

ISBN 978-950-33-1649-8

Coordinación de
NANCY CALOMARDE

Territorialidades Latinoamericanas.

Ensamblajes de materialidades y
vitalidades en la escritura

Territorialidades Latinoamericanas

Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura

Coordinadora:
Nancy Calomarde

Colecciones
del CIFYH 

Territorialidades Latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura / Nancy Calomarde ... [et al.]; coordinación general de Nancy Calomarde; fotografías de Nicolás Janowski. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1649-8

1. Literatura Latinoamericana. I. Calomarde, Nancy, coord. II. Janowski, Nicolás, fot.

CDD 809.04

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: "Lola" (2014). Serie: Adrift in Blue. Autor: Nicolas Janowski

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



El último regreso a la zona saeriana

María Elena Legaz*

*Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo
ha olvidado.*

Juan José Saer, *Renzi: la poesía de lo visible*

En una entrevista de 1989 Juan José Saer define así su proyecto de escritura:

Cada novela es un conjunto que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar el todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) o viceversa. Este es un proyecto que tengo siempre en cuenta cuando escribo. (Basualdo, 1989, p.15)

En relación a ese proyecto ¿qué función cumple el fragmento (la novela) final *La grande* (2005)? Saer la escribe ya muy enfermo y muere antes de terminarla; por lo tanto, si su intención había variado en cuanto a “nunca cerrar el todo” (Basualdo, 1989, p.15) y pensaba en una clausura, no podemos saberlo. Lo cierto es que hace regresar¹ de su exilio europeo

¹ El título de un libro colectivo coordinado por Sylvia Molloy y Mariano Siskind, *Poéticas de la distancia* (2006), se convirtió en el concepto eje de mi investigación individual dentro del proyecto colectivo. En tal proceso me ocupé de escritores argentinos que viven y trabajan fuera del país de origen, en una desterritorialización que posee diversas modalidades, desde los exilios a la opción deliberada de la escritura como traslado. En la primera parte de esta investigación, el corpus más significativo fue el conjunto de novelas, autoficciones y trabajos ensayísticos de Sylvia Molloy, en especial *Varia imaginación* (2003) y *Vivir entre lenguas* (2016). Así como el primero de estos textos, plantea lo incierto de las operaciones de la memoria y la dificultad para narrar la continuidad de una experiencia en espacios y tiempos discontinuos, *Vivir entre lenguas* (2016) aborda la situación de bilingüismo como una suerte de exceso, de contaminación de palabras y sentidos, y también como la percepción de una

* Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
legazmel@gmail.com

a un personaje del primer libro, *En la zona* (Saer, 1960), el protagonista del cuento “Tango del viudo”. Gutiérrez no había reaparecido en más de treinta años en ese universo narrativo y ahora Saer lo convierte en uno de los actores centrales de su novela. Años antes, en *La pesquisa* (Saer, 1994), el que había regresado era Pichón Garay si bien en circunstancias muy distintas. Así, en esa estructura de piezas intercambiables, dos de las últimas novelas tienen puntos en común y responden a variables que significan ciertos cambios o por lo menos matices que atañen a la relación de los personajes con *la zona*.

La zona saeriana

Para Martín Kohan “la noción de zona es decisiva en Saer” (Kohan, 2017, s/n.). Cree que esa noción le permite escapar de los tópicos del costumbrismo, del reflejo localista que suele adjudicarse a los escritores del interior. Si bien hay marcas nítidas: Santa Fe, Rincón Norte, Colastiné, el río Paraná -omnipresente con sus islas e islotes, la precariedad de los rancharíos de la costa- Guadalupe, Rosario, la inundación, la lluvia, el viento, la luz... no existe un pacto realista. El interés hacia las formas del lenguaje y de la narración, prevalecen sobre las representaciones de la realidad. La zona “es un territorio preciso e impreciso a la vez” (Kohan, 2017, s/ n), estaría entre *A medio borrar* y *Lo imborrable*, apunta, jugando con títulos del corpus saeriano. Funciona como un instrumento de exploración filosófica y psicológica y las historias cotidianas que ocurren allí (por lo general mínimas en cuanto a sucesos), son utilizadas para argumentar sobre el

ausencia, ya que elegir un idioma significa el afantasmamiento de otro, aunque no su desposesión. La pérdida del anclaje en un territorio, implica a la vez la aceptación de la intemperie y el despojamiento de cualquier obligación de representar a un país. La escritura como traslado configura desplazamientos en las subjetividades y en los estratos vacilantes de la identidad. Sergio Chejfec (2017) admite la calificación de “apartado” ya que la idea de “apartamiento” tiene para él la ventaja de “no hacer hincapié [...] en la idea de lo nacional vinculado a lo territorial, ni a una profecía inversa, el regreso, que permita la reparación instantánea de la anomalía” (*El visitante*, 2017, p. 103). En las reflexiones sobre las poéticas de la distancia, Molloy (2006) se detiene en la cuestión de los regresos, que implican el vaivén entre un espacio y otro, un tiempo y otro, interés del que surge la posibilidad de examinar momentos de la literatura argentina a través de ese tópico. La continuidad de mi investigación está centrada en los textos de Juan José Saer y ese peculiar territorio que denomina “la zona” y resulta un instrumento de indagación existencial, psicológica y poética. Para abordarlos, privilegié la propuesta de Molloy, el examen de los retornos, las vueltas de los personajes y seleccioné la novela póstuma del escritor santafesino: *La Grande* (2005).

tiempo, la condición humana y la naturaleza de las palabras. La zona posee personajes que pasan de un libro a otro y a los que se van añadiendo sus hijos y nuevos seres vinculados a ellos. Los vivos, los muertos y los desaparecidos por el terrorismo de Estado, tienen el mismo peso. Más que sus acciones, importan sus percepciones y recuerdos y las teorías que formulan sobre el hombre y su relación con el mundo. En ese territorio que supone fuertes mecanismos autotextuales, sobresale el valor de la amistad que se manifiesta en las conversaciones en torno a un asado o unas cervezas en un bar y a través de largas caminatas. La zona adquiere sentido no como escenario, sino por las prácticas que habilita, al decir de Kohan (2017). No se trata de un espacio definido por fronteras visibles; el propio autor se encarga de deslindar cualquier anclaje fijo. En *La mayor* (Saer, 1982 [1977]) hay un breve texto, “Discusión sobre el término zona”, en el que se trata la despedida de Pichón Garay quien se va a vivir a Europa. La discusión comienza cuando él confiesa que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región o a una zona, pero Lalo Lescano admite que resulta difícil delimitar, por ejemplo, la costa de la pampa gringa o el centro de los arrabales. No hay ningún límite preciso. “Por lo tanto, no hay zonas” (p.103), enfatiza. Es decir, sólo hay un espacio fenomenológico de interlocución. Además, en Saer, un lugar no se agota en la descripción minuciosa, siempre alentada por el ritmo de una sintaxis que demora, reitera o adiciona. Como afirma Jorge Monteleone (2011): “el lugar, que nunca es un sitio extranjero, se vuelve extraño en su misma cercanía y, cuando parece gravitar como un ostensible más allá de lo dado, se halla súbitamente lejano de lo familiar o mejor dicho, la familiaridad en sí misma es la que se vuelve extraña” (pp. 7-8). La zona no termina de funcionar en clave de pertenencia, sino entre un ir y venir, entre lo ajeno y lo propio, lo que Kohan (2017) llama “un desacomodamiento entre el haberse ido y el volver” (s/ n).

