

LA SED DE UNA AMARGA FRUTA ARGENTINA. DESGARROS PÚBLICOS Y PRIVADOS DE LA ÚLTIMA DICTADURA EN “LO IMBORRABLE” DE JUAN JOSÉ SAER

Juan Pablo Luppi¹

pabloluppi@hotmail.com

Universidad de Buenos Aires

Material original autorizado para su primera publicación en la revista académica Hologramática

RESUMEN:

Se propone una lectura de *Lo imborrable* a partir de su atipicidad en relación con el proyecto creador de Saer y con lo que cierta crítica literaria ha catalogado como “novelas de la dictadura” (De Diego, Corbatta). Postulamos que la serie histórica es menos determinante en la producción que en la recepción de la obra saeriana, y orientamos esa hipótesis a partir de la novela elegida: los modos de representación de la violencia política, entramados formalmente en el monólogo de Tomatis, personaje escritor que ostenta un tono asertivo extraño a la incertidumbre programática de Saer, exceden la coyuntura dictatorial para marcar su continuidad en los lineamientos culturales que priorizan el mercado como salida de la represión. La hipótesis se

1 Profesor de enseñanza media y superior en Letras y Licenciado en Letras (U.B.A.). Profesor para la Enseñanza Primaria (E.N.S. N° 4). Miembro del Proyecto UBACyT (F422) radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA), Programación Científica 2008-2010: “Poéticas de la violencia: identidad, comunidad y experiencia”, dirigido por la Doctora e Investigadora del CONICET Isabel Quintana. Entre 2007 y 2008 desarrolló un proyecto de investigación sobre la producción y recepción de la obra de Juan José Saer, en el marco de una Adscripción en la cátedra Literatura Argentina II de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

fundamenta en algunas lecturas críticas que dan cuenta de la inserción tardía del proyecto saeriano ante el público argentino hacia fines de los 80 (Sarlo, Gramuglio), y en las que indagan su tratamiento de lo político inscripto en la forma estética y detectan la tensión entre lo privado y lo público en una serie que incluye esta novela (Dalmaroni-Merbilhaá, Cittadini).

La abstinencia de Tomatis funciona como alegoría de la negatividad a ceder la autonomía intelectual en la reorganización cultural posterior a la dictadura; la sed que trama la voz íntima, su dilema entre beber o mantenerse sobrio, pauta el recorrido del personaje entre el aislamiento y la reintegración a una sociedad quebrada por la paranoia y la planificación mercantil. La voz de Tomatis se configura ante la interpelación de otras voces siniestras, como la del promotor de la editorial Bizancio, que lo tienta con un acomodamiento rápido al campo cultural, o la de su suegra, que niega protección a una joven guerrillera e incide en el derrumbe familiar y privado del personaje. La tensión entre el monólogo interior y las voces externas replica y actualiza en los 90 los conflictos de la sociedad argentina al salir de la represión política, y promueve una mirada crítica del pasado reciente que no escamotee aspectos irresueltos que perduran en la elaboración colectiva de la memoria y las identidades privadas y públicas.

PALABRAS CLAVE:

Representación, recepción, violencia

ABSTRACT:

THIRST OF A SOUR ARGENTINEAN FRUIT. PUBLIC AND PRIVATE STRAINS OF THE LAST DICTATORSHIP IN “LO IMBORRABLE” OF JUAN JOSÉ SAER

It is proposed a reading of “Lo imborrable” from its atypical relation to the creative project of Saer and with what certain literary critic has catalogued as “dictatorship novels” (De Diego, Corbatta). We state that the historic serial is less determining in the production that in the reception of the saerian work, and we incline that hypothesis to the chosen novel: the ways in which the politic violence is represented, latticed formally

in the Tomatis monologue, the writer character hold in an assertive tone estrange to the programmatic uncertainty of Saer, that exceed the dictatorial juncture to state its continuity in the cultural linings that priorities market as a repression exit. The hypothesis is founded in some critic readings that show the late insertion of the saerian project to the Argentinean public by the end of the eighties (Sarlo, Gramuglio), and in which their treatment of the politic inscribed in the esthetic form and detect the tension between private and public in a serial that include this novel (Dalmaroni-Merbilhaá, Cittadini).

Tomatis' abstinence works as an allegory of the denial of giving way to the intellectual autonomy in the cultural reorganization after the dictatorship, the thirst that plots the intimate voice, its dilemma between drinking or keeping sober, states the tour of the character between isolation and reintegration to a society broken by the paranoia and mercantile planning. Tomatis' voice is configured in front of the interpellation of other sinister voices, as the Bizancio editorial promoter, that tents him with a quick accommodation in the cultural field, or his mother-in-law, that denies protection to a guerrilla young girl and impacts in the familiar and individual collapse. The tension between the inner monologue and the external voices replies and actualize in the nineties the conflicts of the Argentinean society when coming out of the politic repression, and promotes a critical view to the recent past that does not exclude unresolved aspects that last in the collective elaboration of memory and public and private identities.

KEYWORDS:

Representation, reception, violence

*“Sed que no para
de una fruta
que ya es leyenda”*

Saer. “Sed que no para” (2000)

Pasado y presente, literatura y mercado

Publicada en 1992 y situando su acción en cuatro oscuros días de 1979 en la ciudad de Santa Fe, narrada por uno de los personajes más controvertidos del coro intelectual que deambula por la comedia litoraleña de Saer, *Lo imborrable* aborda principalmente dos historias, imbricadas mediante la voz y la figura híper-protagónicas de Carlos Tomatis: la del vertiginoso inicio de una vinculación profesional cada vez más cercana con la editorial Bizancio, y la de los fracasos matrimoniales que culminan con la depresión de la cual está saliendo cuando empieza su monólogo. Historias de inicios y finales, ambas muestran, con la doble recurrencia a lo público y lo privado que afecta al sujeto saeriano, la condición del pasado como parte integrante del presente, y tienen en común la preocupación que moviliza las asertivas digresiones filosóficas de Tomatis: la imposibilidad de certidumbre y de una satisfacción plena del deseo, provocada por la brecha cartesiana entre “yo” y “el universo”, entre lo interior y el exterior, enorme distancia que recorre el personaje (del principio al final de esos cuatro días, y a cada frase durante las doscientos cincuenta páginas en que los narra) entre el encierro ensimismado y la reintegración a una sociedad quebrada por la paranoia, la planificación y la violencia estatal.

