

Analía Gerbaudo

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

Sobre filiaciones, herencias y legados.
Sobre dones y deudas: Borges y Saer

Este ensayo intenta aproximarse al problema de la relación entre la producción escrituraria de Borges y de Saer. La lectura propuesta busca reflexionar sobre el complicado trabajo de escribir literatura después de Borges.

81 {texturas 3-3

This essay tries to approach the problem of the relation between Borges and Saer's writings. This essay proposes a reflexion about the difficulties a writer must affront to write literature after Borges.

Preguntas

¿Podemos decir que la obra de Borges se impone como el paradigma escriturario que modela la producción de Saer sin que este modelado vaya en desmedro de la originalidad de la escritura saeriana? ¿Podemos responder esta pregunta sin simplificar? ¿Desde qué lugares decidir las estrategias que nos permitan encontrar caminos de resolución?

Creemos que más allá de las declaraciones de “Saer-autor” respecto de la influencia del “primer Borges” (por usar una periodización académica no demasiado feliz, pero útil, de todos modos) es posible reconocer en su obra estrategias escriturarias que dan a leer estas filiaciones. En esta presentación trabajamos sobre un corpus acotado conformado por *El arte de narrar*, *Glosa*, *Nadie nada nunca*, *Por una literatura sin atributos* e intentamos dar cuenta de algunas de dichas influencias.

Filiaciones: la obsesión por (la perfección de) las frases

La escritura de Borges pareciera revelar una preocupación por la estructuración de las frases y una estratégica articulación en la composición de los relatos. Detengámonos por ahora en el primer punto: el modo de estructuración de las frases.

Borges diseña frases de extrema “limpieza sintáctica” (se nos perdonará lo poco feliz que resulta esta expresión): cuida el ordenamiento de las palabras, el modo en que utiliza los artículos determinados o indeterminados en función de la construcción del enigma, los adjetivos que introduce. Saer exagera la operación de Borges construyendo frases extensas que en ocasiones ocupan el espacio gráfico de toda una página, frases que incluyen increíble cantidad de subordinadas. A través de esa operación no sólo se demora la resolución de la acción de la que dan cuenta, sino que se introducen variadas o iteradas figuras retóricas que van presentando un mismo acontecimiento, bien desde diferentes ángulos o expandiendo los detalles que permiten “reconstruirlo” —operación que constituye otra marca del estilo saeriano.

Si decimos que Saer hereda de Borges la obsesión por la sintaxis, tendremos también que genera una marca propia al explotar de modo bastante evidente algunos recursos como la repetición, el polisíndeton, el asíndeton y la enumeración caótica; provoca así una productiva confusión entre los protocolos genéricos: en este caso la ley que deliberadamente se pretende debilitar es la que supone el relato como modo de la prosa, y el trabajo sobre el ritmo como propio de la poesía. Saer trasgrede las leyes del género trastornando las prolijas fronteras que permitirían separar narrativa de poesía.

Veamos un ejemplo. Attendamos al modo como en *Glosa* Saer se detiene en la descripción minuciosa del recuerdo de un personaje. Observemos con atención

esta extensa frase, el modo en que está compuesta para resistir tantos recursos, tantas figuras; una suerte de explotación de las posibilidades enunciativas de la lengua y de contaminación entre los recursos de la poesía y de la narrativa. Con ritmo de poema, Saer narra:

Cada diez o quince kilómetros, el coche motor para en una estación, unos pocos minutos, como para dejar bajar o subir las bolsas del correo, los viajeros, el comisionista, los comerciantes que vuelven de sus compras de reabastecimiento en Rosario, los paquetes de diarios y revistas, los pasajeros que van de un pueblo a otro, escasos en comparación con los que vuelven de Rosario, como si entre esos pueblos el contacto estuviese prohibido y únicamente les fuese posible relacionarse a través de la ciudad abstracta y distante, esos pueblos de la llanura cuadrículados como el campo que consisten, regulares y estrictos, en dos hileras de casas, no pocas de ladrillos sin revocar, de cuatro cuadras de largo, una a cada lado de las vías, y separada, cada hilera de casas, ¿no?, del campito de la estación, por un alambrado, un molinillo y una calle ancha y de tierra —y en las puntas de las cuatro cuadras, dos calles laterales que cierran el cuadrilátero y se elevan un poco al llegar a las barreras, pueblos que son, por decirlo así, como una concesión mezquina de la llanura para volver un poco más rugosa, a intervalos fugaces y regulares, su geometría simplista y monótona. (Saer, 1986:81)

