguien ajeno al grupo para cumplir ese rol:

Ser escritor es ser *def-ghi*, función enigmática que exige toda una vida para ser descifrada (solo en la vejez el grumete entiende que los indios esperaban que él sobreviviese para ser “ante el mundo su narrador” y en ese enigma y en la polisemia del término, ya se sugiere la dificultad esencial de definir al autor, de entender su papel y trazar su identidad (Premat, 2010: 186).

⁵⁵ Esta precisión se encuentra en el capítulo “La estructura de los mitos” de *La Antropología estructural*: “el mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado y cuyo sentido logra despegar si cabe usar una metáfora aeronáutica del fundamento lingüístico sobre el cual había comenzado a deslizarse” (1997: 233).

Aquello que el entenado en su vejez rememora y escribe se va constituyendo como un discurso de saber conjetural acerca de su propio hacer, una indagación en torno a aquella función enigmática que le fue asignada. “De algún modo, no hay retorno: el protagonista queda adherido al universo *colastiné*: lo lleva consigo” (Arce, 2009: s.p.), y en esa adherencia se ve reflejada una adopción lingüística: cuando lo recuperan los españoles, el grumete advierte que ha olvidado su lengua madre, y que ha ingresado, tal vez sin retorno, al círculo mágico de la comunidad, pero no en calidad de miembro sino de testigo. De esta manera, la novela revela los principios fundamentales que la constituyen como una “antropología especulativa”: por una parte, la tensión siempre existente, advertida por Premat (2002), entre la afirmación de la orfandad absoluta, y el reconocimiento de cierto espacio de pertenencia, por otra (y a su vez resultado de esta tensión), la concepción de la narración como un discurso de saber que se construye en la continuidad irresoluble entre la autobiografía y la etnografía: la cosmovisión de los *colastiné*, una suerte de mitología negativa sin dioses ni espíritus pero prolijamente ordenada por cientos de rituales y tabúes, se confunde con las propias memorias del autor, con su propia *mitología*. La propuesta de *El Entenado* recuerda las reflexiones de Giorgio Agamben, en el artículo “Acerca de la imposibilidad de decir yo”, sobre la figura del autor, donde las preguntas en torno a la naturaleza del sujeto cognoscente de la etnografía frente a un evento como las *fiestas rituales* se hacen extensivas a la relación que el escritor de novelas sostiene con su propio yo. “El problema por excelencia de la antropología (es) el de la posibilidad –o imposibilidad– de la fiesta, de su cognoscibilidad o incognoscibilidad” (2007: 138), la negatividad que signa la observación de una cultura heterogénea, indica Agamben, no sólo concierne a la construcción del discurso de saber, sino que señala, además, la imposibilidad del etnólogo de conocerse a sí mismo a través de otros:

Así como no puede haber, para el mitólogo, una sustancia del mito, sino una máquina que produce mitologías y que genera la fuerte ilusión de esconder el mito dentro de las propias paredes insondables, así tampoco hay para el antropólogo, un ‘hombre universal’, verdadero y real, en sí y para sí, más acá o más allá del yo y de los otros, de los semejantes y de los diferentes, que encontraría en la fiesta su epifanía privilegiada (2007: 139).

La incognoscibilidad es uno de los problemas fundamentales que proponen las novelas de los ochenta de Saer, tanto *Glosa* como *El Entenado* se articulan en torno a una fiesta a la que no se puede acceder completamente: ya sea porque los personajes no han podido asistir y solo pueden conocerla a partir de fragmentos y versiones contadas por

otros (como es el caso de Leto y el Matemático con el cumpleaños de Washington Noriega) o bien porque sí se puede asistir, pero no participar de sus ritos (como le ocurre al entenado). En este último caso, la calidad de testigo del protagonista es lo que le permite formular la incognoscibilidad a partir de los siguientes interrogantes: ¿Qué es lo que obliga a la tribu a repetir año a año ciega e imperturbablemente el canibalismo y la orgía incestuosa? ¿Qué es lo que luego les hace olvidarlo para retomar una vida sobria y excesivamente controlada? Aunque carecen de dioses, nota el grumete, una presencia invisible gobierna sus actos más allá de su voluntad y de sus propósitos: una fuerza que, “como el leviatán que es visible únicamente durante sus apariciones periódicas desde el fondo del océano” (2010: 252), se manifiesta en los brutales sacrificios que están obligados a realizar cada verano. Según Premat, los *colastiné* son una *tribu melancólica* (2002), su universo simbólico se encuentra constantemente asediado por lo indistinto, por el *barro primigenio* del que, de acuerdo con el entenado, parecieran ser tan próximos. El narrador es acosado por la misma melancolía, esa misma relación precaria con el sentido y con el lenguaje es lo que lo conduce a los “sucesivos nacimientos”,⁵⁶ en una repetición que puede leerse en continuidad con los rituales cíclicos de los *colastiné*. “Esos hombres están en constante conflicto entre la orgía y la Ley que les permite recobrar una vida reglamentada y estructurada” (2002: 190); del mismo modo, podemos agregar, quien escribe se debate entre su “universo pulsional” y el orden que le impone la letra escrita.

En relación con el problema de la incognoscibilidad de la fiesta, Agamben retoma del mitólogo Furio Jesi, el concepto de *máquina mitológica*, un dispositivo epistemológico pensado para dar cuenta del proceso en el cual la cultura estudiada entra en continuidad con la subjetividad del etnógrafo, Agamben hará extensiva esta idea para pensar la constitución misma de toda subjetividad:

Así como no hay sustancia del mito, sino solo una máquina que produce mitologías y que genera la fuerte ilusión de esconder el mito dentro de las propias paredes insondables, así tampoco hay para el antropólogo, un hombre universal (...) más allá o más acá del yo y de los otros (2008: 139).

En el acto de interpretación del mito, el sujeto y el objeto se implican y se confunden: tanto el centro último del mito, su origen, como el centro último del sujeto que escribe, el “yo”, son incognoscibles. Ambos producen una red de relatos que se

⁵⁶ “Algunos, por nacimientos sucesivos, van pasando de vida en vida, y si la muerte no viniese a interrumpirlos, serían capaces de agotar el ramillete de mundos posibles a fuerza de nacer una y otra vez, como si poseyeran una reserva inagotable de inocencia y abandono” (Saer, 2010: 229).

trenzan sobre este fondo imposible, un “mecanismo apotropaico que, como el laberinto, interioriza lo que tiene a distancia” (2008: 142). En *El Entenado* la escritura funciona como una verdadera “máquina mitológica”, en la que la red de relatos que conforma la autobiografía del protagonista se entreteje con la mitología negativa de los *colastiné*; la articulación se produce, sin embargo, sobre un fondo incognoscible: la indecibilidad del origen y de la identidad. Por ello, cuando el grumete se une a la compañía de teatro y se representa a sí mismo su aventura en las indias, experimenta la falsedad sobre la que se compone toda identidad: el *yo* que asume en el escenario –la *persona* a la que le ocurren eventos extraordinarios– se siente como una máscara.⁵⁷ Frente a esta imposibilidad de decir *yo*, la escritura se presenta, en cambio, como un recurso. Fernández lo precisa del siguiente modo: “*El Entenado* asume el gesto del viaje por la escritura atravesando el espesor de lo real y de la identidad no sólo como un interrogante sino también como un oxímoron que posterga y desplaza la respuesta por una ausencia, una falta o un misterio” (2000: 127).

Al mismo tiempo, *El Entenado*, al interior de la obra de Saer, se presenta también como un mito de origen: se inscribe en un pasado ancestral –en el que, sin embargo, la relación con el origen ya se presenta como negativa– y se sobreimprime sobre el resto de los textos como una nueva capa de sentido. Indica así el posicionamiento del narrador saeriano a partir de dos coordenadas fundamentales: por una parte, *la zona* (advértase que el nombre de la tribu, *colastiné*, también es nombre de un lugar: el pueblo en el que Saer vivió durante algunos años) como el “universo pulsional” del que proviene la escritura y, por otra parte, la tradición letrada universal en la que, en un mismo gesto, se inscribe al tiempo que toma distancia. Arce identifica dos circunstancias que constituyen al entenado como narrador: el viaje a *la zona*, como el *protorrelato* –regresión a un estado originario que se conformará más adelante como su “gran ayer único”– y, por otra parte, su ingreso al mundo letrado gracias al Padre Quesada, que, ejerciendo una función paterna, adopta al grumete como su discípulo. En este sentido la escritura se convierte, como lo advierte Patruno en una forma de retornar a *la zona*:

El lugar al que llega el entenado y al que regresa a través de la escritura es la zona, la región imaginaria que constituye el espacio de acción de los

⁵⁷Arce advierte que la farsa que monta la compañía de teatro constituye una crítica implícita a la representación de lo latinoamericano por parte de la literatura del *boom*: “Grosera puesta en escena llena de clichés y exotismos, Saer no deja de aprovechar la oportunidad de arremeter contra el realismo mágico en esta escena donde lo americano está representado según el estereotipo y el gusto de los europeos” (2009: s.p.).

personajes de Saer y la ubicación narrativa de cada uno de sus textos. Si la escritura es un modo de regreso, este retornar del entenado a través de la fijación alucinada de su testimonio lleva al lector hacia un lugar borroso y nunca preciso (2015: 47).