La novela es atípica no solo como “novela de la dictadura” sino en el marco de la obra de Saer. La voz monológica, aunque cómica y sarcástica en su parodia de la medianía cultural pueblerina, por momentos parece tener más en común con el discurso autoritario que con el proyecto novelístico del autor. Sin embargo en esa voz afirmativa subyace una tensión íntima, un descreimiento en la capacidad de las palabras para nombrar lo exterior, que es la paradoja constitutiva no solo de este relato de Tomatis sino de la propia manera saeriana, de su extendida y fragmentada narración de la zona,

según él mismo la elabora y la lee. Por eso la etiqueta “novelas de la dictadura” parece reductora con respecto a Saer; con la aclaración de que la dictadura no es determinante en la evolución de la serie literaria, José Luis de Diego utiliza la categoría, aunque no para referirse a Saer, de quien incluye *Nadie nada nunca* y *El entenado* entre la narrativa producida en el exilio hacia fines de los 70 y en los 80, marcando las diferencias con Manuel Puig, quien “siempre fue considerado un exiliado más ‘político’ que Saer” (2003, p.186). Cabe preguntarse qué incidencia tiene la dictadura en la obra de un autor a simple vista no tan “político”, y si ocurre algo así como una suspensión de la incertidumbre cuando debe referirse a ella. Parecería que dicha suspensión se da más bien cuando Saer aborda aspectos que sostienen las certezas autorales y su propuesta estética, por ejemplo las bases filosóficas y antropológicas, el propio canon literario (diseñando, como Borges, a sus precursores, y sin tanta atención a los contemporáneos), la especificidad literaria como único campo legítimo del escritor, o la negatividad estética que opera una resistencia a la mediatización tecnocrática de las relaciones y las comunicaciones humanas: éstas parecen las cuestiones sobre las que no se duda, las convicciones sobre las cuales fundar un proyecto literario de largo aliento. En las intervenciones públicas que diseñan la imagen de escritor, así como en *El río sin orillas* o en numerosos ensayos, puede leerse una preocupación constante por la actualidad cultural y política argentina que también tiene ese matiz aseverativo y por momentos cascarrabias.¹ Pero no parece pertinente ubicar una narración de Saer como “novela de la dictadura”, debido a los modos de representación que desvían el realismo para superar el anclaje histórico del género novela, e imbrican la política (capitalista y violenta en la óptica saeriana) con lo metafísico, lo íntimo, la vida privada, por lo que sus narraciones exceden una caracterización ceñida al contexto histórico a la vez que exigen lecturas no realistas, al amparo de reducciones como las que, en *Lo imborrable*, ejecuta esquemáticamente Alfonso con la novela de Walter Bueno.

En los juicios categóricos de los “Apuntes” de *La narración-objeto*, Saer critica a Ionesco por separar lo metafísico de lo político en su lectura de Beckett, y la alternativa que propone condensa su propia modalidad de representación de la violencia política:

“La falsa disyuntiva que plantea Ionesco puede resolverse de la siguiente manera: cuando los hombres nacen, la política ya está ahí; esa política está dirigida por el estado opresor y por el dinero. Cuando nazco, mi esencia metafísica me es escamoteada por la sociedad fundada en el comercio y en la violencia.” (1999, p. 184)

El proyecto creador de Saer es formal y densamente político, más allá de las alusiones, en obras como *Nadie nada nunca* o *Glosa*, al clima de terror de la dictadura, y antes, menos formalmente en el pacto realista de *Responso* y aún de *Cicatrices*, a la violencia en el posperonismo. En Saer, con palabras de Adorno, “la forma estética es un contenido sedimentado”, y el “contenido de verdad” de la obra está dado por la “ley formal”, que en la integración de los “estratos materiales” conserva “lo que se opone a ella” (1980, pp. 14, 16, 17). La focalización del tratamiento adorniano de la política en la narrativa saeriana es practicada por Dalmaroni-Merbilhaá, quienes detectan en *Responso*, *Cicatrices*, *Nadie nada nunca*, *Glosa* y *Lo imborrable* la repetición de sintagmas provenientes de la violencia política reciente, y observan que la narración impide que la historia política “se despliegue como hecho histórico separado” de “una subjetividad” (2000, p. 337). Esta resolución es llevada al máximo en *Lo imborrable*, estructurada a partir de la monopolización subjetiva del relato por parte de Tomatis. Al respecto, Jorgelina Corbatta (2005, pp. 89-123) considera que ese narrador en primera persona “retoma su tono habitual de crítica acerba y dura de lo que lo rodea, con una dosis de humor negro y una acentuada proclividad a la interpretación de los fenómenos desde el punto de vista sexual”; observa como “presencia que trasuda todo el entorno” los “actos de violencia” y la “bonanza financiera”, cuyos valores aparecen “encarnados” en la suegra; y analiza los “diversos grados de depresión” de los sujetos de una sociedad “enferma a causa de la censura, represión y autocensura”. La conclusión de Corbatta expone la tensión principal que abordaremos:

“Los mecanismos de compensación –el bienestar económico, la elegancia y un estilo de vida internacional, el escape de mundos ficticios (la televisión, el turismo), la pretendida vuelta a los principios de la argentinidad ... - no logran elidir el horror de una realidad atroz e incomprensible en su irracionalidad brutal. Saer, quien asume por lo general una posición relativista en su concepción del mundo, y

de la escritura, se vuelve absoluto al titular en esta novela la narración de ese horror.”

De las novelas usualmente ubicadas por la crítica en esta serie (*Nadie nada nunca*, *Glosa*, *Lo imborrable*, agregándose luego algunos pasajes de *La pesquisa* y de *La grande*), podría decirse que *Lo imborrable* es la única que aborda la dictadura tan explícitamente y desde el núcleo de su desarrollo, extremando la tensión entre incertidumbre y dimensión política desde la voz narradora. La atipicidad de la novela en el sistema saeriano tiene que ver con el gesto formal de ceñir la perspectiva a Tomatis (en *La pesquisa*, la voz de Pichón narrando los sucesos de París aparece referida por el narrador convencional de Saer y entrecortada por otras voces; *Cicatrices* tiene personajes narradores, pero no uno excluyente sino cuatro que pautan la estructura; la otra novela narrada exclusivamente por un personaje es *El entenado*, con evidentes diferencias por tratarse de un hablante español del siglo XVI). El problema al que nos expone la voz total de Tomatis es percibido en el momento de aparición de la novela por Fernando Cittadini (1993-1994, pp. 46-47): “En su dimensión política la novela abandona la ambigüedad y describe una zona claramente enemiga” (el general Negri, la suegra, Parola, Walter Bueno); la “incertidumbre programática” de Saer aparece vinculada con “la perspectiva del narrador”, sobredeterminada (como en el soneto de Tomatis, “The blackhole”) por “universo y deseo –metáforas de un mundo oscuro y de una subjetividad que apenas puede dar cuenta de sí”. Cittadini destaca “la relación entre lo privado y lo público” como “un denominador común que reúne las diferentes zonas de *Lo imborrable*”, en sus dimensiones “filosófica”, “socio-política” y “estética”, que “confluyen en la perspectiva de Tomatis”.