Ahora bien, si los acontecimientos producidos en la zona siempre están ligados de alguna manera a Europa y en especial a París -donde reside Pichón Garay quien se comunica asiduamente con su amigo Carlos Tomatis- es a partir de *La pesquisa* (Saer, 1994) que esa lateralidad espacial se altera. Aunque los crímenes seriales ocurridos en París, y que constituyen la trama policial de la novela, llegan indirectamente a la zona a través del relato de Pichón Garay de visita en la ciudad, París adquiere otra dimensión como la típica urbe europea exacerbada por la duplicación entre un

espacio de vigilia y otro onírico. Por entonces el autor hace muchos años que vive en Francia, y ha acumulado múltiples experiencias como habitante de esa sociedad propia del capitalismo global y en la que se privilegian el consumo y el espectáculo. En *La grande* (Saer, 2005) este cúmulo de experiencias se expresa a través de Gutiérrez, cuya reaparición constituye el último regreso a la zona.

Para Carolina Maranguello (2018), “el viaje modifica la modulación de la zona” (p. 10), o sea introduce una tensión que complejiza la conformación de ese espacio. El mismo Saer señala que la zona es un ámbito conformado a partir de los múltiples desplazamientos de sus personajes: exilios, dispersiones, paseos urbanos, exploraciones, pérdidas de rumbo, navegaciones, regresos... Ir y venir, transitar la continuidad de diferentes territorios, algunos puramente imaginarios. Así *Glosa* (Saer, 2010 [1986]) resalta la historia de una larga caminata que, además de enlazar diversas versiones de un mismo hecho vivido, narrado o presentido, integra tiempos ya que rememora el pasado y adelanta el futuro de alguno de sus protagonistas². Cualquier lugar puede reflejar o repetir lo que acontece en la zona y, por lo tanto, su permanencia se afirma sobre un delicado equilibrio. Maranguello (2018) resalta, por un lado, la documentación de la flora, la fauna y los usos lingüísticos, pero, por otro, observa que evidencia rasgos leídos en textos de viajeros y que Saer reescribe de algún modo. Por eso, afirma:

[...] incorporar la dimensión de la extranjería supone resituar la zona en un contexto mayor que la contiene y la excede, un *continuum* geográfico que le permite a Saer vivir entre ciudades, entre Santa Fe y París, entre el litoral y la ciudad europea, sin convertirse por eso en un escritor cosmopolita. (Maranguello, 2018, p. 10)

Al mismo tiempo que se difuman las adscripciones nacionales y territoriales, Maranguello (2018) resalta la apertura temporal que puede retrotraer la zona a sus orígenes cósmicos y geológicos, a su prehistoria

² “[...] sus cuerpos progresan, ellos sí regulares, por la vereda estrecha hacia el Sur. Ninguno de los dos advierte que, sin discontinuidades y sin que sea posible, con nitidez, separar las dos dimensiones, van avanzando en el tiempo a medida que lo hacen, en el espacio, como si cada paso que diesen los encaminara en direcciones opuestas, a menos que tiempo y espacio sean inseparables y el uno fuese inconcebible sin el otro, y ambos inconcebibles sin ellos dos, Leto y el Matemático, de modo tal que caminatas, calle y mañana, formasen un chorro espeso brotando apacible del surtidor del acaecer” (Saer, 2010, p.76).

como en *El entenado* (Saer, 1983) o “la empuja vertiginosamente hacia su destrucción escatológica” (p. 10), esa desintegración que se evidencia simbólicamente en el negro tipográfico de *El limonero real* (Saer, 1974).

Tango del viudo

Gutiérrez está atravesado en *La Grande* (Saer, 2005) por las experiencias de los otros que hablan de él, piensan en él, lo investigan por su enigmático viaje hace más de tres décadas y por las causas difusas de su regreso. Esta última vuelta a la zona marca una circularidad dentro del macrocorpus de la obra; el proyecto escritural de Saer parece volver a su origen en cuanto recobra al protagonista de un cuento de su primer libro. Este acto de recuperación se suma a todas las reapariciones de los personajes que, a lo largo de su producción, retornan explícitamente o por evocación en algún momento de alguno de los libros, por lo que resulta natural que el pasado se ligue a cada momento al presente de la narración.

Ahora bien, no es lo mismo releer “Tango del viudo” (Saer, 1960) después de conocer el resto de la obra de Saer y sobre todo *La Grande* (2005) en donde reaparece Gutiérrez y se nos dan más explicaciones sobre él, tanto sobre el actual, el del regreso, como sobre el otro, el del pasado. En cambio, si hacemos abstracción de lo que sabremos luego, en el cuento sólo conocemos el apellido y su situación como integrante de un triángulo amoroso con una mujer casada de la que se considera traicionado porque ella vuelve con su esposo. A consecuencia del desengaño, después de quemar una serie de papeles, incluidos sus poemas, deja el cuarto de los encuentros para viajar rumbo a Buenos Aires. Antes, se sugiere a los lectores a través de breves imágenes inconexas, un descenso a los infiernos cuya sordidez recuerda el episodio de Oliveira con la *clocharde* en *Rayuela* (Cortázar, 1963) luego de la desaparición de la Maga.

Además del dolor que provoca en Gutiérrez la ruptura con la mujer, sabemos del protagonista que define su visión como de poeta e incluso transcribe fragmentos de unos versos antes de arrojarlos al fuego. Este acto no significa que abandonará la literatura, sino un rito de depuración, deshaciéndose de una etapa de escritura ya superada. El hecho de que el título del cuento reitere el de un poema de Pablo Neruda, confiere más espesor a esa imagen, si bien a diferencia de los versos de *Residencia en la tierra* (Neruda, 1933), el tono fluctúa entre el dramatismo y la parodia.

Como el cuento está escrito en tercera persona pero con focalización en el protagonista, podemos acercarnos a sus emociones y sentimientos. El diálogo propiamente dicho no existe sino como un simulacro ya que lo realiza consigo mismo o a través de instancias de su imaginación. Luego, en *La Grande* (Saer, 2005) conoceremos, si bien fragmentariamente, el resto de la historia iniciada en aquel primer conjunto de relatos. Conoceremos su nombre, Guillermo, y su sobrenombre Willy; su origen en la zona, no la ciudad (Santa Fe) sino El Nochero, un paraje al Norte de Tostado. Conoceremos su condición social de pobreza y de necesidades y el apoyo de su abuela para estudiar. Conoceremos que cursa el bachillerato en un colegio de religiosos como pupilo y su entrada a la Facultad de Derecho. Conoceremos su trabajo como ayudante en el estudio de su profesor de Derecho Romano, el doctor Calcagno, de cuya mujer, Leonor, se enamora. Conoceremos su amistad con Escalante, César Rey y Marcos Rosemberg y la formación de una especie de vanguardia político-literaria, el precisionismo, cuya principal figura será Mario Brando. La mayoría de estos datos se proporcionan al lector en el primer día de la novela y por boca de Tomatis. A esta información se agregan otras en los días siguientes. Entonces también conoceremos que, al partir de la zona, Gutiérrez se queda un año en Buenos Aires antes de viajar a Europa. Allí se dedica a escribir guiones de cine con seudónimo y vive entre Italia y Suiza.