Retorno imperfectivo a *la zona* y al yo del narrador, la escritura es sólo posible a partir del ingreso a la cultura letrada: “si el padre Quesada no me hubiera enseñado a leer y a escribir, el único acto que podía justificar mi existencia hubiese estado fuera de mi alcance”. Sin embargo, este ingreso se relata con cierto tono deceptivo: “No fue fácil, más que el latín, el griego, el hebreo y las ciencias que me enseñó, fue dificultoso inculcarme su valor y su necesidad (...) para mí, que estaba fascinado por la contingencia era como salir a cazar una fiera que ya me había devorado” (2010: 279). *La zona* es aquello que se resiste a ser aprehendido por la cultura, no obstante, la posición melancólica del narrador (eco de la melancolía *colastiné*) es lo que lo sustrae de los discursos totalizantes y lo deposita en el terreno de la escritura:

Como si aquello que lo va a convertir después en narrador fuera menos la cultura y la literatura que la experiencia irrepresentable, inexpressable, incognoscible y, también, insignificante. Como si, en definitiva, y al igual que los colastinés, la escritura fuera un acto irreductible a la cultura o mejor, algo que se balancea entre la cultura y su desaparición (Arce, 2009: s.p.).

Las reflexiones del entenado acerca de su ingreso a la letra escrita pueden leerse en relación con el posicionamiento cultural que Saer delimita en sus ensayos y entrevistas: “Justamente, para poder ejercer plenamente su arte [el escritor] tiene que sustraerse un poco de la cultura, hay una dialéctica entre ese fondo objetivo que estaría dado por las formas que, en general, el artista tiende a transgredir, y su propio universo pulsional” (2016 [1983]: 25). Esta afirmación señala una posición de la escritura más allá de la lengua y de la historia, como eterno aplazamiento del sentido, al tiempo que pone de relieve la mirada extrañada, extranjera, del autor frente a la cultura.

3.4.2. “Los tembladeraes de los que no volvía nadie”: la representación del origen y del retorno en *El Entenado* y en “*La noche boca arriba*”

Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you—smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering, ‘Come and find out’. This one was almost featureless, as if still in the making, with an aspect of monotonous grimness.
(Conrad, 2021: s.p.)

“Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los *tembladeras de los que no volvía nadie*” (Cortázar, 2014: 523; la cursiva es nuestra), a medida que el protagonista de “La noche boca arriba” se adentra en ese mundo indeterminado de barro y oscuridad, va comprendiendo que no hay retorno posible, que la escena diurna de la vigilia, la certeza de que es un motociclista que se encuentra a salvo, atendido cuidadosamente en un hospital, y que la vida, encauzada por el orden tranquilizador de la civilización, transcurre sin dificultades, se diluye frente al peso irrevocable de la realidad primigenia de los sueños: el motociclista/moteca acaba tendido en las mesas sacrificiales de los aztecas mirando al cielo por última vez. La afinidad temática entre “La noche boca arriba” y *El Entenado* es evidente. En ambos, protagonistas sin nombre (“para sí mismo, para ir pensando no tenía nombre” (2014: 523), aclara el narrador de “La noche...”) atraviesan un *pasaje* hacia la realidad “aún en proceso de creación”: *arcaica*, como la describiría el narrador del *Corazón de las tinieblas*, pero también –en tanto aún constituye un punto ciego para la racionalidad occidental– *pulsional*. Por otra parte, ambos personajes cumplen una función dentro de los rituales sacrificiales de una cultura desconocida, rol del cual, en cualquiera de los casos, no hay retorno. Incluso las descripciones del paisaje son asombrosamente parecidas. El cielo abierto que, como un abismo, deslumbra y estremece a los protagonistas acostumbrados a los horizontes recortados por los edificios de las ciudades; la oscuridad absoluta que alberga la vegetación virgen; los olores vívidos –“olor a pantano” (525) en “La noche...”, “olor a origen” (220), “olor matricial” (230), en *El Entenado*–: todas percepciones desbordantes que configuran un espacio denso y misterioso que se resiste a los nombres y los conceptos (“Tierra es esta sin...” (2010: 223) dirá el capitán de la novela de Saer antes de que su garganta sea atravesada por una flecha *colastiné* en una doble constatación, por el lenguaje y por el acto).

Si bien es preciso recordar que Cortázar escribió “La noche boca arriba” en 1955, es decir, en un periodo previo al circunscripto por esta tesis, creemos oportuno poner en relación este relato con la novela de Saer, puesto que en los recursos utilizados en la construcción de lo fantástico y en la representación de lo latinoamericano previo a la conquista, podemos leer un anticipo del latinoamericanismo que adoptará más adelante, en su *etapa comprometida*. Por ello, la evidente distancia entre la publicación de los textos (28 años) tampoco resulta problemática: el abordaje en simultáneo de los

relatos es un pretexto para retomar la indagación en torno a cómo Cortázar y Saer configuraron sus imágenes de escritor a partir de la representación de la pérdida del espacio de pertenencia. La afinidad temática será, entonces, un mero punto de partida que permite poner en diálogo la producción de los autores.

Como ya lo hemos indicado varias veces, Saer, al igual que Cortázar, adscribe a una teoría del origen pulsional de la creación de vertiente romántica. En ambos casos, lo pulsional se espacializa y configura, al mismo tiempo, la posición del escritor dentro de lo social y la de su escritura dentro de los discursos de saber. “La noche boca arriba” y *El Entenado* se presentan como relatos de un regreso a lo originario que se encuentra dramatizado a partir de la representación de una América precolombina: el pasaje a este continente oscuro es al mismo tiempo el *pasaje* a una realidad subjetiva. De allí que se produzca bajo el signo de lo onírico: en el caso del motociclista es propiamente el sueño o la inconsciencia lo que lo introduce en la selva donde se celebra la *guerra florida*; en el caso del grumete, este pasaje ocurre como una transición lenta en la que la monotonía del viaje va conduciendo a la tripulación a un estado de “somnolencia alucinada” (2010: 220). El mundo onírico va ganando más terreno al tiempo que la realidad cotidiana pareciera retroceder. Ahora bien, el modo en el que este proceso ocurre en ambos textos da cuenta de algunas diferencias reveladoras.

En un apartado del capítulo anterior, “El exiliado, una subjetividad de trincheras”, advertíamos, a partir de los señalamientos de Giordano, que la duplicación de la realidad es la base *metafísica* a partir de la cual la ficción de Cortázar se constituye como un modo de conocimiento. La duplicación de lo real es, de hecho, un procedimiento que, tal como lo advierte Clement Rosset en *Lo real y su doble*, estructura el pensamiento de la filosofía occidental: lo real no sería más que el doble ilusorio de otra “realidad verdadera” que permanece oculta ante la percepción y el pensamiento ordinarios, en ella se encuentran el orden y el sentido. Para Cortázar existe el mundo cognoscible por medio de la razón y existe aquel otro subyacente al que el escritor puede acceder entrando en el dominio de la irracionalidad, de lo onírico y de la locura: esta es la *verdadera realidad*. En “La noche boca arriba”, como es habitual en su obra, este salto a lo desconocido ocurre a través del género fantástico. Cortázar opera, así, una inversión de jerarquías. Al final del cuento queda claro que el sueño había sido el de la civilización occidental, tal es la revelación del moteca antes de morir: “el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por las avenidas de una ciudad asombrosa” (2014: 531). Latinoamérica

precolombina se presenta como una realidad primigenia en la que la verdad se muestra en su estado más puro. Por ello queda asociada a la realidad onírica, allí donde el romántico (y el surrealista) accede a la verdad a través de la epifanía. Más de una década después, esta representación de lo latinoamericano perdurará como fundamento para la legitimación del espacio de enunciación del escritor: en Latinoamérica persiste una esencia primigenia, una potencia inaprensible para el racionalismo de los intelectuales marxistas. Es necesario insistir, en este sentido, que la predominancia del género fantástico en sus ficciones se halla intrínsecamente ligada a los fundamentos de su compromiso. En la conferencia “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” (1983), expresa con claridad esta relación:

El hombre del futuro, como muchos de nosotros en Hispanoamérica lo soñamos, tendrá que hallar las bases de una *realidad que es verdaderamente suya* y, al mismo tiempo, mantener la capacidad de soñar y jugar (...), puesto que a través de esas puertas es por donde lo Otro, la dimensión de lo fantástico y de lo inesperado se introducirán siempre, igual que todo aquello que venga a salvarnos de este robot obediente en el que tantos tecnócratas quisieran vernos convertidos y que nosotros no aceptaremos jamás (2011: 115).