83 {gerbaudo

Herencias: la demora en la resolución de los enigmas

En el apartado anterior hablábamos de una obsesión por el trabajo sobre la sintaxis como operación ligada a la detención de los enigmas. Los relatos de Borges son económicos y sus narraciones se resuelven bajo la forma de “cuentos” que permiten observar con detalle esta operación: si analizamos *El fin* o *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz* descubriremos que hay un estratégico trabajo de omisión de la identidad de quienes actúan hasta que en las frases finales se explicitan los nombres. El proceso, a veces, supone etapas: primero se sustituyen los artículos indeterminados por los determinados, luego se reemplazan los sustantivos que ocultaban la identidad bajo genéricos como “hombre”, “sujeto”, etc., por los nombres de los personajes: Martín Fierro, por ejemplo.

Saer, quien se ejercita no sólo en el arte de narrar bajo el género “cuento” sino también bajo el género “novela”, exagera las demoras incrustando innumerables subordinadas en una misma frase, pero también mediante dos operaciones que obligan a la detención en el devenir de la historia: re-narra un hecho y se demora en la descripción de un detalle. Por ejemplo, en *Nadie nada nunca* la historia se desarrolla en las vísperas de un anochecer; la narración se dilata porque la escritura

retoma incansablemente las mismas acciones desde diferentes ángulos, incluye nuevos detalles, nuevas precisiones; se describe al detalle y no menos de tres veces el modo en que una mujer come una ensalada de tomates, se vuelve en varias ocasiones sobre la descripción de los juegos de los bañistas que iban a buscar salida al calor de la ciudad en las playas de Rincón, se retoma una y otra vez la manera en que un hombre y una mujer hacen el amor en una habitación de baldosas rojas.

En relación con el detalle, cabe destacar cómo se expande el discurso al sostenerse extensas y minuciosas descripciones de los objetos o sujetos que participan de las acciones. Retomando los ejemplos anteriores, hay una morosa descripción del color de los tomates usados para la ensalada, del modo en que el aceite se desplaza entre las semillas amarillentas de los trozos de tomates; hay una paciente y reiterada descripción de las mallas de los bañistas, de las distintas sensaciones que se provocan los amantes y de los movimientos de sus cuerpos. Veamos algunos ejemplos:

Aquí Elisa eleva la mirada, sonriendo y dejando suspendido en el aire, a medio camino hacia la boca, el tenedor con la rodaja de tomate de la que cae, sobre el plato, una gota de aceite. El Gato observa la caída de la gota de aceite sin dejar de masticar, apoyado contra el respaldo de la silla. Sus cubiertos están apoyados contra el borde del plato blanco en el que las rodajas de tomates yacen empapadas de aceite amarillento. Alrededor de las semillas que se han desprendido de las rodajas se forman unos círculos dorados y brillantes. (Saer, 1980b:40)

84 {texturas 3-3

Más adelante nuevamente el narrador dice:

El mundo estaba fuera de él, dentro de un gran diamante, y no existía ninguna abertura que le permitiese entrar; había que resignarse a tocar con los dedos la pared lisa, había dicho el Gato, en el momento en que se sentaban a la mesa, y comenzaban a servirse, en los platos blancos, sobre el mantel a cuadros blancos y azules, rodajas de los tomates que Elisa había cortado y preparado con sal, aceite y vinagre en el fogón de baldosas coloradas. (Saer, 1980b:172)

Legados: el trazado cuidadoso de “bucles gráciles”

Primero, una aclaración respecto del término “bucle grácil” o “bucle extraño”, término creado por Hofstadter a propósito de las obras de Bach, el teorema de Gödel y los cuadros de Escher: Hofstadter explica que el acontecimiento del “[bucle extraño] ocurre cada vez que, habiendo hecho (hacia arriba o hacia

abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida" (Hofstadter, 1987:12). Utiliza el término "jerarquía enredada" para designar a los sistemas en los que se dan "bucles extraños": no parece casual que emplee esta expresión para dar cuenta de la confusión de órdenes que se manifiesta tanto en los cuadros de Escher como en las creaciones de Bach y en las formulaciones de Gödel. Es decir, el intento de distinguir entre "lenguaje objeto" y "metalenguaje" es más complejo de lo que pareciera advertirse: cada vez que pretendemos distinguir entre estos niveles de enunciación, la autorreferencialidad arruina esta pretensión sumergiéndonos en un "eterno y grácil bucle", como dice Hofstadter.