Ulises

Gutiérrez no había regresado nunca, era casi un extraviado como Ulises, el único de los famosos guerreros de Troya que no habían vuelto a su patria. “Si Ulises hubiera vuelto derecho a su casa, la Odisea no existiría”, dice Gutiérrez (Saer, 2005, p. 40). Ya en *La pesquisa* (1994) Saer evoca la guerra de Troya al comentar el contenido del manuscrito “En las tiendas griegas”, que Soldi encuentra en la casa de la hija de Washington Noriega y cuya autoría se investiga³. En ese dactilograma dialogan el Soldado Viejo y el Soldado Joven acerca de la existencia de Helena; sus puntos de vista son contrapuestos: el primero posee *la verdad de la experiencia* y el segundo *la verdad de la ficción*. Pero es en *La Grande* (Saer, 2005) donde *La Odisea* (Homero, 2004) confiere una particular intertextualidad a la novela. El motivo se introduce a través de Nula, el otro personaje central que se ha-

³ El título está tomado de un poema de *Los Heraldos negros* (1919) de César Vallejo.

bía presentado en un cuento de *Lugar* (Saer, 2000), por el recuerdo de su abuelo Yusef y que lo lleva a recrear los *nostoi*, los relatos perdidos de los héroes de Troya. También el infaltable Tomatis teoriza sobre la cuestión de los regresos y Gutiérrez puede asimilarse en su vuelta a la zona, a una situación semejante al Ulises de Homero.

Nula asocia los tatuajes de su abuelo y de otros compatriotas inmigrantes, a la cicatriz de la pierna de Ulises producida al ir a cazar un jabalí con su abuelo Autólico en la niñez. Se transforma en una de las señales por las que se lo identifica cuando llega a Ítaca con riquezas, pero en la apariencia de un mendigo. Nula justifica esos tatuajes de los inmigrantes por un mismo afán de reconocimiento en un eventual retorno a la patria.

[...] esos signos escritos en la carne anticipaban el *nostos*, el regreso, del que daban por descontado que estaría tan alejado del momento de la partida, que sus portadores volverían al lugar de origen tan desfigurados por las intemperies y las decepciones, por la distancia muda y por el tiempo desdeñoso, por los andrajos deshilachados de experiencia y de ser que les quedarían como única conquista, que creían prudente munirse de algún signo imborrable para ser reconocidos por quienes los habían visto partir, y seguían esperando, pacientes, su regreso, en el hogar o en el Hades. (Saer, 2005, p. 94)

También recuerda que *nostoi* en griego significa nostalgia, dolor del retorno, y evoca la ópera de Carlo Monteverdi “El retorno de Ulises a la patria”, compuesta en el siglo XVII y que ve actualizada por televisión.

En su libro, *La nostalgia* (*¿Cuándo es que por fin uno está en su hogar?*), Bárbara Cassin (2015) problematiza el retorno de Ulises y el propio sentido de nostalgia que en cada lengua adquiere una dimensión diferente con una expresión también diferente. Es verdad que Ulises ha debido sortear toda clase de aventuras para regresar a los suyos, al ser castigado por Poseidón por haber cegado al Cíclope, su hijo. La ninfa Calipso, quien lo retiene a su lado, lo ve un día llorando mientras mira el mar añorando a su patria y la propia Atenea se queja en la Asamblea de los dioses porque Ulises aún no ha podido retornar. Pero cuando finalmente lo hace, después de renunciar a propuestas tan tentadoras como la de la eterna juventud, el retorno resulta paradójico. Cassin (2015) pone en tensión el sentimiento de pertenencia, relativizándolo, al atravesarlo con una inédita sensación de desconocimiento. Sugiere así límites difusos entre arraigo y desarraigo

en la misma *Odissea* y esto hace que se complejice la noción de regreso. Cuando Ulises llega a Ítaca no reconoce a su propia tierra y la siente extraña y distinta, así como también él debe ser reconocido para recobrar la identidad perdida. Ha enfrentado una serie de pruebas en su larga travesía y con similar carga de angustia necesita mostrar quién es a todos, pero en especial a su esposa Penélope, para sentirse arraigado en el suelo, como el lecho nupcial que por sí mismo había construido.

El primero de los epígrafes de *La Grande* (Saer, 2005) es de Juan L. Ortiz, uno de los reconocidos maestros y amigos de Saer: “Regresaba/ ¿era yo el que regresaba?” (p. 9) aludiendo así a las mutaciones que el viajero sufre entre la partida y la vuelta. Tomatis no sólo conjetura en la novela sobre los eventuales cambios de Gutiérrez, sino que teoriza sobre el concepto de regreso a partir de sus elucubraciones sobre los mitos, la tragedia, entre ellas el *Edipo* de Sófocles. En una de sus largas cartas a Pichón Garay -quien ya está en París, después de cruzarse brevemente con Gutiérrez- le manifiesta su versión personal de esa tragedia, que consiste en poner en duda que Edipo fuera hijo de Layo y por lo tanto un parricida y que le permite afirmar su posición lapidaria ante los regresos: “en realidad el mito sugiere todo el tiempo que los regresos por no decir ‘las regresiones’, suelen ser catastróficos. Todo regreso va contra las leyes físicas del universo que está eternamente, o casi, en expansión” (Saer, 2005, p. 219).

Sin embargo, en el caso de Gutiérrez, no considera como negativa su vuelta sino una suerte de adaptación a la inmediatez.

[...] no ha venido a buscar nada, ha vuelto al punto de partida. Pero no se trata de un regreso y mucho menos de una regresión [...] El mundo que celebra ahora, con una exaltación discreta y casi constante, no es para nada, el de su juventud, sino uno que fue encontrando a lo largo de sus transformaciones sucesivas, y el otro en el que él se ha convertido lo ve ahora por primera vez. (Saer, 2005, p. 372)

Cree que al volver no intenta recuperar un mundo perdido, el de la etapa de sus años plenos, sino a considerar un lugar distinto en que todo se percibe como nuevo ya que ha cambiado su capacidad de aceptación. Esto no significa que haya reencontrado su inocencia antigua, sino un gesto de reconciliación con el mundo y que se parece más a la resignación. Tomatis lo sintetiza así: “Salió de su casa y tuvo que atravesar el mundo entero para llegar a la esquina, de modo que ahora sabe el esfuerzo que ir hacia

la esquina exige y lo que la inmediatez significa" (p. 373). Esa capacidad de aceptación está ligada no sólo al reconocimiento de la inmediatez sino en ella al rescate de lo más simple: "inclinándose ante las cosas simples sin idealización ni desprecio; debió de pensar que si lograba reconocer y apreciar la simplicidad se reconciliaría con el mundo" (p. 373).

La adquisición de la experiencia, el itinerario de sí mismo, cambian al retornante quien ha tenido que realizar el esfuerzo de adaptarse a culturas diferentes en un tiempo dilatado. Nula se pregunta "cómo habrá sido la parábola que trazó su vida desde el pueblito al norte de Tostado hasta Roma y Ginebra para que hoy sea el que es, y cómo es en realidad el que parece ser" (Saer, 2005, p. 396). Gutiérrez se refiere a menudo a los habitantes de los países ricos -con los que parece estar aún ligado a partir de su trabajo- cuando dialoga con sus amigos y lo hace en términos de los *nostoi* griegos. Piensa que ellos creen que todo el mundo debe parecerseles y no saben que han naufragado y lo peor es que "Han exportado su naufragio al mundo entero, y, por donde pasan, todo va quedando en ruinas" (p. 410). Los que en cambio emigran a Europa, como él, encandilados primero, descubren enseguida el recelo, el rechazo y la exclusión en amplios sectores. Pero no emite sus duras opiniones con agresividad sino con un tono de cierta indulgencia.

Otro de los amigos de Gutiérrez, Soldi, juzga como enigmática su confesión respecto a las razones de elegir tareas como guionista en Europa, utilizando un seudónimo. Él responde: "Si me hice guionista de cine fue para desaparecer mejor como artista porque el guionista no tiene existencia propia, y para desaparecer también como individuo, utilicé un seudónimo que aparte de mi productor nadie conoce" (Saer, 2005, p. 188). En ese sentido, su propósito se asemeja a la etapa de la travesía de Ulises en que, al preguntársele quién es, responde *Nadie* y por eso necesita que las sirenas lo nombren para afirmar su origen. El retorno resulta un mani-fiesto contra el anonimato, sobre todo cuando se convierte al origen como centro subjetivo aumentado por la distancia y la conciencia de alteridad.