Y, tal como lo referimos en el capítulo anterior, en este punto es donde entra en juego la imagen del escritor como aquel capaz de sumergirse en el *corazón de las tinieblas* y traer consigo la verdadera identidad a un pueblo alienado por el imperialismo. La autofiguración del exiliado cumple entonces un rol muy importante: el contacto con la esencia latinoamericana no puede estar dado por la presencia material del escritor en su tierra, es la distancia –transfigurada en el procedimiento estético del *pasaje*– lo que abre paso a esa raíz irracional y desmesurada que constituye la verdadera potencia de las luchas revolucionarias y en la que se deposita la fe en la concreción de las utopías socialistas.

Es posible comprender que la posición de Saer como escritor se fue configurando reactivamente ante este tipo de representaciones: la aguerrida revelación contra la idea de una esencia de lo latinoamericano que leíamos en los ensayos signa también la escritura de *El Entenado*. A diferencia de lo que ocurre con el relato de Cortázar, el pasaje aquí está dado por un lento desprendimiento de las certezas de la civilización, así describe el grumete la travesía del barco por el océano: “no se veía un pez, un pájaro, una nube. Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos (...) Mar y cielo iban perdiendo nombre y sentido” (2010: 214). Asimismo, la moralidad también se va desdibujando: entre los marineros comienzan a ocurrir abusos

y violaciones, los roles sociales se confunden, las relaciones se difuminan en la perversión y el incesto: “gracias a mi ambigüedad de imberbe, en ciertas ocasiones el comercio con estos marinos –que tenían algo de padre también, para el huérfano que yo era– me deparó algún placer: y en ese ir y venir estábamos cuando avistamos la tierra” (215). Del otro lado, en las entrañas de la tierra avistada, se encuentran los *colastiné* que en principio parecieran mostrarse como salvajes habitantes de un mundo pre-adánico, pero esta representación no tardará en resquebrajarse:

Parecían nítidos compactos, férreos en la mañana luminosa, como si el mundo hubiese sido para ellos el lugar adecuado, un espacio hecho a su medida, el punto para una cita en el que la finitud es modesta y ha aceptado, a cambio de un goce elemental, sus propios límites. No tardaría en darme cuenta del tamaño de mi error, de la negrura sin fondo que ocultaban esos cuerpos que, por su consistencia y su color, parecían estar hechos de arcilla y fuego (234).

La tribu es en realidad “un pueblo urbano, trabajador, austero” (267), que contempla obsesivamente el orden y las estructuras sociales porque de ello depende la consistencia de su mundo. Aquí la expresión *pueblo originario*, con la que suele denominarse a las poblaciones que habitaban América antes de la conquista, pierde toda validez: a nada le temen más los *colastinés* que a su propio origen, a ser devorados por aquel “magma indiferenciado” del cual creen provenir. Como advierte Premat (2002), al igual que ocurre con el grumete y con muchos de los personajes de Saer, la relación de los *colastiné* con su origen, es decir, con aquel punto en el que la filosofía ha ubicado la esencia de la identidad, es sumamente conflictiva. La ficción de Saer se inscribe, tal como lo mencionamos anteriormente, dentro del paradigma del origen como negatividad, que Fernández logra resumir en una frase: “*El Entenado* nos muestra la escena primitiva como pérdida de lo primordial” (2010: 161). No hay certeza original, el origen es siempre aplazado y diferido. Y si el entenado llega a experimentar la misma inversión de realidades que el protagonista de Cortázar, e incluso a olvidar su lengua materna, no es porque en esa realidad se encuentre una esencia más pura ausente en el mundo occidental, es porque ha hecho de *la zona* su lugar por adopción, para convertirse en el ancestro bastardo de los otros personajes saerianos. Pero aún más importante, su narración se constituye también como la fundación –a posteriori, por supuesto, como ocurre con todo relato mítico– de un efecto característico de la ficción de Saer, aquel que Giordano llama “efecto irreal”: la experiencia no de otra realidad sino de lo *otro de la realidad*, la puesta en continuidad de los dos mundos no hace más

que echar luz sobre aquello que siempre se encontró allí, y que forma parte de la conciencia y de la percepción cotidianas; desdoblamiento de la realidad –y no *duplicación*– precisa Giordano. En relación con la cultura de los *colastinés*, Premat advierte que “el peligro no se focaliza en una amenaza física concreta, sino en un plano simbólico: no es la existencia o inexistencia del otro mundo lo que les preocupa, sino la presencia del otro mundo en este” (2010: 191). Y esto es lo que se sugiere cuando la escritura comienza a funcionar, como buscábamos fundamentar en el apartado anterior, como una máquina mitológica: los misterios que constituyen y acosan a los sujetos modernos son los mismos que los pueblos y tribus formalizaron en mitos y rituales. La lengua que el grumete con dificultad reaprende no es más que un sofisticado eco de la lengua *colastiné*, lo mismo que esta última pone en evidencia con su polisemia y su lábil semántica es lo que la primera deniega encerrándolo en la complejidad de su estructura y en su aparente diversidad de léxico: el hundimiento en el plano simbólico al que todo sujeto que habla está sometido. Lo que los *colastinés* buscan conjurar con orden, pulcritud y civilidad es aquello a lo que todos los personajes de Saer son vulnerables: la intuición de que la conciencia está constituida sobre todo por la alucinación, el delirio y las imágenes oníricas. Esto también forma parte de la condición de exilio ontológico a la que hacen referencia los ensayos de la época. La relación siempre desplazada respecto al origen (o al lugar de pertenencia, a la verdad), como propone Nancy en “La existencia exiliada”, es el modo característico en el que el hombre moderno habita el mundo: el yo no es otra cosa que el salirse de sí mismo; ingresar al lenguaje supone la expulsión para siempre de un sentido puro, aprensible; toda comunidad se funda siempre en base a un olvido y a un rechazo.

En el capítulo anterior, referimos a una cita que Saer hacía de Mallarme: “*Donner un sens plus pur aux mots de la tribu*” (2014: 144); esa es la función ético-política de la literatura tanto para Saer como para Cortázar, sin embargo, la expresión “el significado más puro” cobra para el primero un valor paradójico en tanto no se corresponde con un sentido metafísico que se *encuentra dormido* en el interior de las palabras, sino que es el resultado de la persistencia del escritor en su lenguaje privado: “la praxis poética consiste en demoler las apariencias ideológicas para instaurar una verdad pulsional (...) que no puede ser instrumentada con fines pragmáticos por ninguna ideología” (144, 145).

Por otra parte, hemos señalado que tanto Saer como Cortázar sostienen la idea de que la pulsión que mueve la literatura no puede ser instrumentada por ninguna

ideología: esta convicción se fundamenta, a lo largo de los discursos de los escritores, de diversas maneras y en algunos momentos –en el comienzo como escritor de Saer en el que se encuentra más interpelado por los imperativos marxistas y hacia el final de la vida de Cortázar, en el que su papel como escritor de la revolución es puesto en jaque por los intelectuales revolucionarios– los escritores se permiten algunas concesiones. Sin embargo, se trata de una constante que entra en tensión con la dimensión política de la escritura; ya que ninguno de los dos la desestima del todo, al contrario: esta es fundamental para su legitimación como escritores. La escritura desenmascara una identidad falsa, y con ello, se revela o, más sutilmente, se entrevé, algo del orden de lo auténtico. Para Cortázar, en la comunión de las luchas revolucionarias, es la identidad latinoamericana; para Saer, mucho más ambiguamente, se aparece con *la zona*, un espacio fundado desde la imprecisión de un recuerdo melancólico o en una manifestación epifánica tan efímera que no llega a formar comunidad.