Reconociendo esa complejidad, la incertidumbre que despliega la ficción se fundamenta en certezas literarias y filosóficas explicitadas por el autor. En el proyecto saeriano –y esto no sería perceptible antes de los 80- hay una tensión entre la incertidumbre como propuesta estética y los saberes prestigiosos que la sustentan. Desde su voz narcisista, ostentosa, superada en la apariencia del tono aunque preocupada por la contingencia caótica del mundo y atrapada en sus propios devaneos y temores, Tomatis deja ver algunas tensiones que repiten con variaciones el conflicto entre incertidumbre y saberes,

a la vez que aparece enfrentándose con una frontera que Saer remarca con insistencia creciente a lo largo del proyecto, la que da autonomía a la labor artística separándola de la esfera cultural y mercantil. En *Lo imborrable*, Saer ubica a un personaje polémico del ciclo en un momento tardío de la dictadura, cuando empieza a pensarse en la reconstrucción de la esfera pública y el rediseño del campo cultural, momento embrionario de lenta apertura de debates, alegorizado en la figura de un periodista santafesino de clase media a los cuarenta y tantos años, con las botamangas todavía embarradas por tres meses pasados en el último escalón de la especie humana, convaleciente, abstemio, autodefinido como ex “yo”, recién devuelto al mundo para ser interceptado por un “dispositivo” que se propone redefinir la cultura argentina tras la crisis, aprovechándola para extraer réditos privados con la difusión de dudosos best-séllers planetarios.

De esta manera, poniendo en escena a un intelectual en duda permanente, parece registrar Saer un estado transitivo del campo cultural argentino, cuando (especialmente después de Malvinas) regresan los exiliados, circulan obras que habían estado prohibidas (Cortázar, Puig, el propio Saer) y se plantea la reestructuración del campo literario mediante un doble movimiento: hacia atrás, con la reactualización de debates obturados en los 70, en especial sobre la relación entre literatura y política puesta en escena a fines de los 50 por *Contorno*; y hacia adelante, abriendo la discusión sobre los modos en que la literatura participaría en la reconstrucción de la cultura, que llevará – con la emergencia de la nueva generación de escritores hacia 1987- a otros debates en el campo, reformulados en la obra de Saer, como entre narración y experimentación o entre academicismo y mercado. En esa reestructuración (de la cual el momento en que Bizancio planea abrir una sucursal en Santa Fe y extenderse por el noreste sería un tímido y absurdo comienzo, que replica los primeros indicios no tan tímidos del reordenamiento neoliberal), el proyecto creador de Saer realiza un pasaje radical en la colocación ante el público contemporáneo de su país: desde el encierro en un círculo de cultores a la centralidad en el campo literario (compartida con Ricardo Piglia) y el comienzo de una difusión que aumentará durante los 90. Las problemáticas abordadas con aire de superioridad por Tomatis en *Lo imborrable*, ubicadas en el 80 desde cierta

óptica que se hace posible hacia los 90, pueden valer como autorreflexión sobre esa recolocación del propio proyecto.

Las perspectivas socioculturales que, como la de Pierre Bourdieu, renuevan el campo de la crítica literaria hacia la década del 70, inciden en lecturas argentinas como las que canonizan la obra de Saer desde *Los libros* y más decididamente durante los 80 desde *Punto de vista*. En 1966, Bourdieu presenta el concepto de *proyecto creador* como “el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera.” (2003, p. 18; subrayado original). De Diego (ob.cit.) muestra la colocación “dominante” de Piglia y Saer en el “campo literario de la posdictadura” (no en el intelectual, donde ninguno de ellos tiene incidencia según el esquema que plantea De Diego); habiendo iniciado sus proyectos antes de la dictadura, ambos pasan a ser los escritores faro hacia fines de los 80, a la vez que se canoniza a Borges precisamente desde lecturas como las de Piglia y Saer, y en general las del grupo de *Punto de vista*, formuladas desde la teoría literaria (operando la “importación” de Raymond Williams y Bourdieu, y poniendo en el centro al intertexto), ya no contenidistas (la expresión es de Beatriz Sarlo, en “Literatura y política”, de 1983) como las que abortaban una lectura de Borges desde la izquierda en los 60-70 y lo colocaban a la sombra de Cortázar. En ese sentido, el rediseño hacia atrás del campo cultural en la posdictadura tiene a Saer como protagonista, algo que se percibe mejor desde los 90, cuando aparece *Lo imborrable* y su escritura va adoptando visos retrospectivos del propio ciclo, que culminarán ejemplarmente en ese cierre de orquesta que quiere ser *La grande*. Con respecto a la distinción entre escritores e intelectuales, De Diego cita un artículo de Saer (“Sartre: contra entusiastas y detractores”) publicado en *Punto de vista* en 1980, como paradigma del cambio que se produce en el campo intelectual después de la dictadura, el “ocaso del intelectual revolucionario”. De ahí la pérdida de centralidad de Cortázar, que Saer parece tener en cuenta al momento de afianzar su imagen de escritor, según se ve en la afirmación tajante de 2002: “En el caso de un intelectual, pensar la realidad política es un trabajo necesario. Un artista es distinto. La única deserción que no debe permitirse es la que tiene que ver con los imperativos de su arte.” También Tomatis lanza afirmaciones tozudas sobre el tema, en

especial en momentos en que la crítica al compromiso suena polémica, y en que Saer intenta pisar fuerte en el campo literario argentino, cuando en 1961 un Tomatis menos adaptado que el de *Lo imborrable* o *La grande* sentencia: “es raro que un intelectual avale con acciones su toma de posición teórica contra la clase dominante de la que procede” (“Por la vuelta”, 2001, p. 307).²

En 1988, focalizando sobre los personajes escritores, Sarlo opone el éxito editorial de Piglia a la literatura de Saer, que “nadie la esperaba”; “escribía ficciones que no podían encontrar ni producir su público”, lo que sucederá recién “veinte años después”. Aclara que deja fuera de cálculo a *La ocasión*, por entonces reciente ganadora del premio Nadal, a punto de aparecer en el país y abrir la inserción de Saer en el mercado editorial. Sarlo explica esa diferente colocación ante el público observando que, “frente a una concepción filosóficamente optimista” como la que lee en Piglia, “en el otro extremo hay una visión pesimista de la cultura, un campo destrozado, que no es posible exponer ordenadamente” y en la cual se basa la estética de Saer, cuyos personajes exhiben un saber que “carece de función.” Ese campo destrozado será el punto de partida de *Lo imborrable*: “Mientras el tío de Renzi desaparece dejando unas carpetas como herencia e hipótesis sobre la Argentina, Tomatis, un héroe de la saga saeriana, termina en *Glosa* como un ser decrepito, enfermo y borracho que no puede explicar ni explicarse nada.” Con motivo de la muerte de Saer, Sarlo (2005) deja en claro el movimiento trabajoso que hubo de realizarse antes de que Saer fuera Saer para todos (que pudieran, digamos, verse sus libros en las vidrieras de Yenny), movimiento que comenzó silenciosamente en el campo académico y que solo tras la dictadura adquirió cierta visibilidad:

“Saer escribió buena parte de su obra para un grupo de amigos. Solo a mediados de los ochenta ... el periodismo se desperezó y le dedicó a Saer una atención que antes solo había recibido en textos de circulación restringida al campo intelectual y crítico. Esto habla también de la Argentina, donde la dictadura militar consideró enemigos a los escritores opositores, y la prensa se ajustó a esa norma.”