Hofstadter considera que las más bellas y rigurosas realizaciones visuales de este concepto del "bucle extraño" se dan en los dibujos de Escher, evaluados por él como los "más intelectualmente estimulantes de todos los tiempos"; por ejemplo, *Manos dibujando* (representación en la que cada mano dibuja a la otra – bucle extraño de dos pasos–) y *Galería de grabados* (retrato de un retrato que se contiene a sí mismo) suponen preguntas de difícil resolución tales como: ¿retrato de un retrato que se contiene a sí mismo?, ¿o retrato de una galería que se contiene a sí misma?, ¿o de una ciudad que se contiene a sí misma? Y, ¿cuál es la mano "primera"? ¿Qué mano crea la primera mano? Como vemos, la cadena de niveles, en vez de ser lineal, forma un bucle.

Según Hofstadter, es Gödel quien descubre, a partir del Teorema de la Incompletud, la existencia de un bucle extraño en los sistemas matemáticos, traducción de la vieja paradoja filosófica de Epiménides, más conocida como "paradoja del mentiroso"; la aseveración de Epiménides ("Todos los cretenses son mentirosos") contradice la dicotomía tan generalmente aceptada entre aseveraciones verdaderas y aseveraciones falsas, puesto que si por un momento la tomamos como verdadera inmediatamente se nos presentará la duda y nos pondremos a pensar que es falsa. Pero una vez que hemos decidido que es falsa, una análoga duda nos hace volver a la idea de que puede ser verdadera. La demostración del Teorema de la Incompletud de Gödel está trabada con la escritura de una proposición matemática auto-referencial, del mismo modo que la paradoja de Epiménides es una proposición lingüística auto-referencial.

Creemos que los textos de Borges están atravesados por este mismo fenómeno que denominamos, siguiendo a Hofstadter, "bucle extraño": la escritura de Borges es también una presentación de su propio modelo de la escritura; la escritura de Borges no sólo habla de una poética y de una teoría de la interpretación sino que las ejerce mientras habla de ellas.

Ahora bien, como esta suerte de teoría sobre la literatura o de poética se inscribe en la misma literatura, por una cuestión de protocolos genéricos se traza un bucle que nos impide afirmar con seguridad que la literatura de Borges sostiene en su misma formulación una teoría sobre la literatura.

Al “igual” que Borges, pero de modo más “velado”, en la escritura de Saer aparece una suerte de guiños al lector que, a propósito de la historia que se cuenta, “cuentan” también otra cosa: se muestra un posicionamiento respecto del problema de los géneros, respecto de la escritura literaria, se dan claves de lectura de los textos cuya escritura descubrimos mientras leemos y mientras descubrimos la clave (o creemos descubrirla). Algunos ejemplos: observemos los paratextos de la novela *Glosa* y de *El arte de narrar*. La novela se abre con una glosa; la lectura nos descubre que esta glosa es dicha luego por un personaje. Este enunciado que recién aparece en la página 131 de la edición de Seix Barral (1995) tiene una fuerza que no pasa inadvertida en tanto explicita la poética de la novela, novela que intenta presentar una historia pero desde un discurso que emplea las operaciones de la poesía. En *El arte de narrar* la contaminación genérica se provoca desde un ángulo diferente: en 1988 Saer reúne un conjunto de poemas que, o bien cuentan historias (“La pena en esa ciudad”, “Fragmentos de un ‘Juan Moreira’”, “Rubén en Santiago”, “El fin de Higinio Gómez”, “El alumno de Crates”, “Encuentro en la puerta del supermercado”), o bien trazan poéticas (“No tocar”, las distintas versiones de “El arte de narrar”) –igual nombre para diferentes poemas que presentan distintas poéticas–).