A su vez, la figura del exiliado sugiere otra problemática a partir de la cual fue posible establecer un diálogo entre Cortázar y Saer; tal como lo enunciamos en la introducción y lo desarrollamos a lo largo de este trabajo, se trata de otra modulación del tema de la identidad. La relación que los escritores proponen con los nombres propios (con sus propios nombres y con los nombres de los espacios que habitan o de los que se distancian) constituye una clave a partir de la cual es posible analizar las divergencias entre sus procesos de autofiguración. Este será el eje en torno al cual, a continuación, articularemos las conclusiones de esta tesis.

Consideraciones finales: “*Nom de pays, le nom*”

A la edad en que los nombres, al ofrecernos la imagen de lo incognoscible que hemos vertido en ellos, nos obligan –en la medida misma que designan también para nosotros un lugar real– a identificar uno con el otro, hasta el punto de que vamos a buscar en una ciudad un alma que no puede albergar, pero que ya no podemos expulsar de su nombre (Proust, 2008: 11).

El narrador de Proust refiere a una edad indeterminada pero definitiva (que acaso podríamos identificar con el fin de la infancia) en la que aquello que encierran los nombres se revela como lo que es: manifestación imaginaria de un deseo, pura *fantasmagoría*. Sin embargo –y aún a sabiendas de que con su llegada, el nombre, confrontado con el espacio real, forzosamente perderá una buena parte del mundo imaginario que encerraba–, el viajero se dirige a su destino. El nombre propio es un pasaje directo a la ilusión de la cosa aún no contaminada por la cosa misma, y, en este sentido, toda llegada es, para Proust, un *retorno*, aunque se trate finalmente de un retorno deceptivo.

Tal como advierte Barthes en “Proust y los nombres”, los nombres propios en *En busca del tiempo perdido* cobran un valor fundamental. Estos se llenan y se vacían constantemente al enfrentarse con los espacios y con las personas reales a las que refieren: “entre la cosa y su apariencia se desarrolla el sueño, tal como entre el referente y su significante se interpone el significado (...) ubicar el lugar de lo imaginario en el significado es, sin dudas, el pensamiento nuevo de Proust” (2015: 126). Del mismo modo, el retorno del exiliado encierra una decepción, pero no por ello es menos productivo, ya que, como lo indican Molloy (2015) y Patruno (2015), la no coincidencia entre el punto de partida y el punto de llegada se presenta en la literatura moderna como una instancia reflexiva acerca de la naturaleza de la representación. A lo largo de esta tesis, hemos relevado algunas de las formas que adopta esta reflexión en Cortázar y en Saer. Así, señalamos que el retorno puede ser real o simbólico: regreso imperfectivo del sujeto a su lugar de origen o a una realidad primigenia, o bien vuelta especular dislocada; mirada del sujeto sobre sí mismo –sobre lo que no fue, lo que no es, lo que no será–. En todo caso, un exiliado es *quien no puede volver*: cómo se representa el espacio del que fue desplazado y en dónde reside el poder que impide su retorno fueron dos interrogantes que atravesaron la escritura de esta tesis y que nos permitieron situar las autofiguras de Saer y de Cortázar. Por una parte, el nombre propio de los autores –que se manifiesta de manera ambigua como imposibilidad o borrado del sujeto

que escribe y como afirmación de una ética, de una poética y de una posición en el campo cultural— se va armando en relación con el modo en el que aparecen (o se ocultan) los nombres propios de los espacios que atraviesan. Por otra, autofigurarse como exiliado constituye una forma muy singular de “hacerse un nombre”: si toda autofiguración supone cierta cristalización de un escritor en una figura reconocible, la potencia de definirse como exiliado radica justamente en esa oscilación entre la identificación y la desidentificación que describe el movimiento del exilio, en ese desbaratamiento de los límites entre lo individual y lo colectivo.

En el caso de Cortázar, la toponimia se encuentra sumamente cargada de significantes culturales que remiten a una tradición occidental cosmopolita. Lo que Barthes advierte para *En Busca del tiempo perdido* vale también para la obra cortazareana: “[El nombre] es a la vez un medio ambiente (en el sentido biológico del término) en el cual es necesario sumergirse bañándose indefinidamente en todos los ensueños que comporta y un objeto precioso, comprimido, embalsamado, que es necesario abrir como una flor” (2015: 119). En el discurso de Cortázar, el nombre de un país o de una ciudad adquiere la capacidad invocativa de la palabra poética. Tal como lo hemos advertido al analizar los procesos de autofiguración de este autor, el acto de la escritura puede asimilarse al trazado de una cartografía imaginaria, se trata de remover los nombres propios de los lugares hasta desplegar en ellos la constelación de *reminiscencias* que evocan: Buenos Aires como el recuerdo de la infancia y de la juventud (que se proyecta en un lenguaje marcadamente porteño y en un sistema de referencias que refuerzan la complicidad con el lector argentino); París como el epicentro de la cultura occidental y como la *distancia necesaria* —tanto estética como política— respecto a la tierra natal; La Habana como la revelación epifánica de la vocación revolucionaria; y, finalmente, cuando en Cuba el socialismo resulte un régimen demasiado rígido para la *revolución integral* que Cortázar imagina, Nicaragua como la evocación de aquellas fuerzas primigenias que los procesos revolucionarios no deben olvidar.

Cuando, a través del procedimiento del *pasaje*, estas ciudades se superponen, sus nombres cobran una misteriosa profundidad. Del mismo modo que aquella Roma “absurda e irrepresentable” (2001: 72) que Freud imaginó en *El malestar en la cultura* en la que en un mismo punto se amontonan edificios de todas las épocas históricas, las ciudades de Cortázar, contradiciendo las leyes de la materia, superponen tiempos y espacios. De hecho, la comparación con la *Roma fantasmagórica* de Freud se encuentra

doblemente justificada: los pasajes entre las ciudades son también pasajes de un estado de la conciencia a otro. En este sentido, hemos señalado que la posición tanto ética como estética de Cortázar se elabora a partir de la imaginación de un *paralaje*: un punto entre dos realidades heterogéneas, a la vez excéntrico y ubicuo, que le brinda a su mirada una perspectiva anómala.

En el apartado “La *identidad* romántica del escritor comprometido” advertimos cómo en el *pasaje* –como procedimiento narrativo y como metáfora recurrente en la retórica cortazareana– se manifiestan dos fuerzas heterogéneas en constante tensión: por una parte, la búsqueda romántica del artista por sumergirse en un estado de radical otredad, que supondría su desaparición en el acto poético, por otra, la voluntad de que este *sentimiento de no estar del todo* forme parte de los atributos del nombre propio del autor, aquello que lo distingue y lo hace único: su *patria secreta*. En *Los Escritores Argentinos de París*, Gasquet comprende que la metáfora del pasaje en Cortázar “tiene como condición la persistencia del exilio” (2007: 155), así, a diferencia del viaje, que está demarcado cronológicamente por una partida y una llegada, la condición indeterminada del exilio da cuenta de una oscilación a partir de la cual puede imaginarse el *pasaje*. A lo largo del segundo capítulo de esta tesis, hemos demostrado que *pasaje* y exilio se encuentran en la obra de Cortázar inextricablemente ligados, sin embargo, aquí definimos la relación de un modo diferente al que lo hace Gasquet: no se trata de un vínculo de causa-efecto –no es que el procedimiento sea una consecuencia del exilio real o imaginario del autor (o al revés)–, sino que se constituyen más precisamente como fenómenos que se espejan. Así como la imagen de escritor no es previa ni posterior a la obra, el *pasaje* y el exilio se imbrican y se constituyen de manera complementaria: el *pasaje* se proyecta fuera de la obra en una posición ética vanguardista, y cuando esta posición cobra un sentido explícitamente político, se habla de *exilio*.