Si la dictadura no es determinante en la producción saeriana, sí lo es en su recepción, dada la clausura de espacios públicos con que violentó el campo cultural. Ese

“reconocimiento tardío” tuvo que ver para Sarlo con dos factores: por un lado, la resistente negativa del autor a ser catalogado como “escritor latinoamericano”, que lo llevó a ocupar segundas filas “en el estante internacional de libros latinoamericanos” y a ser poco estudiado en Estados Unidos, “esa meca de consagración académica, precisamente porque nadie lo consideraba adecuada y correctamente latinoamericano”; y por otro lado, los mencionados “obstáculos” de que estuvo cargada “la historia de Saer en su país” (ib.). Ya en 1979, María Teresa Gramuglio advertía el silencio receptivo que rodeaba la producción saeriana: “una obra ya vasta, aunque, con pocas excepciones, sistemáticamente ignorada por lectores y críticos en la Argentina.” El propio Saer no deja de notar esta intermitencia, antes de la consagración, entre su obra y el público: “Creo que soy un escritor poco leído”, comienza una entrevista de 1981, y matiza la afirmación con dos datos interesantes sobre sus condiciones de recepción: “pienso que tengo un grupo de lectores muy fieles en la Argentina y otros países latinoamericanos”, y “los libros míos, especialmente *El limonero real*, han tenido más éxito en Francia que en la Argentina”, lo que atribuye –y en esto puede captarse un estado embrionario de la globalización- a estar viviendo “en uno de los centros más importantes de la industria cultural”. Adviértase la utilización, en esa entrevista, del mismo título del artículo citado de Gramuglio, apelando a una categoría diseñada por el propio Saer, establecida como título de su reeditado libro de poemas: aunque en los 80 las relaciones con el público eran todavía apocadas, puede decirse que entre el autor y sus lectores académicos había comenzado a desarrollarse una línea crítica compartida.

La consagración de Saer se vincula más con el desarrollo de los medios y las tecnologías comunicativas en la etapa de globalización, que con la modernización y la masividad de la sociedad de consumo que eclosiona en los 60, como sería por ejemplo el caso de Puig, quien logra un reconocimiento masivo ya a fines de esa década, aunque durante la dictadura se “ausenta” del campo y hacia los 80 y 90 su recepción sigue otros derroteros más cercanos al caso de Saer (y esto puede relacionarse con los modos divergentes con que las literaturas de Saer y de Puig encaran tensiones claves de la literatura del siglo XX actualizadas en el campo argentino luego de 1987, como entre narración y experimentación, vanguardia y arte popular, literatura e industria cultural). Además, esa canonización demorada recupera la demarcación fundante, operada desde

los 70 principalmente por Sarlo y Gramuglio (en coincidencia con el tipo de lectura que el autor propone para su obra, como en el citado “Razones”), de la que será la línea crítica saeriana dominante en los 80 y 90, centrada en la percepción de los estados del presente.

De las variadas tensiones productivas que atraviesan la ficción y su propia reflexión sobre ella (política-metafísica, incertidumbre vital-saberes prestigiosos, teoría-praxis, local-universal, privado-público, interior-exterior, oralidad-escritura, poesía-prosa), muchas podrían fundirse en una preocupación que merodea la deriva de Tomatis en el 80 y que Saer coloca, a partir de Adorno, en la base de su poética y de su imagen de escritor, manteniéndola durante más de cuatro décadas como uno de los principios de su sistema, una de las convicciones absueltas de la incertidumbre programática: la negatividad del arte ante la industria cultural, la autonomía literaria en forma de cadencia pausada como resistencia a los avances vertiginosos del mercado. La novela de Tomatis -Tomatis hecho novela- apunta solo lateralmente a la imagen del horror para referirse a la dictadura (repetida desde el 83 hasta el estereotipo y la banalización), y lo hace denunciando esa repetición, marcando clichés y lugares comunes; en cambio, ubica en primer plano el dilema de un intelectual provocativamente antiliberal ante la oferta de ingresar en una empresa que prefigura el neoliberalismo de los 90, un sujeto derrumbado intentando salir de su insilio y encontrar lazos sociales en un momento de obturación violenta del espacio público, como si ese ingreso del poder económico en el poder político (y del modelo económico nacional en la globalización neoliberal, incluyendo el traspaso de la deuda privada al dominio público) fuera otra cicatriz ineludible, además del “horror”, que la dictadura marcó en el cuerpo social y en los cuerpos individuales.

Saer escribe sobre el pasado como parte integrante de un presente en permanente cambio; focaliza no tanto sobre lo que ocurrió sino sobre su permanencia imborrable en los diversos presentes que constituyen el futuro: “Una ojeada retrospectiva recupera escenas y situaciones a partir de sus efectos más que a partir de la reconstrucción acotada del tiempo en que ocurrieron.” (Vezzetti, 2002, p. 143) En ese sentido, *Lo imborrable* (novela de la memoria más que de la dictadura, que amplía la mirada hacia

debates futuros) es un texto problemático porque, más allá de la aparente seguridad de Tomatis, o precisamente desde ella, opera una provocativa complejización de las construcciones de la memoria y de las identidades individuales y colectivas. Lejos de una actitud contemplativa o defensiva que escamotee aspectos conflictivos del pasado reciente, insiste sobre los efectos más perdurables y críticos de ese pasado sobre el presente: “Lo que está en juego, finalmente, es el retorno del pasado como una fuente posible de desorientación, es decir, como una amenaza a la identidad grupal.” (íd., 204)

En una respuesta alternativa, pero con similares fundamentos, a la que practica Piglia, como superación de las limitaciones debidas a la primacía de la política en las líneas inauguradas por *Contorno*, Saer parece decir que las problemáticas críticas posteriores a la dictadura no se definen tanto por aquella conjunción viñesca de “literatura y política”, sino más bien por la tensión entre literatura y mercado que conlleva nuevas modalidades de violencia. Programáticamente instalada en el cruce entre conocimientos teóricos/estéticos e imposibilidad de certezas, entre la conflictividad política y los malestares privados, entre la zona y el universo, en la narración, la reflexión ensayística y la poesía, la escritura de Saer mantiene un límite sin cruzar: el que la esfera autónoma de la literatura moderna construye con lo real para distinguirse de las mediaciones que impone la industria cultural según las leyes de mercado. Ese cruce aparece en *Lo imborrable* como amenaza cierta, condensando en buena medida las demás tensiones, y dando lugar a la duda que intercepta a Tomatis y motiva su imborrable devaneo palabrístico.