Respecto a la actitud actual de Gutiérrez en su vuelta, Soldi no piensa que sea sólo discreción y de alguna manera coincide con Tomatis:

[...] una compasión fría, ya desembarazada de las emociones que la suscitaron, una serenidad última que considera al universo en general y a cada una de sus partes, por ínfimas que sean, como una causa juzgada y perdida desde el momento mismo en que, saliendo, abruptos, no se sabe de dónde, tan coloridos como ilusorios, incomprensibles florecieron. (Saer, 2005, p. 188)

Tampoco el mundo que encuentra Gutiérrez a su vuelta es el mismo. Soldi observa que “busca en todo una perfección imaginaria, sin darse cuenta de que los mitos que añoró durante treinta años, fueron modificados, mientras él estaba ausente, por la erosión de la contingencia” (p. 396)⁴. Todo se halla en continuo movimiento y mutación, también la lengua. Según Cassin (2015) el individuo está realmente en casa cuando se siente a gusto con la retórica de la gente con la que debe compartir sus horas; uno de los signos del reconocimiento es que logra hacerse entender sin demasiados problemas y si la lengua materna se ha desdibujado debe retomar el ejercicio de su cauce. Es lo que ocurre con Gutiérrez; después de vivir tres décadas en el extranjero, algunas de las palabras del castellano no acuden con naturalidad a su boca y necesita realizar un ejercicio de rememoración.

[...] del sótano oscuro que almacena en el fondo de su ser, del repertorio incalculable de palabras que constituyen su idioma materno, alguna por la falta de uso prolongado que la tenía arrumbada en cualquier rincón, tarda en subir por las ramas intrincadas de la memoria a la parte de la lengua que, igual que la plataforma flexible de un trampolín, la lanzará a la luz del día. (Saer, 2005, p. 13)

Exilios

Así como resulta original la interpretación del Edipo presentada por Tomatis -como ocurre siempre con las opiniones de este personaje presente en casi todas las novelas de Saer pero sólo protagonista en *Lo imborrable*

⁴ En la novela se mencionan algunas de las causas que habían impulsado a Gutiérrez a partir hacia el extranjero: “Salí en busca de tres quimeras: la revolución planetaria, la liberación sexual y el cine de autor” (Saer, 2005, p.17), lo que constituye una especie de programa de los intelectuales de la década del sesenta y que, en cierto modo, resulta parodiado por el personaje.

(1992) -lo mismo ocurre con su concepción de patria que se aleja de *La Odisea* y parece más afín con *La Eneida*. Bárbara Cassin (2015) recuerda:

A diferencia de Ulises que deja en su isla a su mujer y a su hijo, su madre y su padre, Eneas lleva en su huida a su patria en la espalda. En sentido propio, la noche de la caída de Troya, cuando ya no queda esperar nada, sobre sus anchos hombros y su cuello agachado extiende una piel de león y carga a su padre Anquises, al que le pide que tome en sus manos, los objetos de culto y los patrios penates. (p. 53)

Tomatis parece asimilar una reminiscencia del episodio cuando de vuelta de un viaje a Rosario para ver a su hija, en sus reflexiones en el colectivo, completa el día sábado con esta imagen de patria:

El cansancio anticipado de los regresos lo invade de repente: su patria es el lugar a la vez extraño y familiar, inmediato y remoto, en el que los vivos cargan en sus hombros a los muertos, y únicamente con la muerte se liberan de la carga: y así va a ser hasta el final del tiempo, que no tiene nada de infinito, porque está condenado a apagarse cuando pare de soplar el último aliento humano. (Saer, 2005, p. 377)

Es la continuidad vital visible en *La Grande* (Saer, 2005) ya que existe la presencia de tres generaciones; de la segunda -la de los descendientes de la generación de Tomatis y de sus amigos- una de sus representantes, Gabriela Barco, espera un hijo. También se conjetura que el regreso de Gutiérrez se debe al deseo de conocer a su presunta hija, Lucía Calcagno, identidad que no se devela por completo en la novela.

Para Cassin (2015) cuando el desarraigo se hace sin la esperanza del retorno, yendo de suelo en suelo pero sin implantarse en ninguno, la figura central se convierte en la del exiliado. Ulises se transforma en Eneas, aquel a quien se expulsa de Troya en llamas y cuyas peripecias son exaltadas por Virgilio.

A través del abuelo de Nula -quien llega de Damasco a los dieciséis años dejando a su familia paterna como el propio abuelo de Saer⁵- pa-

⁵ Carolina Maranguello (2018) señala que además de la recuperación de instancias autobiográficas de Saer, con la incorporación de Nula y de sus antecesores, el padre y el abuelo sirios, se produce una cierta "orientalización de la zona" (p. 310), que no había tenido lugar en las narraciones anteriores. Esto coincidiría con una imagen positiva sobre Oriente propia del momento de escritura, si bien en este caso ese orientalismo está centrado en lo familiar y privado. La misma línea se refuerza con las referencias a la poesía de Omar Khayyam y a las

rece darse una imagen simbólica de los inmigrantes de la llamada Gran Inmigración, esos “pobres diablos” que escapan “a la opresión, a la guerra, a los *pogromes*, al imperio otomano, a la policía secreta, a la persecución política o religiosa, al hambre, a la pobreza, al destino” (Saer, 2005, p. 90) y son arrojados a países en que también deben sufrir toda clase de estragos: xenofobia, explotación, enfermedades desconocidas. En ensayos como “Exilio y literatura” (Saer, 1988 [1981]) o “Caminaba un poco encorvado” (Saer, 1985), el autor considera que en la contemporaneidad los exilios deben ser repensados en una nueva situación planetaria, producida por vastos desplazamientos como consecuencia de cambios político-sociales que han modificado variadas regiones del universo. Existen formas más recientes de migraciones desde los países limítrofes o de las provincias cercanas y éstas se registran en la novela. Cuando Tomatis viaja desde Rosario a Santa Fe, observa las villas miserias a las que describe como: “collar incesante de pobreza que se ciñe el perímetro de la ciudad igual (piensa Tomatis) que un nudo corredizo al cuello de un condenado” (Saer, 2005, p. 347). Esa cinta de miseria ha crecido con el ingreso de individuos de los países del norte de Paraguay, Bolivia y Perú, e incluso desde reservas de indios que venían “desde el fondo de la aflicción” (p. 247). Pero existen diversos modos en los resultados de la adaptación producida por esos desplazamientos. Para algunos, ellos han logrado avances positivos, porque simplemente venían de la nada; otros, en cambio, hurgaban en los desechos y llegaban a considerar extranjeros a quienes vivían sin las privaciones que sufrían diariamente; entonces crecía el odio y soñaban con aplastarlos. No faltaban los desesperados “que mataban o se hacían matar” (p. 248). Los que creían que había posibilidades de progresar pensaban así porque tenían un trabajo, el acceso a una escuelita, a un dispensario, a un comedor comunitario, alguna vez a un baile. En consonancia con las reflexiones de la novela, en sus ensayos, Saer había incluido el exilio del hambre, de la desesperación, del rechazo, del aislamiento, del sentimiento de la propia inutilidad. Por eso afirmaba que “tomar problemáticas individuales como paradigmas resulta absurdo” (Saer, 2014, p. 75).

