

**XXVI Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2014**

**El viejo Borges de Saer. La intimidad del escritor argentino
ante el paisaje de la tradición**

Juan Pablo Luppi
ILH – UBA - CONICET

Resumen:

Al leer literatura argentina y trazar afinidades electivas funcionales a su proyecto, asentado en la percepción subjetiva que selecciona lo exterior para conformar un paisaje, Saer diseña la tradición común a partir de la poética personal, y ubica al genérico escritor argentino en el lugar cuya misma obra ha desplegado como fundación original en la literatura. Esa acción lectora, que en los comienzos aparece formulada como oposición generacional en escenas conversacionales de amigos, encuentra en Borges un contendiente que, hacia el fin de siglo, puede dejarse en el pasado al establecer otros precursores inmunes al borgismo, como Arlt, Ortiz, Onetti, Di Benedetto, Gombrowicz. Pero también es contra Borges, a partir de su figura, como Saer actualiza la antítesis como producción de un pensamiento menos teórico que pulsional: la posición obstinada del yo ante lo exterior y entre los otros que escribieron antes, que reaparece en distintas zonas de sus ensayos desde los 70 y en particular hacia el final de la producción, dispone la tradición como material apropiable en función del proyecto autoral de quien lee para escribir.

El viejo Borges de Saer

La intimidad del escritor argentino ante el paisaje de la tradición

Juan Pablo Luppi (ILH – UBA – CONICET)

Al año siguiente de publicar su primer libro, Saer traza la posibilidad de ampliar eso previo, aunque todavía sea poco, con una vuelta panorámica sobre el grupo de amigos esbozado en el último cuento de aquel libro (“Algo se aproxima”). En “Por la vuelta” (1961), de la conversación en voz baja entre Tomatis y Barra en el cabaret, cierre melancólico de la salida alrededor de Pancho que está de regreso en la ciudad tras su temporada en un sanatorio mental de Buenos Aires, “...el viejo Borges” es la primera de las frases entrecortadas que alcanza a oír Barco, el personaje narrador, seguida de “...fantasía...” y “...mayor oposición”.¹ Partes de conversación oídas entre los ruidos de una noche de amigos en la zona, fragmentos significativos que no alcanzan a formar discurso salvo el del cuento, esas partículas iniciales de las hablas del elenco narrativo de Saer pueden condensar el problema de filiación abierto entre los escritores que hacia fines de los 60, según operaciones críticas posteriores, darán visibilidad a una *tradición posborgeana*.² Cabe sumar, a esas porciones de oralidad tan breves como contundentes, un atisbo de la gestualidad de Tomatis, el inevitable emisor de los fragmentos, según lo percibe Barco: “se acomodaba sobre la silla, como invadido por una súbita energía”, hablaba “sacudiendo el índice en un ademán vagamente didáctico” y “con un tono casi despectivo”. Breve performance del personaje que será irónicamente legendario, la

¹ Saer, Juan José, *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 328. Las citas que siguen pertenecen a esta edición.

² En su reflexión sobre el corpus crítico a partir de Williams, Dalmaroni construye una estructura del sentir que llama *Buenos Aires, 1969*, por la sincronía en la aparición de libros decisivos como *Cicatrices* de Saer, *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, *Los poemas de Sydney West* de Juan Gelman, *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón (y al menos cabe agregar *Cosas concretas* de David Viñas). Ese momento reuniría a *los últimos modernos* de la literatura argentina, en el mismo año en que la historiografía ubica la eclosión de la violencia política, “la turbulencia histórica durante la cual la literatura exorbita y descalabra una constelación de creencias”, dominante en la experiencia cultural en el siglo XX, sobre las relaciones entre arte y política. A fines de los 60 surgiría la tradición posborgeana dominante, visible en ciertas poéticas que entre los 80 y los 90 resultarán consensuadas como alta literatura: sobre todo Saer, Puig, Gelman, y algo menos, Walsh, Lamborghini, Tizón. Véase Dalmaroni, Miguel, “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”, *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, FHyA, UNR (diciembre 2005), pp. 109-128, especialmente pp. 121-122 y 124.

escena permite leer una formulación inicial de la manera en que Saer, desde la zona ficcional autogenerada, se ubica ante la figura de Borges: entre la oposición enérgica, el tono despectivo y el necesario recambio generacional.

Aunque ajeno a esa conversación, Pancho va a extremar la oposición contra Borges, como le cuenta Tomatis a Barco pocas páginas después en “Por la vuelta”: “‘Ha hecho una fogata con todos los libros del viejo Borges’. ‘¿El viejo Borges?’ -digo yo-. ‘Eso no lo sabía. Sabía que había quemado una serie de libros pero no sabía que eran los del viejo Borges.’ ‘No tiene ninguna importancia’, dice Tomatis. ‘Sí que la tiene’, digo yo” (333). El esbozado contrapunto permanecerá irresuelto, disponible a la pregunta sobre qué importancia tendría que sean de Borges los libros quemados. Junto con la intriga referida a la irrisoria posibilidad de borrar al precursor, algo es seguro en los comienzos narrativos de Saer: el grupo de amigos no puede nombrar a Borges sin agregarle el atributo de vejez, indeciso entre simpatía, condescendencia y parricidio. Las menciones ficcionales de Borges podían impulsar exploraciones iniciales del paisaje de la zona (incluido el estado contemporáneo de la literatura argentina), que se irá construyendo como indagación lingüística y antropológica del *lugar* hecho de espacio, tiempo y sujetos. Aunque después de los comienzos, desde la década del 70, se desplace de la ficción al ensayo, la tradición literaria argentina en torno a la sombra de Borges forma parte relevante del proyecto de Saer, al impulsar una acción que enlaza lectura y escritura; como el paisaje construido en la visión interna de lo exterior, la tradición común se diseña desde la intimidad de la lengua y los modos personales de leer.