La duda y la sed

La forma narrativa de Saer se configura a partir del reconocimiento de una crisis de la representación que se resuelve exponiéndola, construyendo un universo regional, un *lugar* hecho de espacio y tiempo, a partir de la postulación de lo real como elaboración literaria, como alternativa a la imposible representación de la realidad. Se trata de una propuesta hiperrealista y algo más, porque hay una detención minuciosa, flaubertiana, en detalles o datos exteriores, que precisamente no ingresan como datos de una realidad objetiva sino que conforman *lo real* hecho narración, es decir, una manera de ver que constituye al objeto visto, exterior e interior a la vez, lo percibido como parte del que

percibe y de su manera, siempre incierta, de percibir. En la imbricación de exterior e interior se forma el relato como cosmovisión: no una representación de la realidad sino una *narración de lo real*, de las relaciones entre el aparato perceptivo y el mundo exterior; la literatura desconfía de la experiencia empobrecida del siglo XX, y encuentra en la propia percepción un objeto más narrable que lo meramente percibido, dando forma a lo real -no como categoría exterior referida a lo empírico, sino como principio constitutivo de la especificidad literaria- desde una detención temporal estéticamente elaborada, resistente a los avances del mercado, en un presente continuo instalado en la incertidumbre, que permite actualizar el pasado ominoso e impedir su borramiento.

La interrupción del monólogo interior con que empieza la novela, petición de exterioridad formulada por Alfonso a la que responde un Tomatis titubeante, abre un diálogo que abarca las primeras treinta páginas. La narración va distanciando las voces, intercalándolas parsimoniosamente a lo largo del fluir interno de Tomatis: su voz protagónica, la presencia permanente, imborrable, del sujeto que narra, aún con las contadas “salidas” al exterior mediante los diálogos, es, en la especificidad literaria, lo real, o la narración de un presente carente de certezas, en el cual el hablante preserva su intimidad monológica con obstinación (y con cierta extrañeza en relación con el sistema narrativo del autor). Llevando al máximo una función que Tomatis venía desempeñando en el coro santafesino y que seguirá desarrollando cada vez más hasta *La grande* – movilizar diálogos, generar discurso- Saer da forma a *Lo imborrable* identificando a Tomatis con la narración, convirtiéndolo en puro discurso con rasgos de oralidad aunque, íntimo y silencioso, de intensa labor escrituraria, con una sintaxis que mezcla coloquialismo y academia, conformando un lenguaje incómodo, a la vez poético y narrativo, arbitrario y dudoso. Mediante ese trabajo de escritura que hace sensible una presencia, una marca de autor, Tomatis se convierte en discurso legible: ya es leyenda. Con la figura excluyente del personaje hecho voz -y compensando, con una coherencia que recupera los rasgos definitorios del propio sistema narrativo, la rareza problemática de una novela totalizada por dicha voz- Saer da cuenta de la paradoja lingüística que está en el centro de su poética, esa indagación de las imposibilidades del lenguaje que (más allá de los desplazamientos en los procesos de producción y recepción) es acaso lo más logrado de su proyecto (y lo más leído por la crítica): una particular propuesta

teórica y práctica para superar la crisis de representación que atraviesa la literatura del siglo XX. Refiriéndose a *Las nubes*, Saer explica ese núcleo paradójico, la brecha entre lenguaje y experiencia, constitutivo de toda su obra y explícitamente de *Lo imborrable*:

“Gracias al lenguaje ... comenzamos a elaborar categorías que, ensambladas unas con otras, constituyen nuestra representación del mundo. Pensamos y actuamos con nociones tales como interno, externo, verdadero, falso, imaginario, real, objetivo, subjetivo, etc. Si durante unos instantes tratamos de concebir nuestra experiencia como independiente del lenguaje, resulta claro que nos percibiremos a nosotros mismos como criaturas extrañas, desconocidas, remotas Pero a pesar de su inestimable función, el lenguaje es siempre aproximativo, nunca exacto nuestra experiencia y el lenguaje que la nombra no coinciden nunca totalmente” (1999, pp. 161-162).

La familiaridad con el mundo que ofrece el lenguaje es relativa, ya que su inevitable mediación provoca distancia y extrañeza. Ecos de esas contundentes afirmaciones de autor pueden leerse en la voz del personaje, pasada ésta por el tamiz literario que la convierte en divagación dudosa, sospechosa especialmente para el lector que conoce a Tomatis, que es en buena medida el lector que pide Saer. El mundo que nombra Tomatis, disimulando la duda con discurso y teorías personales, es una mezcla permanente de familiaridad y extrañeza. Cuando sale del bar luego de ese primer encuentro, con la glosa al margen “los tiempos que corren”, su narración dilatada da cuenta de la imposibilidad de una identidad firme:

“el punto de observación móvil en el que algo incierto que en otras épocas se me daba por llamar “yo”, igual que los letreros luminosos, y no menos intermitente y repetitivo, signo indigente del mecanismo que lo instaló flotando irrisorio en la negrura, colorido, parpadea.” (2004, p. 39)

Sujeto empeñado en recuperar algo plausible de llamarse “yo” (“algo semejante a lo que ‘yo’ era en otros tiempos”), Tomatis se refiere a “el deseo” explicitando la aporía fundante de la estética saeriana: “De modo que son aquellos que creen poseer los poseídos, y los buscadores de objeto el objeto por excelencia.” (p. 53) A esa preocupación vuelve cuando se acerca a la casa de Haydée, tercera ex-esposa y madre

de su hija Alicia:

“Aunque parezca mentira, soy yo y estoy aquí, en lo que fluye continuo y discontinuo a la vez, por decirlo de algún modo, el desenvolvimiento o la expansión que no para, adentro puro o pura exterioridad, pero único y continuo y discontinuo a la vez sobre todo, de lo que no alcanzo a ver más que lo fragmentario, lo periódico, con leyes que describen al observador y no al fenómeno, medidas que se refieren a sí mismas y no a la extensión que querrían calcular, relojes que dan cuenta de otros relojes y no del tiempo.” (p. 46)