El exilio de los intelectuales como Pichón Garay y otros personajes de la zona, constituye un caso particular. Desde el momento en que Gutiérrez aparece como poeta en “Tango del viudo” (Saer, 1960), el suyo puede ser considerado como exilio de escritor y para Saer lo que es válido para

un escritor en exilio no lo es para todas las situaciones. Piensa que a veces tales instancias le ofrecen ventajas como la relativización de la propia experiencia individual y colectiva y un golpe al narcisismo y al nacionalismo, propios de nuestra idiosincrasia. Respecto al país de nacimiento ese escritor parece flotar entre dos mundos y su inscripción en ambos es fugaz e inestable. Puede ocurrir que la complejidad de esta experiencia lo paralice, pero en caso contrario la doble vida constituye una posibilidad de enriquecimiento.

De acuerdo a la trama de “Tango del viudo” (1960), el cuento donde comenzamos a conocer la historia de Gutiérrez, el suyo podría considerarse como un exilio voluntario. Sin embargo, el autor manifiesta en “Caminaba un poco encorvado” (1985) que no cree que exista la noción de exilio voluntario. Ningún exilio es voluntario porque cuando alguien pasa de un lugar a otro, creyendo tomar voluntariamente esa decisión, las razones del cambio han sido tramadas por el mundo antes que el sujeto las actualice. Ya existía una distancia anterior a dicho alejamiento y una ruptura previa a la separación; es secundario si la partida se concreta o no. En todo caso esa partida “no es más que la conclusión práctica y puramente anecdótica de una contradicción ineluctable” (Saer, 2014, p. 76)⁶.

Otro de los epígrafes de *La Grande* (Saer, 2005), el tercero, es una estrofa del “Paradiso” de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (2014 [1472]), al que Saer (1985) considera el gran desterrado. La novela habla de otros exilios como el de Edipo en el monte Citerio después de arrancarse los ojos por el presunto parricidio y el incesto. Y en tono jocoso, Gabriela Barco se refiere a Platón: “Se ve que le gustaban las adivinanzas a ese viejo maricón que por culpa de sus veleidades políticas tuvo que fugarse de Siracusa vestido de mujer como un vulgar travesti” (Saer, 2005, p. 222). Tal vez otra forma de exilio sea el regreso.

⁶ En cuanto al exilio político específicamente, lo que Saer llama “exilio político coyuntural” 1988 [1981], p. 23), son muchos quienes deben desterrarse de su país porque no se corresponden sus consignas ideológicas con las de sus respectivos gobiernos. Pero no es necesario que se exprese en forma explícita. Para él los más grandes escritores argentinos son exiliados aún si jamás salieron de su lugar natal. Bastaría con observar el destino de sus obras para comprender hasta qué punto el conflicto entre praxis estética y poder políticos es ineluctable. No es necesario que los artistas se opongan abiertamente a las arbitrariedades del poder. Pone como ejemplos a Juan L. Ortiz y Macedonio Fernández. “Cuando Juan L. Ortiz atribuye a todas las criaturas, así sean las más humildes, una dignidad cósmica o cuando Macedonio Fernández concibe la realidad del mundo objetivo como problemática, los fundamentos mismos del poder totalitario y de clase son cuestionados” (Saer, 1988 [1981], p. 26).

El otro Ulises

Ahora bien, el final de *La Odisea* (Homero, 2004) no es el final del viaje de Ulises. Más allá de los enigmas en torno a la identidad de Homero y a las teorías sobre posibles refundiciones en los últimos cantos, que hacen vacilar la legitimidad del regreso a Ítaca, en la propia epopeya se sugiere que el héroe, después del baño de sangre que desencadena a su vuelta y de su larga noche con Penélope, volverá a partir. Esto lo adelanta a su mujer luego del reconocimiento, y de acuerdo a lo que le había sido anunciado por Tiresias en el transcurso de su descenso a los infiernos del Canto XI (Homero, 2004). Su nuevo desafío es llegar a un lugar tan lejano donde no se conozcan el mar, los navíos, ni la cultura griega y se confunda un remo con una pala para granos. Quiere arribar más allá de las columnas de Hércules y sus hombres lo siguen y hacen alas de sus remos, según *La Divina Comedia* de Dante (2014 [1472]); navegan durante cinco meses y al fin ven la tierra, pero sopla un fuerte torbellino y las naves naufragan. Este es el Ulises que Dante coloca en el Canto XXVI del Infierno (conocido como “El Canto de Ulises”) y del que Saer transcribe unos versos, pero no en *La Grande* (2005) sino en la novela anterior, *La pesquisa* (1994). Cuando el grupo de amigos vuelve de la casa de Rincón donde toman contacto con el manuscrito “En las tiendas griegas”, cuyo autor están investigando, en el viaje en lancha de regreso Tomatis recita estos versos:

O frati, dissi, che per cento milia / perigli siete giunti a l'occidente, / a questa tanto picciola vigilia / d' i nostri sensi ch' è del rimanente / non voglaite negar l' esperienza, / di retro al sol, del mondo sanza gente. / Considerate la vostra semenza; / fatti nos foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e conoscenza. // (Saer, 1994, p. 77)

[Oh hermanos, dije, / que por cien mil peligros habéis llegado a occidente/ en esta víspera muy pequeña/ de los sentidos que nos quedan./ no les quieran negar la experiencia/ detrás del sol del mundo sin gente,/ Consideren su semilla:/ no fueron hechos para vivir como brutos/ sino para seguir virtud y conocimiento/] ⁷

La escena es una de las centrales de *La pesquisa* (Saer, 1994) en una narración con foco en Pichón Garay. Él ha venido a la zona desde Europa donde reside, para -entre otras problemáticas- vender la casa familiar de

⁷ (La traducción me pertenece).

Rincón, casa en la que hace años han sido vistos por última vez su hermano gemelo Gato y su amante Elisa. A través de su misteriosa desaparición, se convierten en dos más de las víctimas del terrorismo de Estado y desencadenan distintas actitudes entre sus seres más cercanos. En ese viaje para examinar el dactilograma, pasan por la casa casi mítica en la zona saeriana y aunque se mantiene el silencio entre los integrantes de la expedición, cada uno posee una historia en relación al hecho. Las tensiones entre los amigos de siempre Carlos Tomatis y Pichón Garay, provienen de la ausencia de éste en Argentina luego de la desaparición de su hermano gemelo. Es Tomatis quien se hace cargo -nos enteramos en *La Grande* (Saer, 2005)-, entre otras gestiones, de entrevistarse con Mario Brando, el nefasto organizador del precisionismo, para solicitarle alguna información sobre los desaparecidos, teniendo en cuenta sus contactos cercanos con los militares en el poder.

Es en el mismo capítulo, al terminar el viaje en lancha, cuando Pichón Garay presenta su concepción de patria, como Tomatis en *La Grande* (Saer, 2005). La expresa desde la perspectiva de alguien que ha nacido en la zona pero ya lleva muchos años viviendo lejos, y confiesa una especie de desconocimiento de su lugar de origen:

[...] desde que llegó de París después de tantos años de ausencia, su lugar natal no le ha producido ninguna emoción, porque ahora es al fin un adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se ha nacido, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo, desconocido, al que nadie podría llamar suyo y que no estimula el afecto sino la extrañeza, un lugar que no es espacial ni geográfico, ni siquiera verbal, sino más bien, y hasta donde esas palabras puedan seguir significando algo, físico, químico, biológico, cósmico y del que lo invisible y lo visible, desde las yemas de los dedos hasta el universo estrellado, o lo que puede llegar a saberse sobre lo invisible y lo visible, forman parte, y que ese conjunto que incluye hasta los bordes mismos de lo inconcebible, no es realidad su patria sino su prisión, abandonada y cerrada ella misma desde el exterior [...] (Saer, 1994, p. 78)

Patria, entonces, como prisión clausurada en la visión de Pichón Garay -quien es una suerte de exiliado- y patria como peso insostenible de vivos y muertos, de obligaciones imposibles de eludir, en la de Tomatis, nunca alejado por un tiempo extenso de su tierra.