Es entonces (cuando el nombre de Cortázar se inviste de importancia política), que las tensiones internas en su discurso, a las que hicimos referencia a lo largo del segundo capítulo, devienen, ante las demandas apremiantes a las que debe enfrentarse el intelectual comprometido durante las décadas de los sesenta y setenta, en contradicciones que quedan manifiestas en su autorrepresentación como exiliado. La moral de la responsabilidad sartreana imperante en la época –que presupone un sujeto de la enunciación pleno, totalmente consciente del sentido de sus palabras– entra en conflicto con la ambigua figura del artista romántico –hipertrófico pero al mismo

tiempo difuminado y escindido–, cuya obra es producto del abandono a una fuerza ajena a su voluntad. En este punto, París cobra un valor fundamental en la cartografía cortazareana, ya que se constituye como una *distancia necesaria* que cumple una doble función: como condición de posibilidad para la asunción del compromiso y como una puesta al resguardo de la irreductibilidad de la literatura a la hegemonía de la dimensión política. El punto de mayor tensión en su discurso, casi de desgarramiento, emerge justamente cuando Cortázar intenta hacer de ese espacio irreductible –identificado con la cualidad extraordinaria del poeta romántico– la condición de posibilidad del compromiso. “Mi ametralladora es la literatura” declara Cortázar en una entrevista para *Crisis* (1973). En una significativa decisión editorial, esta frase será seleccionada como título de la entrevista y se convertirá en una de sus afirmaciones más icónicas. Sin embargo, en el interior de esta misma entrevista es posible advertir también una posición mucho más cauta: antes de lanzar esta famosa frase, Cortázar advierte: “No me hago ilusiones sobre la eficacia de la literatura, pero tampoco creo que sea inútil” (1973: 11). Cortázar siempre admite su condición de “fuera de lugar”, pero de una manera muy ambivalente: en el *sentimiento de no estar del todo* conviven la tristeza y la soledad del destierro, “no soy optimista porque me siento muy solo” (2011: 289), con la gozosa aceptación de la diferencia:

Yo soy terriblemente feliz en mi infierno y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por siempre estar un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar en el que se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos (1974: 35).

En el exilio se condensan ambas posturas en tensión, la individualidad y la soledad que lo distinguen del *resto* se celebran y son señales de la cualidad extraordinaria del artista, pero al mismo tiempo forman parte de su aflicción natural, ya que vivirá de alguna forma excluido de la sociedad por la que lucha, y reclamará constantemente un lugar que, por su condición, nunca podrá aceptar.

Para Cortázar, el escritor es aquel que puede contemplar la realidad esencial oculta en el fondo del lenguaje, porque si la poesía –como señalábamos en el apartado “La identidad romántica del escritor comprometido”– tiene la capacidad mágica de captar sin mediaciones la esencia de las cosas, el poeta será el traductor de la escritura cifrada del universo. La obra de Saer, por el contrario, se basa en la inexistencia de esta realidad esencial: la cosa trascendente, la cosa más allá de lo empírico, no existe, su nombre no designa ninguna propiedad visible o verificable, es una ficción a la que debe

someterse porque sin nombre ni cosa habría. Así, como lo indica Scavino (2004), para Saer la ficción del nombre es lo que permite reunir fragmentos descriptivos inconexos de la realidad para convertirlos en propiedades de algo. Sin embargo, la desconfianza del narrador saeriano respecto a la ilusión que comportan los nombres está permanentemente tematizada y resulta en un ejercicio de reflexión acerca del acto de escribir y sus dificultades.

Este recelo que demuestra Saer acerca de la capacidad del lenguaje de transmitir una experiencia concreta tiene su correlato en el tratamiento de la toponimia de *la zona*. En la obra de Proust, no se nombra la experiencia sino la imaginación del lugar mediatizado por el nombre propio: cuando se lo contrasta con la experiencia, el espacio imaginario cae, se reformula y muta. De allí el carácter cratiliano que Barthes identifica en la presentación de los nombres de las ciudades: su sustancia fónica se encuentra siempre motivada por un deseo o por una ensoñación, lo que se hace mucho más evidente en los nombres inventados, cuyos sonidos se componen (en el sentido musical del término) a partir de la reminiscencia que se busca evocar con su sonoridad. Esta sobremotivación implica, a la vez, el borrado del nombre como índice (en tanto mera designación de un espacio real), un efecto que Saer también busca, aunque por el camino contrario: a partir de la supresión del nombre propio de *la zona*. Existe, además, otra diferencia fundamental que distingue a Saer de Proust pero también de Cortázar. Para estos dos últimos, las *fantasmagorías* que evocan los nombres son ensoñaciones culturales que responden a las representaciones de la tradición occidental. En la obra proustiana los nombres inventados indican una “plausibilidad francofónica” (Barthes, 2015: 125): significan la pertenencia a una nacionalidad y el reconocimiento de una vasta tradición de siglos y siglos de historia que la legitiman. En cambio, tal como señalamos a partir de las palabras iniciáticas de Barco en el apartado “El autor ante la imaginación paradójica del origen”, para Saer la tradición argentina se manifiesta no como un amplio reservorio simbólico que religa a un pueblo sino como un porvenir, que busca solidificarse en formas concretas; una ciudad del interior perdida en una inmensa extensión de tierra es el punto de partida para un proyecto literario. “No hay, al principio, nada” (2015: 11) dice el Gato, en *Nadie Nada Nunca*, antes de comenzar a describir lo que efectivamente *hay*. Lo primero es imaginar un vacío, que es, por supuesto, un vacío imaginario, pero un vacío al fin. La *ausencia de paisaje* se transfigura en la *ausencia de una tradición*; y, aunque efectivamente tanto el paisaje como la tradición existan y se hagan visibles ya desde las primeras páginas de la obra

saeriana, es justamente este gesto denegatorio lo que inaugura una literatura que se quiere *sin atributos*. El hecho de que el principal nombre propio de la obra saeriana quede siempre del lado del referente y no de la narración forma parte de una búsqueda por la desustancialización tanto del espacio creado como del escritor que se produce en el ejercicio de su creación. Será, entonces, esta deliberada voluntad de borrar su propio nombre lo que comenzará a configurar su imagen de escritor exiliado. De allí que para Saer *la zona* esté designada de manera genérica, inmotivada, y de allí también que el nombre de su centro –que el lector se verá tentado de identificar con la ciudad de Santa Fe– se encuentre cuidadosamente borrado. El espacio imaginario que se despliega en la obra parte de un referente concreto, pero someterlo a un nombre propio lo investiría de una historia, de una tradición cultural: lo privaría de esa sutil extrañeza que hace que el lector se cuestione si es o no es la Santa Fe que conoce. *La zona* es un espacio que si bien es posible identificar claramente a partir de sus características singulares, puede devenir universal: obra tras obra, este nombre genérico comienza a referir a la conformación de una gramática del recuerdo y de la percepción a partir de la cual se observa el mundo. Como lo referimos en numerosas ocasiones, este proceso de desustancialización de *la zona* puede leerse en relación con la construcción de su posición estética. Saer, en línea con la postura de Borges en “El escritor argentino y la tradición”, propone a *la zona* como un espacio excéntrico de lectura y apropiación de la tradición occidental. El exilio no es solo una metáfora para indicar la posición de *toda gran literatura* (tal como lo expresa en sus ensayos) sino que encuentra un anclaje en aquellos tópicos fundacionales de su propia obra: el espacio es la dimensión en la que se actualizan y toman forma las indagaciones por la representación (como problema a la vez estético y filosófico), el origen, la lengua, el recuerdo y la memoria. Si la autfiguración como exiliado de Cortázar (en la que se anuda su cosmopolitismo con el modelo del poeta romántico y la posición ética del intelectual de la revolución) se configura en conjunto con la presentación del *pasaje* como aquel procedimiento a partir del cual se ponen en relación realidades heterogéneas; el exilio saeriano, signado por la indeterminación y la melancolía, se vincula con la construcción de una obra espiralada que gira en torno a un centro borrado. Ya desde el primer libro podemos observar este desenvolvimiento de la narrativa de Saer: todos los relatos de *En la zona* parecen volverse en torno a un núcleo, el centro de una ciudad sin nombre.