En ese aspecto parece destilar paranoia la voz de Tomatis: no sólo porque en los tiempos que corren la culpa es anterior al crimen y todos son sospechosos, sino por la sensación de rareza risueña que provoca en el lector saeriano la mera presencia del personaje, motivando una lectura a su vez paranoica, cierto malestar cuestionador contra las acciones y las palabras del legendario narrador-protagonista. Voz interior en debate con el exterior, Tomatis cobra conflictividad a partir de otras voces; del coro que rodea a la voz cantante se destacan dos personajes degradados: Alfonso (con su voz presente interrumpiendo el soliloquio) y la suegra (voz recordada y de fuerte presencia en el tramo más espeso del pasado reciente) son blancos privilegiados por los dardos del incorregible, aunque a la vez operan una influencia decisiva sobre él, impulsando las dos historias que hacen avanzar el canto general. Alfonso es quien intercepta a Tomatis y lo “capta” en un día para enfrentarlo con una decisión difícil: beber o no beber con Bizancio, aceptar o no el ofrecimiento de una salida certera y capitalista, un rápido regreso a la vida con la promesa de éxito inmediato, desencadenando además la trama de disputas culturales en torno a Walter Bueno y su best-séller regionalista. La suegra, madre de Haydeé sin nombre (“la farmacéutica”, que dirige a la hija “por control remoto” e influye en la nieta de un modo que subleva al padre), es clave en el violento fin de su “esperemos, último matrimonio”, comienzo de la depresión de la cual está saliendo cuando empieza a contar. Si la primera historia (cuyo interlocutor coprotagónico es Alfonso) tiene como lugar esos cuatro días de invierno que son el presente de Tomatis (aunque se origina en el pasado y por azar, como todo en el universo saeriano: Reina pasó a Vilma el artículo de Tomatis sobre Bueno, y ella se lo pasó a Alfonso), la segunda (en que destaca siniestramente la suegra) estaría mucho más

cargada de pasado, también atravesando el presente con el espesor incierto de los recuerdos. El futuro merodea ambas historias, abriendo posibilidades en cuanto a la participación efectiva de Tomatis en Bizancio y a los derroteros de sus relaciones familiares en crisis: el final de la novela lo mantiene en un interrogante abierto sobre los roles de poder y autoridad en que la trama lo ha dejado (posible director cultural, hombre divorciado y padre ausente).

La violencia política y el individualismo ingresan en el mundo privado de un sujeto que está pronto a desintegrarse: narrado por Haydée a Tomatis (según éste lo recuerda “ahora”), el sórdido “episodio de la Tacuara” conforma la escena final de su último matrimonio, un fracaso violento y reciente (siete meses atrás) signado por la sed. Desde hace al menos un año, dice, venía “arrastrándome casi todas las noches” por “bares de mala muerte”, “sin importármeme un pepino ni los soplones del ejército ni el toque de queda” (p. 172); una madrugada volvió a su casa y encontró a Haydée despierta y con marcas de haber llorado. Desde el principio la escena se vincula irónicamente al espectáculo mediático, y la indiferencia jovial y egocéntrica de Tomatis (a partir de la insistente presencia de la suegra) se expresa mediante una sed insaciable (volver de beber y seguir bebiendo):

“Como estaba seguro de que Haydée se había quedado levantada con el fin de interpelarme con una de esas frases clásicas, copiadas del cine o de la televisión, que intercambian las parejas, pasé por la cocina para servirme la última ginebra con hielo, como suelen hacer por otra parte los personajes de las series televisivas antes de comenzar una discusión, y entré al despacho de Haydée con el vaso en la mano, ostentando esa jovialidad convencional en medio de las situaciones más dramáticas que según mi suegra es uno de los aspectos más desagradables de mi comportamiento no convencional.” (p. 171)

Haydée le pidió un trago y “cuando me devolvió el vaso empezó a hablar de la Tacuara”, presentada como “un tiro al aire”, “un carácter insoportable y la cabeza más dura que una pared”, con padres “ricos, católicos, patricios, insoportables”, “el verdadero estereotipo de la adolescente con problemas” (p. 172); en los últimos años esta vecina había pasado por diversos “caprichos”, “entusiasmos excluyentes” (“yoga”,

“cocina mejicana”, “monofisismo”) sostenidos con “agresividad dogmática”, hasta que “terminó apasionándose por la política” (pp. 173-174). Eligió, interpreta Tomatis, “la posición simétricamente opuesta a la de todos los miembros de su familia”: revolucionaria entre conservadores, materialista dialéctica entre católicos, antiimperialista contra los negocios del padre con compañías norteamericanas; eligió, en fin, “un compañero, como lo llamaba, entre los que tenían fama de ser los hombres más viriles de la época, los guerrilleros”, en contra de su madre, quien “durante una discusión la había tratado de lesbiana” (p. 174). La arbitraria caracterización de la Tacuara como típica joven de clase media de los 60 que deviene guerrillera por conflictos familiares y crisis de identidad, además de ser una visión distanciada y fuertemente acusadora de la izquierda armada, entremezcla la política y la intimidad: según la semblanza de Tomatis, la joven encuentra la muerte porque su pequeña tragedia personal y familiar la condujo al error de ingresar a un grupo guerrillero, a lo que se agrega la hogareña y decisiva intervención de la suegra.

“Un rumor se confirma” es la frase que glosa el secuestro de la Tacuara “en la calle, en pleno día, por los hombre del general Negri” (p. 175), evidenciando de paso los modos de circulación de las noticias sobre la represión y el escamoteo de información: es un rumor barrial, susurrado en circuitos privados, mientras la televisión publicita a Negri como buen cristiano asistiendo a misa. Enfrentada a la verdad de lo sucedido, Haydée se convierte en un despojo de arrepentimiento e impotencia, arrodillada y golpeando el suelo, tironando de los pantalones de Tomatis para suplicar perdón, y recibiendo como respuesta de lo alto “el contenido de mi copa de ginebra en plena cara”, cuando él entiende lo que le está tratando de decir: la suegra había visto a la Tacuara en la pieza de Alicia, donde Haydée le permitió quedarse cuando su casa estaba “bajo vigilancia policial”, y le había “no exigido, sino aconsejado, como podía ser su estilo en ciertos casos, obligar a la Tacuara a irse inmediatamente de casa”; el “argumento decisivo” y bienpensante fue que “había que hacerlo por Alicia, *por la nena*” (pp. 176-177).