Desde sus escritos tempranos en París, Saer esboza su noción de patria; el hecho de que posea una visión móvil del lugar desarticula la idea ligada a un territorio y configura una mirada libre y privada unida a sensaciones, afectos, experiencias y elementos de la naturaleza. En escritos posteriores, señala sobre la patria que de todas “las abstracciones que nos oprimen es una de las más sangrientas” y afirma que “lo nacional es la infancia y es por lo tanto lo regional, e incluso local” (Saer, 2015, p. 150). En “Razones” (2010 [1984]) insiste en la idea de patria como esa abstracción que nos presentan como absoluta, aunque en realidad es contingente: “no hay ningún lugar ni acontecimiento predestinado: nuestro nacimiento es pura casualidad. Que de esa casualidad se deduzca un aluvión de deberes me parece perfectamente absurdo” (p. 315). Esta visión personal de la patria que se confunde con rostros, percepciones, momentos comunes, pulsiones, y que tienen que ver más con el tiempo que con un espacio nunca fijo, le hace formular a Saer una reflexión respecto al regreso semejante a la que pondrá en boca de Tomatis en *La Grande* (2005):

[...] por eso a veces me sé decir, que todo regreso es imposible, ya que esa patria que nos parece persistir en el espacio, no es otra cosa que una experiencia intensa, visible en un pasado irrecuperable. El regreso podría ser, en ese caso, una nueva forma del exilio. (p. 50)⁸

Bárbara Cassin en su libro *La nostalgia* (2015), cita fragmentos del filósofo polaco judío Günther Anders (Stern) cuando, en 1950, desterrado en Viena escribe: “El país al que regresé es un país en el que nunca había vivido antes [...] Todo el mundo sabe que su madre es mortal. Pero nadie sabe que su casa es mortal” (p. 106).

En un estudio sobre *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, Roberto Rodríguez Freire (2012) ubica a la novela del chileno en una serie relacionada con los viajes de Ulises y la considera “como la narración del agotamiento de aquella política de filiación que vinculaba hasta la muerte

⁸ La noción de exilio de Saer se acerca a la de Jean-Luc Nancy como “La existencia exiliada” (2001) o sea un exilio ontológico y coincide en desarticular las formas ya cristalizadas de “lo propio”. Al mismo tiempo, “la patria” está más cerca de lo universal y de esa existencia exiliada: “[...]un universo en miniatura encerrado en una esfera de cristal, llevado y traído sin que sus habitantes se den cuenta, por un torbellino ígneo, agitándose en una negrura ilimitada. Es una extrañeza sin pánico, una imagen posible de lo que, envolviéndonos en su capullo de gases inflamables y de metales en fusión, acompañándonos desde nuestro imperceptible nacimiento hasta nuestra imperceptible muerte, es nuestra patria verdadera” (Saer, 2005, p.354).

(y en algunos textos incluso más allá de ella) tierra y destino, patria y vida. Se trata de una ruptura con la economía del retorno. Esta deconstrucción ya presenta antecedentes en Joyce o Tennyson entre otros, pero se radicaliza en Bolaño al mostrar “que no sólo la paternidad sino toda forma de filiación es una ficción” (p.154) que puede y debe ser deshecha. Teniendo en cuenta que *La pesquisa* (Saer, 1994) es contemporánea de *Los detectives salvajes* coincidiría con esta visión, y *La grande* (Saer, 2005), posteriormente la ratificaría.

Resulta significativo que en *La pesquisa* (1994), Saer rescate en boca de Tomatis ese viaje anunciado por Ulises en *La Odisea* (Homero, 2004) y no el del retorno a la patria; ese viaje que Dante (2014 [1472]) reescribe cuando lo coloca en el círculo octavo del Infierno, el de los embaucadores, ardiendo en una llama común con Diomedes, otro de los héroes de la guerra de Troya. Es también el Ulises que Jorge Luis Borges exalta no sólo en la conocida conferencia “La Divina Comedia” que integra *Siete noches* (1980 [1997]), sino incluso en una de sus ficciones memorables, “El inmortal” (1959 [1949]), al presentar al personaje Homero: “También me refirió su vejez y el postrer viaje que emprendió, movido como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal, ni sospechan lo que es un remo” (p. 19). En la conferencia, Borges considera que este canto de Ulises es uno de los más intensos y enigmáticos de *La Divina Comedia*. Luego lo relata minuciosamente y piensa que Dante lo imaginó apuntalado por la creencia de que la ciudad de Lisboa había sido fundada por Ulises o por una serie de leyendas de los celtas sobre islas prodigiosas. Destaca el momento en que deja a Penélope y llama a sus compañeros y los insta a seguirlo una vez más, aunque estén ya cansados o envejecidos, porque les propone una empresa noble: cruzar el mar y conocer el hemisferio austral -el sur, traduce Borges- que se creía entonces que era un hemisferio sólo de agua. Para convencerlos les dice que no son bestias, sino que “han nacido para el coraje y para el conocimiento” (Borges, 1980 [1997], p. 39). Esas son las estrofas que Tomatis recita en *La pesquisa* (Saer, 1994). Borges (1980 [1997]) resalta que Dante utiliza la metáfora “hacen alas de sus remos” que Homero coloca en *La Odisea* y le asombra tal coincidencia, ya que para él el poeta italiano no podía conocer directamente la epopeya griega. El final de este viaje resulta trágico porque al avistar por fin la tierra en forma de una montaña muy

alta, los viajeros acaban hundidos en el mar a causa de un gran torbellino. Dante identifica esa montaña con el Purgatorio.

Para Borges (1980 [1997]) el momento decisivo del Canto XXVI está en preguntarse por qué Dante ha sido tan riguroso en el castigo a Ulises. No cree que sea por haber introducido el caballo de Troya o sea por engañar a sus enemigos, como surge de la justificación dada en *La Divina Comedia*:

[...] el momento culminante de su vida, el que se refiere a Dante y el que se refiere a nosotros es otro: es esa empresa generosa, denodada, de querer conocer lo vedado, lo imposible [...] Dante sintió que Ulises de algún modo era él [...] porque Ulises es un espejo de Dante, porque Dante sintió que acaso él mismo merecería ese castigo. Es verdad que él había escrito el poema, pero por sí o por no, estaba infringiendo las misteriosas leyes de la noche, de Dios, de la Divinidad. (p. 42)

La aventura del conocimiento en todas sus posibilidades, el viaje o la escritura, resulta una transgresión en el pensamiento aún medievalista de Dante y por eso él mismo se siente culpable y se autocastiga a través de Ulises.

Bárbara Cassin (2015) considera que:

[...] mientras para los neoplatónicos Ulises es la imagen del alma que retorna a su origen, Dante invierte ese simbolismo; Ulises es un inmigrante que ya no desea el retorno. Se convierte de esta manera en el símbolo de un conocimiento que no busca más que buscar y explorar sin límites, más allá de las columnas de Hércules. (p. 46)

Para ella, Ulises es “politropos”, “no para de inventar su vida como una vuelta de más, no es tan fácilmente un amo de casa” (p. 46), sino “el aventurero, el nómade, ciudadano del mundo hasta en sus confines, en su hogar en todas partes y en ningún lugar” (p. 49).