Tal como lo ha advertido la crítica en numerosas ocasiones, en la escritura de Saer, *ser* es sinónimo de *ser en un lugar* (Gramuglio: 2017; Scavino: 2004; Premat:

2009; Patruno: 2015). Ese lugar es el elemento cuya existencia necesaria, irreductible o inasimilable es el postulado de la melancolía saeriana: no encontramos el espacio de donde vinimos y cuando lo hacemos ya no nos resulta familiar sino extraño, anómalo o incluso monstruoso. Sin embargo, la imaginación de *la zona* puede leerse, a su vez, como una forma de hacerse un lugar en la literatura argentina, ya que, como concluye Prieto “Saer no solo querrá ser un escritor ‘en abstracto’ –si es que esto fuera posible– sino uno muy específico cuya obra pueda medirse y, airosamente, legitimarse frente a la de sus maestros y pares: querrá ser, como ellos, un *escritor argentino*” (2021: 143). A lo largo de este trabajo buscamos demostrar cómo la imagen del exiliado será la expresión paradójica de esa búsqueda de pertenencia: cuando se define como escritor (e incluso cuando se define como un *escritor sin atributos*), Saer lo hace siempre frente a un sistema de nombres, tradiciones, estéticas, y ese sistema es justamente el de la literatura argentina.

Después de que Saer viaja a París, en 1968, *la zona* se reimagina como un territorio configurado a partir del movimiento de sus personajes, sus viajes y sus retornos. Sin embargo, no se apropia de la figura del exiliado sino hasta finales de la década del setenta –cuando el peso semántico que la palabra poseía como indicativo del compromiso militante de un escritor comenzaba a soliviantarse–. En este sentido no es casual que por esa misma época se encuentre escribiendo *El Entenado*, donde la experiencia del exilio –en tanto viaje, destierro y ulterior regreso– se manifiesta cabalmente por primera vez. La tensión entre el relato del retorno –la búsqueda de la recuperación del origen perdido– y la reflexión sobre la pérdida y el proceso imperfecto de la memoria se constituyen, entonces, como los temas más importantes de su producción narrativa. Por otra parte, es posible leer *El Entenado* como una elaboración ficcional de una teoría acerca del narrador y del lugar que este ocupa dentro de la escritura, que puede verse claramente proyectado en las autofiguras saerianas: el nombre propio del autor y sus atributos como sujeto social y cultural buscan relativizarse bajo la figura del narrador como aquella voz que nace de su propio relato. La metáfora del exilio cobra, entonces, un valor fundamental: escribir es asumirse exiliado tanto del *yo* que escribe como de lo que le acontece; esta es la epifanía negativa a partir de la cual al final de su vida, el grumete puede comenzar su relato. Más que “nada, nadie” (2012:17), tal como la definirá Saer más adelante en un ensayo de 1990, la figura autoral que se representa en *El Entenado* indica una voz que retorna y –aun

evanescente y escéptica de su propia existencia—, logra, a partir de las reflexiones acerca de su propio hacer, dar cuenta de un modelo de escritor.

En su famosa conferencia “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault advierte cómo el nombre propio de los autores ha funcionado tradicionalmente como una marca de atribución: bajo su tutela, una serie de discursos se filia y se homogeneiza en una unidad de sentido a la que damos en llamar obra. En esta tesis, abordar a los autores desde la figura del exilio, que describe una identidad en estado de pérdida, no solo habilitó la posibilidad de explorar las mitologías con las que estos nombres se invisten, sino que además nos permitió indagar otras facetas en los procesos de autofiguración, como aquellos momentos en los que la condición del autor en tanto garante de sentido entra en intermitencia y se manifiesta paradójicamente en un acto de desaparición. Baste con retomar dos ejemplos: la figura de “el que te dije” en el *Libro de Manuel* y la de aquel otro escritor sin nombre que se pasea distraídamente por una librería de *la zona* en *Responso*. Para volver a citar a Foucault: Cortázar y Saer, como autores modernos, suelen desviar los signos de su individualidad para ocupar “el papel del muerto en el juego de la escritura” (2010: 47); estas dos imágenes de escritor pretenden urdir un engaño o, por lo menos, generar confusión. En la novela de Cortázar, es clara la identificación del autor con la figura de “el que te dije”: la supuesta búsqueda de anonimato bajo la paráfrasis que encubre la identidad no hace más que poner en evidencia la complicidad con los lectores a partir de un implícito fácilmente reconocible. En boca de “el que te dije” se manifiesta la dilemática de un escritor cuyo rol en la revolución se estaba volviendo cada vez más problemático. Pero, por otra parte, es preciso contrastar esta manifestación del autor como voluntad sobre su obra con la búsqueda por ocultarlo tras un procedimiento —en este caso, el *montaje*— que haría a la novela funcionar por sí misma: “El que te dije ya no controlaba el fichero, que saliera cualquier cosa, qué joder” (2011: 306). La negligencia de “el que te dije” termina confirmándose con su muerte; muerto el autor, la novela continúa y ahora, en un guiño claramente macedoniano, son los personajes sobrevivientes los encargados de terminar de componer *el libro de Manuel*. Sin embargo, aún debemos agregar a todo este juego de ocultamiento y aparición una dimensión más: la escritura del prólogo por parte del propio Julio Cortázar, que funciona para justificar la existencia de la novela y su urgente publicación. En *Responso*, también aparece una figura anónima: a través de las descripciones del librero, primero, y de la mujer de Barrios, después, Saer busca enrarecer su propia imagen. Sin embargo, es posible advertir una voluntad de

reconocimiento en la presentación de esta contrafigura; el lector avisado leerá en ella una representación irónica tras la que se esconde una crítica mordaz tanto al mercado editorial como al público lector. A lo largo de esta tesis, buscamos abordar este interminable juego entre la aparición y la desaparición de los nombres propios de los autores (y de su aparición como desaparición) a partir del *paradigma del retorno del autor*, retorno que, al igual que el del exiliado, también indica una dislocación y un aplazamiento.

En tal sentido, al poner en diálogo las autofiguras de Cortázar y de Saer, esta tesis no tuvo como principal objetivo oponer meramente dos formas de concebir el exilio. Si bien en algunos momentos este trabajo fue necesario y hasta imprescindible, no pretendimos hacer de los autores paradigmas de la forma de concebir la figura del exiliado de los sesenta/setenta y de los ochenta respectivamente. En la Introducción afirmamos que, si bien hubo un periodo en el cual ambos escritores se refirieron a sí mismos como exiliados, en muy raras ocasiones la crítica los ha estudiado en conjunto, y que este fenómeno ha sido probablemente un efecto de la heterogeneidad de los modelos e ideales que atravesaron sus autofiguras. Uno de los propósitos de este trabajo fue, en cambio, desmontar las cristalizaciones que se han producido tanto dentro de los relatos autobiográficos de los autores como en el discurso crítico que se ocupa de ellos, para proponer una perspectiva que aborde las autofiguras como un proceso dinámico en el que el nombre del escritor se encuentra en un perpetuo estado de escritura. Así, en el análisis de la figura de escritor de Saer o de Cortázar, la inclusión del otro, tan heterogéneo –con el que, no obstante, comparte un código común: *la seña de aquel que no puede retornar*– permitió establecer una serie entre dos imágenes irreductibles en la que cada una funcionó como un modo de ingreso inesperado a las mitologizaciones que la otra fue componiendo. No se trata, sin embargo, de un develamiento –queda claro que nunca hubo una identidad que desenmascarar–, sino de la exploración de los procesos de construcción de dos nombres propios dentro de la literatura argentina.

Bibliografía

Corpus principal

Julio Cortázar

- Collazos, O., Cortázar, J., & Vargas Llosa, M. (1971) “Literatura en la revolución y revolución en la literatura”. La Habana: *La Universidad*, n° 6. (88-127).
Consultado en:
<https://revistas.ues.edu.sv/index.php/launiversidad/article/view/1052/977>
- Cortázar, J. (1973) “Mi ametralladora es la literatura” (entrevista por Alberto Carbone). Buenos Aires: *Revista Crisis*, n° 3 (10-15). Consultado en: AHIRA <https://ahira.com.ar/?s=crisis>
- . (1973) “Corrección de pruebas en Alta Provenza”. *Convergencias/divergencias/incidencias* ed. Ortega, J. Barcelona: Tusquets (13-36).
- . (1974) *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- . (1974) “Estamos como queremos”. Buenos Aires: *Revista Crisis*, n° 11 (40-49). Consultado en: AHIRA <https://ahira.com.ar/?s=crisis>
- . (1978) *Último round*. México DF: Siglo XXI.
- . (1981) “Carta a una escritora argentina”. Buenos Aires: *El ornitorrinco*, n° 10 (3-7). Consultado en: AHIRA <https://ahira.com.ar/?s=ORNITORRINCO>
- . (1984) *Argentina, años de alambradas culturales*, ed. Yurkievich, S. Barcelona: Muchnik.
- . (1987) *Policrítica en la hora de los chacales*. Buenos Aires: Portocaliu.
- . (2011) *Obra crítica III*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2011) *El libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2004) *Cuentos completos/3*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- . (2008) *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Krasis.
- . (2014) “La noche boca arriba”. *Cuentos Completos /1*. Buenos Aires: Alfaguara. (523-532).
- . (2014) *Julio Cortázar. Clases de Literatura. Berkeley 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.