Un último ejemplo: en *Nadie nada nunca* un personaje pareciera enunciar la clave estética de la novela. Así como en *El estado de las cosas* de Win Wenders, desde el mismo film pareciera darse una clave de la tesis de Wenders respecto del modo de narrar historias en el cine (en una historia que cuenta las peripecias de la filmación de una película, un personaje dice: “Stories only exist in stories – whereas life goes by without the need to turn into story–”), y en la citada novela de Saer (novela que constantemente re-narra las mismas acciones, retoma las descripciones de los mismos lugares, de los mismos detalles, etc. –acciones, descripciones, lugares y detalles que no son, sin embargo, “los mismos”, ni desde la composición del lector ni desde la composición textual–) un personaje pareciera dar la clave de escritura y de lectura de la novela. A propósito de la descripción de una parte de una casa o de un sexo de mujer, se dice:

Pliegues y pliegues, superpuestos, postigos elásticos de ventanas puestas, unas detrás de otras, en el largo corredor rojizo. Pliegues y pliegues, y después otros pliegues, y más pliegues todavía... (Saer, 1980b:48)

Deudas: el modo de pensar la relación entre la literatura y el mundo

El problema que aquí tomamos: la crítica al pintoresquismo, a la identificación de temas o problemas en relación con la zona, lugar, país o región desde donde se escribe literatura y con ello, la desarticulación de marcas identitarias entre modos jurídicos de organizar el terreno y problemas del hombre, dudas, preocupaciones.

En “El escritor argentino y la tradición”, uno de sus textos críticos fundacionales, Borges desarticula el vínculo entre pertenencia nacional y literatura, uno de los más profundos equívocos sobre la relación entre literatura y compromiso político o entre literatura e identidad nacional: “La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación”, asevera Borges. Justamente el equívoco más peligroso: el que atenta contra la autonomía y la soberanía del arte encorsetándolo a un determinismo geográfico o, en el peor de los casos, a un determinismo temático ligado a lo “políticamente correcto”.

Injustificadamente cuestionado por muchos, Borges quitaba del arte las presiones que la ideología cuasi-imperante le imponía, ejerciendo uno de los modos de resistencia política más incomprensibles, tal vez por sutil. Así, Borges discute con los nacionalistas. En las ironías de Borges se advierte la pelea para evitar el secuestro del arte por la consigna panfletaria o por la obligación regionalista:

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo. (Borges, 1932:271)

También en este aspecto Saer recoge el guante. Y lo recoge desde dos lugares: escribiendo sobre lo que tal vez en un momento fue “su región” (si es que algo así existe y puede identificarse con un lugar en el mundo), pero volviendo improductiva la expresión “literatura regional”. Saer logra mostrar con sus textos que produce literatura y la fuerza de su escritura debilita el adjetivo relegándolo a un plano secundario: hacer eje en el modificador y no en el núcleo nos parece uno de los modos más notorios de evitar leer la literatura de Saer.

Pero la posición de Saer en este punto también se refuerza no sólo desde su práctica de escritor sino desde su lugar de crítico y de profesor. En uno de sus ya clásicos ensayos, “Una literatura sin atributos”, Saer discute la tendencia de los medios de comunicación y también de lo que llama la “obediencia crítica universitaria”, consistente en unir la expresión “literatura latinoamericana” con cierto determinismo entre autor y sociedad, entre sujeto y pertenencia local. Y su análisis particular de los supuestos que se tejen en torno de la expresión “literatura latinoamericana”: en los modos de pensar esa expresión se muestra la mirada colonializante de la crítica europea que pareciera buscar en la literatura latinoamericana cierto pintoresquismo primitivo, cierto estereotipo temático (la narración de luchas políticas, de revueltas sociales, de rebeliones, la descripción de paisajes naturales, etc.). Estereotipo en el que algunos escritores latinoamericanos y algunos críticos y profesores parecen también reconocerse con inexplicable gozo encontrando un lugar de comodidad:

Se le atribuyen a la literatura latinoamericana la fuerza, la inocencia estética, el sano primitivismo, el compromiso político... Como en la edad de oro de la explotación colonial, la mayoría de los escritos latinoamericanos procura al lector europeo ciertos productos que, como pretenden los expertos, escasean en la metrópoli y recuerdan las materias primas y los frutos tropicales que el clima europeo no puede producir: exuberancia, frescura; fuerza, inocencia, retorno a las fuentes. (Saer, 1980a:20)

Saer, como Borges, denuncia la reducción de la literatura al cumplimiento de una función ideológica y renuncia a trabajar en pos de las consignas que desde fuera del arte pareciera imponerle al arte el censor de turno. Es en este sentido que Saer usa la expresión "literatura sin atributos", modo más cuidado de decir "literatura a secas", "literatura": "Todo escritor debe ser, según las palabras de Musil, un 'hombre sin atributo', es decir, un hombre que no se llena como un espantapájaros con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social, sino que rechaza a priori toda determinación". (Saer, 1980a:20)

Entre el don y la deuda...