Tras el relato de Haydée, durante el cual se calmó tratando “infructuosamente de secar la ginebra que le había chorreado de la cara por el cuello o goteado directamente de la mandíbula”, Tomatis fue a la cocina y preparó otra ginebra con hielo, volvió al

despacho, le ofreció el vaso y ella “tomó un trago lento y largo”. Cuando él a su vez estaba tomando, según rememora, quedó “petrificado”, carente de todo deseo, ajeno al odio que vio en la mirada de su ex-esposa, cuyo golpe en los testículos casi no sintió, debido a la falta de deseo y la abstinencia sexual, “gracias al viejo postulado de que la función hace al órgano” (pp. 177-178). Ella le dio infructuosos puñetazos echándole la culpa de todo, pero él, conociendo a “la entidad que por control remoto la dirigía desde su infancia”, se refugió en la más soberbia indiferencia: “Por mí podía acusarme de haber largado la bomba atómica en Nagasaki o de haber violado a la Virgen María, me daba lo mismo” (p. 179). Tras un silencio, el propio Tomatis parece dirigido como un autómatas cuando el impulso violento aflora y lo hace mascullar “¡Por la nena! ¡Por la nena! y, sin que haya habido la menor deliberación de mi parte, el vaso salió volando, chocó contra la oreja de Haydée y, sin romperse, rebotó varias veces en el suelo hasta que se detuvo cerca de la pared” (p. 180). La escena culmina con otro vaso de ginebra y la conversión de Tomatis en ex yo, en “más nadie”:

“cuando Haydée me lo dijo ya no había más nadie dentro de mí capaz de tomar la decisión de hacer o pensar algo un poco más sensato que tirarle el vaso contra la oreja, mascullar sin cesar ¡Por la nena! ¡Por la nena!, e ir por fin hasta la cocina a buscar un tercer vaso de ginebra con hielo.” (p. 181)

Con el episodio de la Tacuara comienza el pasado inmediato del que Tomatis intenta salir durante los cuatro días que narra: con tres vasos de una sed más agresiva que satisfecha, pierde su deseo, queda petrificado y, expulsado de la casa matrimonial, vuelve a la casa materna donde pasará los últimos tres meses sin salir, frente al televisor durante diez horas diarias, con una damajuana de vino cerca, mientras su madre muere en la pieza de al lado (imagen que Leto había anticipado en el final de *Glosa*). De aquella violenta ginebra conyugal y de este abyecto vino televisivo se está alejando Tomatis cuando cae en la red del “dispositivo” y vuelve a beber con Bizancio. El terror político de los 70 deviene “estampa conyugal”, indiferencia cínica, depresión ensimismada y posterior afán de reacomodamiento: el episodio de la Tacuara no parece para Tomatis más que un relato del final de sus experiencias matrimoniales y del comienzo de su estadía en el barro, del cual emerge aunque el terrorismo militar y los intereses de mercado permanezcan en el poder. El signo del episodio más

explícitamente político de la novela es, para el protagonista, menos político que íntimo. El encierro del que se evade Tomatis con Bizancio tiene estos componentes privados, familiares, subjetivos, además del peso de una atmósfera pública de vaciamiento, temor, desconfianza e individualismo. Para esa fuga va a recurrir a la industria cultural, al mercado como integrante del poder político, sin poder evadirse de la atrofiada escena pública, acomodándose a ella: la novela abre así problemáticas que serán centrales durante los 90, en una continuidad de opresión que une las Juntas Militares con los años menemistas.

Cómica y dramáticamente, el yo encomillado con que Tomatis exagera la autorreferencialidad, busca alguna línea de fuga, y en vez de reinsertarse en la sociedad (que en la novela brilla por su ausencia, cancelados los espacios públicos, muertos o exiliados los amigos, en desintegración la familia) es velozmente capturado por la industria cultural en su expresión mediocre y pueblerina. Desde el principio, Tomatis comparte su divagación egocéntrica y grandilocuente sobre “yo” y “el universo” con el dilema ante el cual lo coloca la bizantina dupla Alfonso/Vilma, justamente porque ese dispositivo y su propuesta irrisoria es lo único que el exterior ofrece cuando intenta volver a la vida:

“Yo` que hace unos pocos meses nomás no me atrevía a salir de mi casa para ir a tomar un café al bar de la galería por miedo de que la construcción endeble del supuesto firmamento se desplomara, ..., me encuentro, en este anochecer de invierno, a cargo del universo y, no sin agradecimiento, de uno de sus fragmentos más expuestos que, desprendiéndose del todo ha venido, por decir así, rodando hasta mis pies: el dispositivo Vilma/Alfonso. Y todavía no sé si me agacharé o no para recogerlo.” (p. 19)

La síntesis de lo que le sucede a Tomatis sería: “emerjo de nuevo al mundo para caer en manos de estos dos personajes” (p.18). Y su recorrido consiste en ir cediendo a ese influjo: cuando sale, el segundo día de la trama, y no ve rastros del dispositivo, se asombra de la intimidad amenazante que ya ha surgido entre ellos:

“no puedo menos que asombrarme de un levísimo sentimiento de decepción, tanto

la lectura de los comentarios de Alfonso a La brisa en el trigo ha despertado en mí la curiosidad, e incluso una especie de intimidad con el comentarista y su pequeño mundo.” (p. 186)

La identificación fue anunciada al comienzo, cuando Tomatis cae en la cuenta de que quien acaba de interceptarlo en la calle es “el famoso Alfonso de Bizancio”, y alude a la afinidad entre ambos a partir de la imagen del barro y la crueldad, despertando la inquietante relación especular:

“y que me maten si no empieza a abrirse paso en mí la sensación abominable de que esa cara un poco blanda que incita a la crueldad, aunque no nos parezcamos en nada, es en cierto sentido la mía que se refleja en un espejo.” (p. 14)

Ante la realidad que se le ofrece y que pauta su intento de reconstrucción identitaria, Tomatis ostenta su cinismo individualista, tomando insólita distancia de la sociedad en que vive y denunciando tajantemente su polarización:

“es natural que me pregunte si no era más conveniente no volver a salir ni nada sino más bien desaparecer por completo, “yo” o lo que quedaba de “yo”, que, vengo diciéndomelo desde hace varias semanas, me zambullí sin vacilar en la demencia autodestructiva tratando de escapar a la esquizofrenia general.” (pp. 18-19)

Tomatis ante la cultura en el 80 quiere reírse pero le cuesta, según podría percibirse en ese tono convencido y controvertido, grandilocuente y pesimista; el sarcasmo contra la mediocridad lo coloca en una superioridad angustiante, tan inestable como lo real, con temores y claudicaciones que lo identifican con Alfonso y lo acercan vacilante a su mundillo mercantil, para esquivar la depresión y la muerte (más privadas que públicas), para volver a la vida y evitar “desaparecer por completo”. El corte que impone Tomatis con respecto a sus contemporáneos no le alcanza para tomar verdadera distancia de aquello que critica, esa mediocridad que constituye el único horizonte visible en el momento de asomarse al exterior. Finalmente, la sospecha de especularidad es

confirmada con graciosa resignación:

“Que me cuelguen con un gancho del prepucio y me hagan girar si en veinticuatro horas nomás no me hicieron entrar en su círculo mágico, no me captaron, como se dice, haciéndome deslizar de un modo casi imperceptible hacia el terreno de sus designios turbios y contradictorios, sin duda confusos incluso para ellos mismos, en los que sin embargo me reconozco mejor que en un espejo.” (pp. 218-219)

Las últimas palabras de Tomatis y de la novela (“Algo un poco más fuerte”) quiebran el monologismo al aceptar la insistente invitación a beber que Alfonso prodigó desde el comienzo. Tomatis deja su abstinencia y allí acaba la novela escrita por un autor que a su vez se abstuvo, en cierta medida, de su programa narrativo y su voz segura, ya legitimada como *saeriana*, para subordinarla a la voz sedienta y contradictoria de un escritor-periodista ante la industria cultural trastocada por la violencia política y económica. Narrando desde el 90 los cuatro días del 79 en que la errancia, en busca de una legitimidad pública para superar la depresión privada, coloca a Tomatis frente a los avances del mercado en el campo cultural, esta historia del fin de una abstinencia nos deja, junto con la voz absoluta que ha narrado su presente ensanchado por lo imborrable del pasado y los enigmas del futuro, en los comienzos de una transición: entre la violencia política como consecuencia de un peronismo sin Perón (sobre lo que Saer ya había trabajado en *Responso* y *Cicatrices*, refiriendo la violencia de fines de los 50 y los 60) y los dudosos beneficios de la globalización económica y cultural prometidos por el primer gobierno nacional justicialista tras la muerte del líder. En ese lugar (período alfonsinista, puede decirse, en un doble sentido: por el cruce con Alfonso y por su ubicación entre los militares del 70 y los peronistas del 90) encontramos a Tomatis en este fragmento del ciclo saeriano, cuando reaparece con variaciones la pregunta por la cultura argentina y empiezan a formularse alternativas al encierro totalitario, mientras se encara desde el Estado la apertura al capitalismo en su etapa tardía. En ese campo con secuelas de batalla se ubica el deseo convaleciente de Tomatis al subir del último al penúltimo escalón, mientras la literatura de Saer, impidiendo que las secuelas sean borradas, se inserta con respaldo académico ante el público de su país. Los devaneos del periodista que brinda con Bizancio condensan esos pasajes en una indagación de la

frontera problemática que tensiona la colocación del escritor ante el mercado, y que durante esos años se hace recurrente en un autor que perfila su vuelta. A partir de *Lo imborrable*, Saer comienza a cerrar su proyecto creador con una revisitación de la obra, afianzando una marca de autor reconocido y una imagen de escritor que remarca esa frontera, ante la cual Tomatis, hecho voz legendaria, en el 79 desde el 92 y hacia el futuro, duda y vuelve a beber.

Notas

¹ En el terreno de la construcción de la imagen de escritor, al evocar a Saer en ocasión de su muerte, Martín Caparrós (2005) apunta en ese sentido: “Su arte está hecho de principios: de la convicción de que no vale la pena hacer concesiones. Y no sólo su arte”, y recuerda cuando Saer “lideró una pequeña revuelta” en un encuentro de escritores en Berlín en 1994 para impedir la participación de “cierto escritor de tristes vínculos militares”.

² Por otra parte, en tanto personaje escritor, Tomatis puede filiarse con lo que Piglia (1993, p. 115) ve como una “rica tradición de relatos sobre artistas y escritores que existen en nuestra literatura”, mencionando *El mal metafísico*, *Adán Buenosayres*, “El aleph”, “El perseguidor”, “Escritor fracasado”, *The Buenos Aires affair* y *Aventuras de un novelista atonal*. El propio Saer, en “Razones”, vincula esa presencia de personajes escritores en su obra con el propósito de superación de la novela realista mediante la autorreferencialidad para relativizar lo afirmativo: “Introduciendo personajes escritores que expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos, podría esperarse que la supuesta objetividad del realismo épico pierda su carácter de verdad indiscutible y universal. También podríamos decir que la introducción de escritores en las obras literarias corresponde a una tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo observado para relativizar de ese modo las afirmaciones o los descubrimientos del observador.” (1986, p.21)

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus

BOURDIEU, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata

CAPARRÓS, Martín (2005). “No sólo libros, sino `una Obra’” en *Clarín*, 12 de junio

CITTADINI, Fernando (1993-1994). “La aventura del pensamiento y el lenguaje” en *Espacios* n° 13, F.F.y L., U.B.A., diciembre-marzo

CORBATTA, Jorgelina (2005). *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor

DALMARONI, Miguel-Merbilhaá, Margarita (2000). “Un azar convertido en don`. Juan José Saer y el relato de la percepción” en Drucaroff, Elsa (directora de volumen). *La narración gana la partida*. Vol. 11 de Jitrik, Noé (director de colección). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé

DE DIEGO, José Luis (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen

GRAMUGLIO, María Teresa (1979). “Juan José Saer: el arte de narrar” en *Punto de vista* n° 6, Buenos Aires, julio

PIGLIA, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca

SAER, Juan José (1981). “Juan José Saer: el arte de narrar” (entrevista de Carlos Dámaso Martínez) en “Cultura y Nación”, *Clarín*, 30 de julio

----- (1986). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia

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

----- (2000). *El arte de narrar*. Buenos Aires: Seix Barral

----- (2001). *Cuentos completos (1957-2000)*. 2001. Buenos Aires: Seix Barral

----- (2002). “Vivimos en una sociedad que acepta mal la creación artística” (entrevista de Fernando García) en *Clarín*, 29 de septiembre

----- (2004). *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral

SARLO, Beatriz (1988). “Ficciones del saber” en *El Nuevo Periodista* n° 194, Buenos Aires, junio

----- (2005). “De la voz al recuerdo” en “Cultura”, *La Nación*, 19 de junio

VEZZETTI, Hugo (2003). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI

Para citar este artículo:

Luppi, Juan Pablo (02-09-2008). LA SED DE UNA AMARGA FRUTA ARGENTINA. DESGARROS PÚBLICOS Y PRIVADOS DE LA ÚLTIMA DICTADURA EN “LO IMBORRABLE” DE JUAN JOSÉ SAER.

HOLOGRAMÁTICA - Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Número 9, VV, pp.3-27

ISSN 1668-5024

URL del Documento : <http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=946>