Juan José Saer

- Saer, J. J. (2006) *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2010) *El Entenado* en *El entenado y Glosa. Edición Crítica*. Coord. Premat, J. Córdoba: Alción Editora.
- . (2012) *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2012) *Papeles de trabajo: borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2013) *Papeles de trabajo 2: borradores inéditos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2014) *La narración objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2014) *En la zona* en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2014) *La mayor* en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2015) *Ensayos: Borradores inéditos 4*. Buenos Aires: Seix Barral.

Corpus secundario

Julio Cortázar

- Arguedas, J. M. (1969) "Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar". Lima: *El Comercio* (411-413). Consultado en: <https://edisciplinas.usp.br/mod/page/view.php?id=50649>
- Cortázar, J. (2004) *Cuentos completos/I*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- . (2011) *Obra crítica I*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2011) *Obra crítica II*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2011) *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2004) *Cuentos completos/2*. Buenos Aires: Punto de lectura.
- . (2012). *Cartas/1 1937-1963*. Edición a cargo de Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2012) *Cartas/2 1955-1964*. Edición a cargo de Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2012) *Cartas/3 1965-1968*. Edición a cargo de Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2012) *Cartas/4 1969-1976*. Edición a cargo de Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. Buenos Aires: Alfaguara.
- . (2012) *Cartas/5 1977-1984*. Edición a cargo de Bernárdez, A. y Álvarez Garriga, C. Buenos Aires: Alfaguara.
- Guilbert, R. (1969) "Entrevista a Julio Cortázar: los hombres valen más que los sistemas". *Revista Life en español*, n° 7 (s.p.). Consultado en: <https://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>
- Heker, L. (1973) "¿Qué opina de *El Libro de Manuel* de Julio Cortázar?". Buenos Aires: *Revista Crisis*, n° 1 (590-603).
- . (1981) "Respuesta de Liliana Heker". Buenos Aires: *El ornitorrinco*, n° 10 (3-7). Consultado en: AHIRA <https://ahira.com.ar/?s=ORNITORRINCO>
- Viñas, D. (1974) "Cortázar y la fundación mitológica de París". *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.

Juan José Saer

- Saer, J. J. (1986) *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia.
- . (2010) *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2010) *Glosa en El Entenado en El entenado y Glosa. Edición Crítica*. Coord. Premat, J. Córdoba: Alción Editora.
- . (2011) *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2013) *Responso*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2014) *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2014) *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2015) *Nadie Nada Nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2016) *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Prieto, M. (comp.) (2016) *Una forma más real que el mundo. Conversaciones con Juan José Saer*. Buenos Aires: Mansalva.

Bibliografía crítica sobre Julio Cortázar

- Alazraki, J. (1992) "Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado 'Rimbaud' (1941)". *Rayuela Edición Crítica*, ed. Ortega, J. y Yurkievich, S. Buenos Aires: Alfaguara (571-580).
- Barrenechea, A. M. (1983) *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Ferro, R. (2018) *Julio Cortázar. Un nómada de otras orillas*. Buenos Aires: Voria Stefanovsky editores.
- Giordano, A. (2004) “Cortázar en los 60: ensayo y autofiguración”. *Modos del ensayo de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo (169-178).
- . (2004) “Cortázar y la denegación de la polémica”. *Modos del ensayo de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo (179-196).
- Goloboff, M. (2007) “En Cortázar no hay dos épocas”. Buenos Aires: *Clarín, Revista de cultura*, n°10 (5-6).
- . (2007) *Julio Cortázar, la biografía*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Guinsberg, E. (2009) “El libro de Manuel: Cortázar, literatura, política y quitinosidad”. *El sigma*, vol. 16 (s.p.). Consultado en: <https://www.elsigma.com/arte-y-psa/i-el-libro-de-manuel-i-cortazar-literatura-politica-y-i-quitinosidad-i/9524>
- Monteleone, J. (2014) “Años clave. Cortázar: retrato del narrador como poeta”. Buenos Aires: *La Nación* 24 de junio de 2014 (s.p.). Consultado en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/cortazar-retrato-del-narrador-como-poeta-nid1712679/>
- Orloff, Carolina (2014) *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Piglia, R. (2014) “Sobre Cortázar”. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: De Bolsillo (42-46).
- Saítta, S. (2015) “Noticias de ayer. Prensa, ficción y política en Libro de Manuel de Julio Cortázar”. Rosario: *Badebec*, n°9 (283-293). Consultado en: <https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/15375/Noticias%20de%20ayer.%20Prensa%2C%20ficci%C3%B3n%20y%20pol%C3%ADtica%20en%20Libro%20de%20Manuelde%20Julio%20Cort%C3%A1zar..pdf?sequence=2>
- Salas, H. (2011) “Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 364-366) (84-105). Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1z4r6>
- Sarlo, B. (2009) “La novela esperada”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (239-245).
- . (2009) “Suma de vanguardias” *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (260-261).
- . (2009) “Una literatura de pasajes”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (262-266).
- Sosnowski, S. (2011) “Julio Cortázar ante la literatura y la historia”. *Obra crítica /3*. Buenos Aires: Alfaguara (7-23).
- Varga Llosa, M. (2013) “La trompeta de Deyá”. *Cuentos completos de Julio Cortázar /1*. Buenos Aires: Alfaguara (7-21).

Bibliografía crítica sobre Juan José Saer

- Abbate, F. (2010) “La posición estética de Saer”. Buenos Aires: *Revista Crítica Cultural*, n°5 (67-74) Consultado en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/475>
- . (2015) “La posición estética en los ensayos tempranos (de Saer)”. Buenos Aires: *Ex Libris*, n° 4 (67-74). Consultado en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/70553/CONICET_Digital_Nro_d40b757b-84f8-42f7-ab60-0af36bed180d_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Arce, R. (2009) “Juan José Saer: La genealogía del relato”. La Plata: *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo

- de 2009. Consultado en: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3508/ev.3508.pdf
- . (2015) *Juan José Saer: la felicidad de la novela*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Balderston, D. (2017) “Saer y el realismo. Reflexiones sobre un ejemplar marcado de Realismo y realidad en la narrativa argentina de Portantiero”. Rosario: *Revista Babedec*, n° 1 (139-154). Consultado en: <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/15001/Saer%20y%20el%20realismo%20reflexiones%20sobre%20un%20ejemplar%20marcado%20de%20Realismo%20y%20realidad%20en%20la%20narrativa%20argentina%20de%20Portantiero..pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Bernavei, V., Vigna D. (2018) “El efecto del exilio en las obras de Juan José Saer y Daniel Moyano. Propuesta metodológica para analizar procesos redaccionales y de archivo” *El taco en la brea*, n° 8 (32-53). Consultado en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenLaBrea/article/view/7752/11133>
- Catelli, N. (2011) “El concepto de ficción: Desplazamientos necesarios”. *Zona de prólogos* (Paulo Ricci comp.). Buenos Aires: Seix Barral (217-230).
- Dalmaroni, M. (2010) “El largo camino del silencio al consenso. La recepción de Saer en la Argentina”. *Glosa y El Entenado/ Juan José Saer. Edición crítica*. Córdoba: Alción editora (607-669).
- . (2011) “La mayor: los aros de acero de la sortija”. *Zona de prólogos* (comp. Ricci, P.) Buenos Aires: Seix Barral (83-106).
- Delgado, S. (2010) “La espalda del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer”. *Glosa y El Entenado/ Juan José Saer. Edición crítica*. Córdoba: Alción editora (697-709).
- Fernández, N. (2000) *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos.
- Giordano, A. (1992) “El efecto de lo irreal” *La experiencia narrativa: Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . (2010) “Saer y su concepto de ficción” *Boletín/15*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (161-169).
- . (2011) “Saer como problema” *Zona de prólogos*, comp. Ricci, P. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (2014) “El absoluto literario: la narración. Variaciones sobre la poética de Juan José Saer” *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista*. Podlubne, J. y Martín Prieto, M. (editores). Rosario: Beatriz Viterbo Editores.
- Gramuglio, M. T.; Prieto, M.; Sánchez, M.; Sarlo, B. (2000) “Literatura, mercado y crítica. Un debate” Buenos Aires: *Punto de vista*, n° 66 (1-9). Consultado en AHIRA: <https://ahira.com.ar/ejemplares/66/>
- . (2017). “Las aventuras del orden (1969)” *El lugar de Saer: sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones (19-23).
- . (2017). “El lugar de Saer (1984)”. *El lugar de Saer: sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones (37-72).
- . (2017). “La filosofía del relato (1984)”. *El lugar de Saer: sobre una poética de la narración (1969-2014)*. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones (33-36).
- Kohan, M. (2017) “La crítica literaria”. Santa Fe: Exposición en el congreso *Año Saer* (s.p.). Consultado en: <http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-La-cr%C3%ADtica-literaria-Kohan.pdf>