La última vuelta a la zona

Con la fragmentación propia de todas las historias en las narraciones de Saer, no conocemos a fondo ni los pensamientos ni los sentimientos de Gutiérrez en *La Grande* (2005); sabemos lo que nos cuenta un narrador que focaliza alternativamente en distintos personajes. Podemos pregun-



tarnos qué reflexión haría sobre el concepto de patria, tal como lo vimos en Pichón Garay, en Tomatis y en el Saer ensayista. Si pensamos en el Ulises de *La Odisea* (Homero, 2004) que cumple el ansiado regreso a su origen, sería aventurado afirmar que Gutiérrez recobra como aquél, lo que tenía antes de partir. Aunque parece haber reanudado un acercamiento difuso con su antigua amante Lucía Calcagno, ahora viuda y en una notoria decadencia física, y ha iniciado una relación nueva con su presunta hija Lucía, no puede hablarse de reanudar afectos del pasado, salvo con los amigos, cuyos vínculos siempre han sobresalido en las ficciones de Saer y parecen intrínsecos a la misma noción de *zona*. Tampoco puede hablarse de recobrar un espacio antiguo de hogar porque no poseía ninguno que tuviera una resonancia como tal. Es posible que luego haya vuelto con riquezas ya que adquiere una importante casa en Rincón y cuenta con la ayuda de empleados de confianza que se ocupan de ella.

Ahora bien, para la imagen de un Ulises del regreso a sus orígenes, sería importante resaltar el espacio que ocupa en la novela el asado final. Esa reunión medular que podría englobarse en la categoría de *fiesta*, se destaca en varias narraciones de Saer y comienza en ese relato anticipador que es “Algo se aproxima”, el cuento que cierra su primer libro, *En la zona* (1960). También se organiza un asado para despedir a Pichón Garay cuando se va a vivir a Europa en “A medio borrar” de *La mayor* (1982 [1977]), o es memorable la fiesta de cumpleaños de Jorge Washington Noriega, de la que se dan tantas versiones en *Glosa* (2010 [1986]) o se habla de “un asadito en lo del Gato” en *Nadie, nada, nunca* (1980, p. 19), en la casa de Rincón, época en la que se verá por última vez a Gato y Elisa. En *La grande* (2005), el asado parece constituir una modalidad de reencuentro con los amigos que quedan del pasado y para saludar la incorporación de los nuevos. Desde el primer día se habla de ese asado, de los preparativos de ese asado y es el episodio que se cuenta morosamente en el último capítulo escrito por Saer. Si bien no concurren todos los invitados porque algunos se excusan como Escalante, resulta casi un recuento final si pensamos en las dramáticas circunstancias de escritura, ya que el autor estaba viviendo sus últimos días. Por eso, tal apariencia de cierre, atañe más a la macroestructura de la obra que a un regreso circular al punto de partida de parte de Gutiérrez. Por otro lado, todos los encuentros festivos se diferencian de lo que ocurre en *El entenado* (1983) novela en que Saer recrea los orígenes inmemoriales de la zona en tiempos de los colastiné, porque allí el asado constituye

un verdadero ritual que tiene lugar en un determinado momento del año y sigue los ciclos de la naturaleza para repetir invariablemente la caza de hombres, la preparación de la carne en las parrillas, la excitación del alcohol, las orgías y el desenfreno y luego, al terminar la fiesta, la reanudación de una conducta pacífica durante los meses siguientes: el caos y el orden. Tampoco se parece al sacrificio del cordero que tiene lugar el último día del año en las islas del Paraná y se enlaza con el duelo de la familia en *El limonero real* (1974). Como señala Jesús Sánchez Rodríguez (2002):

[...] aunque en otras obras reaparezca la descripción morosa y detallada del asado, la fiesta ya no será ni necesaria ni compulsiva como en los tiempos del mito. Serán el calendario civil o individual el que los decida. Los invitados ya no son toda la comunidad, sino los amigos: un grupo de intelectuales urbanos, críticos y al margen del poder, que celebran sus fiestas, a veces, simplemente, para llenar el vacío existencial. (p. 124)

El crítico parece traducir una percepción del grupo que expresa Tomatis después del asado, sólo que éste lo hace a través de metáforas que rescatan los mismos rasgos.

Tomatis acaba de comprender por qué están todos juntos, reunidos alrededor de esa mesa, distendidos y contentos, porque ninguno entre los presentes, piensa Tomatis, cree que el mundo les pertenece. Todos saben que están a un costado de la muchedumbre humana que tiene la ilusión de saber hacia dónde se dirige y ese desfase no lo mortifica; al contrario, parece más bien satisfacerlos. Para no hablar del dueño de casa que guarda detrás de su frente un misterio impenetrable, cada uno de ellos se obstina en querer ser otra cosa que lo que esperan de él [...] Tienen razón de ser tal como son, exteriores a la bandada, volando solitarios en el cielo vacío, con el propio delirio como brújula y una ruta incierta, sin plan anticipado, como derrotero. (Saer, 2005, pp. 408-409)

A su vez Julio Premat (2011), relaciona el asado de *La Grande* (Saer, 2005) con la *matinée* en la casa de la duquesa de Guermantes en *Le temps retrouvé* (Proust, 1927); más aún, cree que Marcel Proust constituye un cierto modelo para el fluir de la memoria en la novela, que sería para él “un espléndido despliegue del pasado que se puede comparar con el efecto de la magdalena de Proust” (Premat, 2011, p. 180). En ese sentido, sería la réplica del frustrado -e irónico- intento de reminiscencia a través de la galletita en el comienzo de *La mayor* (1982 [1977]).



La elección de Gutiérrez como el personaje que en apariencia protagoniza un regreso definitivo, produce contaminación en los otros personajes de una semejante actitud de revisión y de rememoración. Premat (2011) señala que, si bien no es nueva en Saer tal capacidad de narrar el pasado, en *La Grande* (Saer, 2005) se observa algo distinto:

Lo nuevo es, entonces, no la focalización en el pasado y en su representación, sino la fuerza inmediata de esa representación, la exposición no problemática de esas sensaciones y percepciones, el vértigo acumulativo de poder reconstruir un mundo y un tiempo, hasta entonces considerados como perdidos. (p. 180)

Por otra parte, ¿es definitivo el regreso? Sabemos que desde el retorno Gutiérrez ya ha hecho varios viajes a Europa porque continúa con sus compromisos de trabajo. Por eso está satisfecho del sitio donde tiene su reciente morada, ya que resulta accesible para volar, en tiempos globalizados, a una reunión en Roma e incluso a tomar un aperitivo en *Piazza de Popolo*. Pero, además, dentro de lo enigmático de sus idas y venidas, surge el rumor de que puede vender la casa y marcharse de nuevo. El hecho de que la novela esté inconclusa no modifica esas tensiones. Los desenlaces no poseen espesor en las narraciones saerianas, en el sentido de una dimensión argumental, ya que a la manera del *nouveau roman*, estética de la que resulta portador en muchos aspectos de varias de sus narraciones, se destacan la indeterminación y el vacío, que incluye tanto a los personajes como a la historia. Saer siempre manifiesta en sus ensayos que la novela moderna constituye un “desmantelamiento de la epopeya” (Saer, 1999, p. 34) y menciona al Quijote de Cervantes como muestra de esa inmovilidad en que siempre se fracasa y por eso no hay avance ni meta definida, todo lo contrario de la épica. Coincidiría con Ticio Escobar (2004), quien afirma que el fin de la idea de un centro unificador define el llamado “giro identitario” y por eso “las identidades no sólo aparecen hoy despojadas de espesor metafísico, también lo hacen despojadas de su aura épica” (p. 63).