Así como Bloom, ocupándose de las relaciones de influencias entre los poetas, desarrolla una teoría que pareciera no poder desprenderse de la deuda (teórica) que él sostiene con la sombra terrible de Borges (especialmente con el ensayo "Kafka y sus precursores"), así también Saer pareciera sentirse en un lugar incómodo en relación con la obra del predecesor: en 1993 se realiza en la Universidad Nacional del Litoral el segundo encuentro Piglia-Saer, una suerte de diálogo entre los escritores abierto a un público heterogéneo. En dicha ocasión, Saer enuncia un comentario que bien podemos leer —no sólo desde las tesis de Bloom sino desde los precursores ensayos de Borges— como una relación de influencia. La deuda de la que nos habla el psicoanálisis. Saer reconoce que a una determinada edad todos los escritores luchan contra las influencias creándose una de las paradojas tal vez más maravillosas que causa la producción artística: aquel a quien más se admira es al que hay que "derrotar". Matar al padre. Trabajar, como dice Panesi, entre los recovecos del don y de la deuda.

Saer reconoce en Borges a uno de sus predecesores más admirados, pero no cree que la lectura de su obra pueda reducirse a la identificación de sus deudas. Saer impone un protocolo de lectura y, no sin cierta justicia, se queja:

A mí me dicen que hay una cosa que parecé Faulkner, o que parece Borges, o que parece Joyce, algo que les recuerda en la lectura a estos escritores, y a mí eso me pone muy incómodo, y me pone muy mal.

Porque yo los admiro demasiado y justamente hago todo lo posible por no parecerme a ellos. (Saer, 1993:61)

La queja de Saer vale. Vale su molestia por la mera identificación de las influencias que se detectan en su escritura: vale su rechazo por la simple y escolar detección de parecidos sin intentar profundizar en el gesto que, más allá de la deuda, se configura como propio. Vale la queja sin que por esto Saer-autor pueda arrogarse decir qué hacer con sus libros (tal vez uno nunca pueda saber qué hizo o qué hace cuando habla o escribe: la literatura parece no estar exenta del funcionamiento del lenguaje y de sus efectos perlocucionarios). Y vale también porque en su caso logra vencer en la lucha con su padre-textual y entiendo que sería injusto o reductor o descalificatorio reducir su literatura a una mera relación de deuda o de herencia.

Creo que vale también retomar algo que mencionaba al principio de este ensayo: recuperaba allí algunos de los malentendidos que se tejen en torno de la detección de influencias. En la fundación de un estilo, en la creación de una poética, en la fundación de una posición respecto de las políticas de la lengua, la influencia no es en sí una carga negativa sino un punto de partida: pareciera posible decir que es en principio por la influencia de Borges (o contra esa influencia) como Saer logra producir su estilo. Es la lucha, en un punto incluso consciente, contra la influencia borgeana la que pareciera tensionar sus procesos de escritura permitiendo la configuración de un nuevo registro dentro de la escritura argentina.

Saer se funda como escritor a partir de este agón: entre los beneficios y los recovecos del don y de la deuda.

89 {gerbaudo}

Referencias Bibliográficas

- Borges, J. L. (1996): *Obras completas*, Tomo I, Emecé, Buenos Aires.
- Bloom, H. (1973): *La angustia de las influencias*, Monte Ávila, Caracas [1991].
- (1995): *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona.
- Derrida, J. (1972): *La disseminación*, Fundamentos, Madrid [1993].
- Hofstadter, D. (1979): *Gödel, Escher, Bach un Eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona [1998].
- Panesi, J. (2000): *Críticas*, Norma, Buenos Aires.
- Saer, J. J. (1977): *El arte de narrar*, Centro de Publicaciones, UNL, Santa Fe [1988].
- (1980a): "Una literatura sin atributos", en *Una literatura sin atributos*, UNL, Centro de Publicaciones, Santa Fe [1988].
- (1980b): *Nadie nada nunca*, Seix Barral, Buenos Aires [1995].
- (1986): *Glosa*, Seix Barral, Buenos Aires [1995].
- (1993): "Faulkner", "La región" en *Diálogos*, UNL, Centro de Publicaciones, Santa Fe [1995].