- Maranguello, C. (2018) *Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer* (Tesis Doctoral) Universidad Nacional de la Plata. Consultado en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1632/te.1632.pdf>
- Patrino, L. (2015) *Relatos de regreso. Ensayos sobre la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Piglia, R. (1978) "Punto de Vista señala". Buenos Aires: *Punto de Vista*, n° 3 (18-19)
Consultado en: AHIRA <https://ahira.com.ar/ejemplares/3-18/>
- . (2016) *Las tres vanguardias: Puig, Saer, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Premat, J. (2009). "Saer un escritor del lugar". *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (167-202).
- . (2011) *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- . (2012) "Estando empezando". *Zona de prólogos*, comp. Ricci, P. Buenos Aires: Seix Barral (19-36).
- Prieto, M. (2006) "Capítulo 14". *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus (395-428).
- . (2021) *Saer en la literatura argentina*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Ricci, Paulo (2011) "Pretextos" *Zona de Prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral (9-18).
- Sager, V. (2021) *El punto en el tiempo: gran obra y realismo en Juan José Saer y César Aira*. La Plata: Estructura Mental de las Estrellas.
- Sarlo, B. (2007) "Narrar la percepción" *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (281-285).
- . (2007) "Una poética de la incertidumbre". *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (306-309).
- . (2016) *Zona Saer*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Scavino, D. (2015) *Saer y los nombres*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Bibliografía teórico-metodológica

- Adorno, T. W. (1984) "Carácter enigmático, contenido de verdad, metafísica". *Teoría Estética*. Barcelona: Ediciones Orbis (159-181).
- Agamben, G. (1996) "Política del exilio". Madrid: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 26 (41-52).
- . (2006) "El autor como gesto". *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama (55-63).
- . (2007) "Acerca de la imposibilidad de decir Yo". *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (137-154).
- Barthes, R. (2005) *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el College de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . (2013) "Mucho tiempo he estado acostándome temprano". *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2013) "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2013) "Escribir la lectura". *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2014) *El grado cero de la escritura: Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Béguin, A. (2016) *El alma romántica y el sueño: ensayos sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1973) "El narrador". Santiago de Chile: *Revista de Occidente*, n°129 (301-333). Consultado en:

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0004.pdf

- . (2005) *El libro de los pasajes*. Ed. Tiedeman, R. Madrid: Ediciones Akal S. A.
- Blanchot, M. (2005) “La obra como voluntad”. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (1983) *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bürger, Peter (1997) *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.
- Călinescu, M. (2003) *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Editorial Alianza.
- Derrida, J. (1978) *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1987) “¿Qué es un autor?”. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, n° 2 (14-19).
- Freud, S. (2000) “Duelo y melancolía (1915)”. *Obras Completas, Tomo XIV*. Buenos Aires: Amorrortu (235-255).
- . (2000) “El malestar en la cultura (1930)”. *Obras Completas, Tomo XXI*. Amorrortu (57-140).
- Gramuglio, M. T. (1988) “La construcción de una imagen (de escritor)” *Revista de lengua y literatura*, n°4 (3-16).
- Grüner, E. (1996) *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones. “La argentina como pentimento”*. Buenos Aires: Homo Sapiens (225-250).
- Huysen, A. (2002) *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lacan, J. (1995) *Seminario: Libro XI: “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.L. (2012) *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Levi Strauss, C. (1997) “La estructura de los mitos”. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Atalaya.
- Lukács, G. (1965) *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Nancy, J. L. (2001) “La existencia exiliada”. Barcelona: *Revista de Estudios Sociales*, n° 8 (116-118) <https://journals.openedition.org/revestudsoc/28892>
- Nietzsche, F. (2009) “Sobre la verdad y el sentido extramoral”. *Friedrich Nietzsche III*. Madrid: Gredos (347-361).
- Molloy, S. (2001) *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . (2015) “Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta”. *Revista Caracol*, n°10 (18-37). Consultado en: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/114538>
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosset, C. (2015) *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión*. Santiago de Chile: Hueders.
- Sartre, J. P. (1972) *¿Qué es la literatura? En Obras completas Tomo II*. Buenos Aires: Losada.
- Said, E. (1984) “Recuerdo de invierno”. Buenos Aires: *Punto de Vista*, n° 22 (3-7.) Consultado en AHIRA <https://ahira.com.ar/ejemplares/22-4/>
- Steiner, G. (2009) *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bibliografía general

- Breton, A. (1971) “Discours au Congrès des écrivains” *Position politique du surréalisme*. París: *La bibliothèque volante*, n°2 (285).
- Borges, J. L. (2016). “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión/Cuaderno San Martín/ Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Sudamericana (305-317).
- Caparrós, M. (1989) “Nuevos avances y retrocesos en lo que va del mes de abril”. Buenos Aires: *Babel Revista de Libros*, n° 10. Consultado en: AHIRA <https://ahira.com.ar/ejemplares/babel-revista-de-libros-no-10/>
- Colombi, B. (2004) *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1820)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Conrad, J. (2021) *Heart of darkness*. The Project Gutenberg. Consultado en: <https://www.gutenberg.org/files/219/219-h/219-h.htm>
- Contreras, S. (2008) “Viaje, exotismo y genealogía del relato”. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dalmaroni, M. (1998) “La moda y ‘la trampa del sentido común’: Sobre la operación Raymond Williams en *Punto de Vista*”. Universidad de La Plata: *Orbis Tertius*, vol. 2, n° 5. Consultado en: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv02n05a01/pdf_249
- De Diego, J.L. (2001) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* Buenos Aires: Ediciones Al margen.
- Foster, D. (2014) “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘proceso de reorganización nacional’”. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar* (Baldestron, D. et al). Buenos Aires: Eudeba (105-136)
- Gasquet, A. (2007) *Los escritores argentinos de París*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.
- Gilman, C. (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Góngora, L. (2021) *Soledades*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Gramuglio, M. T. (2013) *Nacionalismo y cosmopolitismo: en la literatura argentina*. Rosario: Municipalidad de Rosario.
- Guevara, E. (2011) *El socialismo y el hombre en Cuba*. Ocean Sur. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191016042156/el_socialismo_y_el_hombre_en_cuba.pdf
- Kuhlmann, U. (1983) “El debate Brecht-Lukacs sobre el realismo y expresionismo. Escena” Universidad de Costa Rica: *Revista de las artes*, vol. 10, n° 2. Consultado en: https://redib.org/Record/oai_articulo1511071-el-debate-brecht-lukacs-sobre-el-realismo-y-expresionismo
- Proust, M. (1996) *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- . (2006) *En busca del tiempo perdido: A la sombra de las muchachas en flor*. Buenos Aires: CS Ediciones.
- Rimbaud, A. (2010) *Cartas del vidente*. Biblioteca virtual universal. Consultado en: <https://biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf>
- Sarmiento, D. F. (1874) *Facundo ó civilización i barbarie en pampas argentinas*. Buenos Aires: Hachette y CÍA. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/facundo-o-civilizacion-i-barbarie-en-las-pampas-argentinas--0/>
- Schlegel, A. (2012) “Lecciones sobre la literatura y el arte”. *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.L.) Buenos Aires: Eterna Cadencia (422-489).

- Trotsky, L. (2011) *Literatura y revolución*. Proyecto Espartaco. Consultado en: <https://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Trotsky,%20Leon/Trotsky,%20Leon%20-%20Literatura%20y%20Revolucion.pdf>
- Viñas, D. (1964) *La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético*. Buenos Aires: Siglo XX.