El otro Ulises, el que Dante (2014 [1472]) coloca en su Infierno, el aventurero y el transgresor, el que siempre busca más, tampoco está presente en este universo. El escritor de Serodino recuerda en muchas páginas, ese breve texto de Kafka, “El silencio de las sirenas”, que cuenta de otra manera el episodio de Ulises atado al mástil y su encuentro con esos

seres mitológicos. Para Saer (1999) “hay algo más terrible que el canto de las sirenas, y que ese algo es su silencio” (p. 33).

Casi al final de *La Grande* (Saer, 2005), después de la concreción del asado del domingo, Gutiérrez y sus invitados en la casa de Rincón, parecen sentirse a gusto; el narrador percibe en él y en los demás una adaptación resignada a la esfera material:

Una blanda aceptación mutua, un abandono al instante, les procura un bienestar inesperado, sacándolos del ronroneo íntimo que llena las horas del día, rumiación solitaria, autorizándolos a encontrar en el instante como un alivio pasajero, una vida interesante y placentera, aunque más no sea por unos instantes. (p. 403)

Al respecto, en “Líneas del Quijote”, Saer (1999) se refiere a lo que sucede en la sociedad actual, una sociedad “un poco a la deriva”:

únicamente la esfera material funciona como referencia de realidad, y como el origen, la finalidad, la extensión y la naturaleza íntima de lo material se nos escapan, tenemos la impresión de haber perdido el sentido del mundo o de que vamos a perderlo o de que ya estábamos perdidos antes del inicio mismo del tiempo y de las cosas. (p. 53)

Y luego contrapone esta situación al gran aventurero Don Quijote de la Mancha que si bien representa la moral del fracaso porque sus hazañas frustradas siempre lo dejan en el mismo punto (aunque reiterado muchas veces), sin embargo simbólicamente, posee algo que hemos perdido, la compulsión de partir:

[...] como todos nosotros, salió a los caminos tratando de escapar, no al canto hechicero y prometedor sino al silencio de las sirenas. También nosotros quisiéramos encontrar algo que vaya más allá de ese silencio, pero es evidente que hemos olvidado, quizás para siempre, la capacidad de forjar el pacto simbólico que nos permita romper ese silencio que es universal [...] De ahora en adelante, por lo que duren el mar, el aire y las estrellas seguiremos viviendo en el silencio de las sirenas, debatiéndonos en la realidad material bruta, y chapaleando en el pantano de lo empírico [...] En cambio Don Quijote, él ganó. (pp. 53-54)

Algunas conclusiones

En el último capítulo de *La Grande* (2005), Saer sólo pudo escribir el título “Lunes”. El subtítulo, “Río abajo”, y una línea: “Con la lluvia llegó el otoño y con el otoño, el tiempo del vino” (p. 435). En esta proposición anuncia un nuevo comienzo: de capítulo, de semana, de estación. Y queda infinitamente abierto con ese *río abajo* y con la promesa del tiempo del vino, de resonancias míticas⁹. Aunque hubiera podido terminar la línea, el capítulo y la novela, nada concluiría porque lo incompleto ya estaba en su proyecto y en su proceso de escritura. Y esta novela constituye un fragmento más. El protagonista y el autor son viajeros que están y no están de vuelta, viven adentro y afuera, pero siempre en el espacio inefable de la zona. *La Grande* (2005), resulta una suerte de avance hacia atrás para eludir el cierre -adrede o por la muerte- para seguir narrando. Es una vuelta incompleta que integra un movimiento continuo y germina en un regreso que encierra otra partida porque se sostiene en la ilusión de volver a comenzar. El segundo epígrafe de la novela es el final de un soneto de Quevedo, “A Roma sepultada en sus ruinas” que dice: “huyó lo que era firme, y únicamente lo fugitivo permanece y dura” (p.9).

Referencias bibliográficas

- Alighieri, D. (2014 [1472]). *La divina comedia*. Madrid, Cátedra. Letras Universales.
- Basualdo, A. (1989). El desierto retórico. Entrevista con Juan José Saer. *Quimera*, 76, 12-19. En línea en: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/2750/Poesia_2_1990_pag_12_19.pdf?sequence=2&isAllowed=y Consultado en agosto de 2020.
- Borges, J. L. (1959 [1949]). El inmortal. En *El Aleph* (pp. 7-26). Buenos Aires: Emecé.

⁹ El último epígrafe de la novela tomado del *Diccionario abreviado del surrealismo* se refiere al vino. “*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*” y puede asociarse con las actividades comerciales de Nula, que alterna con su atracción por la filosofía. El vino va más allá de esas actividades de vendedor y se conecta con la poesía y el Oriente.

- (1980 [1997]). *La Divina Comedia*. En *Siete noches. Conferencias* (pp. 9-43). Buenos Aires: Emecé.
- Cassin, B. (2015). *La nostalgia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Chejfec, S. (2017). *El visitante*. Buenos Aires: Editorial Excursiones.
- Escobar, T. (2004). La identidad en los tiempos globales. En *El arte fuera de sí* (pp. 61-87). Asunción: FONDUC y CAV. Museo del Barro.
- Gramuglio, M. T. y Saer, J. J. (2010 [1984]). Razones. *Crítica cultural (Crítica)*, 5 (2), 315- 324.
- Homero. (2004). *La Odisea* (Trad. C. García Gual). Madrid: Alianza.
- Kohan, M. (10-12 de mayo de 2017). *La zona*. Coloquio Internacional Juan José Saer. Ministerio de Innovación y Cultura, Santa Fe, Argentina.
- Maranguello, C. (2018). *Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer*. (Tesis de doctorado). Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la Plata, La plata. En línea en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1632/te.1632.pdf> Consultado en septiembre de 2020.
- Molloy, S. y Siskind, M. (2006). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- Molloy, S. (2003). *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2016). *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Monteleone, J. (2011). Lo póstumo. Juan José Saer y *La Grande*. *Boletín / 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, 16, s/n. En línea en: https://www.cetycli.org/cboletines/monteleone_dossierrescates.pdf Consultado en noviembre de 2020.

Premat, J. (2011). *La Grande: volver a empezar. Cuadernos LIRICO*, 6, 178-182. En línea en: <https://journals.openedition.org/lirico/239>
Consultado en diciembre de 2020.

Rodríguez Freire, R. (2012). El viaje del último Ulises. Bolaño y la configuración alegórica del infierno. En *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros* (pp. 153-163). Santiago: Ripio ediciones.

Saer, J. J. (1960). *En la zona*. Santa Fe: Castellví.

(1974). *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral.

(1982 [1977]). *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

(1980). *Nadie, nada, nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.

(1983). *El entonado*. Buenos Aires: Seix Barral.

(2010 [1986]). *Glosa*. Poitiers, Córdoba: Alción.

(1988 [1981]). Exilio y literatura. En *Una literatura sin atributos* (pp.21-26). Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria n°7.

(1992). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral.

(1994). *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral.

(1999). Líneas del Quijote. En *La narración objeto* (pp. 33-54). Buenos Aires: Seix Barral.

(2000). *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.

(2000). *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.

(2005). *La Grande*. Buenos Aires: Seix Barral.

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

(2014). Caminaba un poco encorvado. En *El concepto de ficción* (pp.75-77). Buenos Aires: Seix Barral.

(2015). Borrador de la entrevista. Una de las propuestas principales de *Nadie, nada, nunca* (1981). En *Ensayos. Borradores inéditos* (pp.150-153). Buenos Aires: Seix Barral.

Sánchez Rodríguez, J. (2002). La narrativa de Saer y la fiesta en “la zona”. *Cahiers du CRICCAL*, 2 (28), 123-130. En línea en: https://www.persee.fr/doc/AsPDF/ameri_0982-9237_2002_num_28_1_1559.pdf Consultado en julio de 2020.