A partir del viaje a Francia en 1969, y sobre todo desde mediados de los 80 y hasta el fin de su vida (cuando deja preparado y prologado *Trabajos*, amén de borradores inéditos), la forma (moral) del ensayo parece servir a Saer para asumir y exponer públicamente esa pasión de atracción y rechazo generada por “el viejo Borges”, en el contexto de una reformulación mayor de la tradición literaria y cultural argentina. En 1973 fecha un ensayo dedicado a *La invención de Morel*, donde revalúa la novela de Bioy Casares de modo opuesto al “Prólogo” de Borges de 1940 que, al prescribir la lectura de la “trama perfecta” elaborada por su amigo discipular, “*preconiza una teoría de la novela que es exactamente lo contrario de La invención de Morel*”, subraya Saer: “Destinado a exaltar la novela de aventuras en detrimento de la novela psicológica, el prólogo de Borges está puesto, evidentemente, en mal lugar”.³ Si Borges leía a Bioy

³ Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 168. Las citas que siguen pertenecen a esta edición.

desde su propia teoría genérica antirrealista, Saer replica el gesto borgeano (leer la literatura argentina desde la poética personal) pero lo hace para evitar repetirlo y corregir sus protocolos. Al resignificar lo que el precursor inevitable condenaba y apartaba, Saer fundamenta su lectura correctiva en “las características psicológicas” del narrador de Bioy, al que considera un burgués en situación incómoda debido a la ambición política, lo que le basta para concluir que el personaje sería “lo contrario del héroe tradicional de la novela de aventuras”. A tono con la poética practicada en *El limonero real*, *La mayor* y *Nadie nada nunca*, en 1973 Saer destaca la nada como acontecimiento de la novela de Bioy Casares, y le asigna la potencia narrativa de dos rasgos reconociblemente propios: “la percepción continua” y “la insignificancia de la peripecia” (169).⁴ Sin incertidumbre, la relectura de *La invención de Morel* afirma los protocolos personales, contra la demanda argumental y los parámetros valorativos de Borges, en una acción lectora que a comienzos de los 70 ya tiene expansiones en la escritura (por entonces extremas), y que desde *El entenado* abarcarán ambos polos del reparto valorativo (percepción y peripecia). Luego de imprimir con la propia manera desvíos específicos a la novela de aventuras en *Las nubes* y al policial psicológico en *La pesquisa*, *La grande* reutilizará ambos rasgos como marcas reconocibles del proyecto, y expandirá la posibilidad de una novela antinovelesca de género propio (“novela saeriana”) para contar otra semana “perfectamente anodina”, como la leída en la novela de Bioy tres décadas atrás.

Al proponer contra Borges otro prólogo para *La invención de Morel* o al detectar en 1990 un “Borges francófono”, Saer lanza una intervención polemista que los libros de ensayos publicados en la segunda mitad de los 90 sistematizan relativamente, recuperando incisiones de lectura previas como la declaración de vejez de Borges escrita en 1971: el ensayo titulado “*El hacedor*”, incluido como los otros dos mencionados en *El concepto de ficción*, termina afirmando que “el tartamudeo político y literario es uno de los derechos, o de los inevitables estragos, que debemos reconocerle a la ancianidad” (193). En 1999, “Borges como problema” aguza la mirada

⁴ La corrección tajante al viejo maestro, en definitiva, considera absurda “la distinción entre géneros tales como novela de aventuras o novela psicológica” en función de la pretensión de realidad de la segunda; la lectura contra Borges acaba en la expresión de la propia poética de Saer, versión ensayística de las epifanías que en las novelas pautan la coincidencia entre lo interior y lo exterior, formulada con la respiración sintáctica de “*La mayor*”: “No hay más que cierto flujo, continuo, confuso, indefinido, neutro, que produce, por momentos, nudos fugaces, aglomeraciones, cuya significación depende en gran medida de la contingencia que es la materia misma de la conciencia que observa y clasifica” (171-172). La definición contundente del final deshace el ritmo entrecortado y despoja a la frase del aire poético exhibido en “*La mayor*”.

crítica (como queriendo reponer el rigor que falta en “Borges francófono”) y dictamina que su obra “es la refutación colorida y rugosa de la exangüe teoría que pretende sustentarla”.⁵ *La narración-objeto* amplía la problematización de Borges y la crítica de su aparato erudito, al hacer pública una zona del laboratorio de notaciones personales e incluir, entre los “Apuntes”, uno de 1979 dedicado al “saber de Borges” como “herencia problemática” (“Sobre el saber de Borges”). Un Saer virulento apunta contra la opulencia de ese saber concebido como adquisición y poder, como una “sapiencia explícita [que] paraliza a sus críticos” y a la “horda de profesores” para la que “Borges representa no solamente la literatura, sino el horizonte cultural entero” (181). La crítica contra los modos institucionales de leer de y a Borges se convierte en denuncia cultural y política: Saer compara el “respeto temeroso” que se pretende ante Borges con el que por entonces querían inculcar “los verdugos” de la dictadura.⁶

Los desvíos que Saer imprime a la sombra de Borges apuntan inicialmente a la categoría de universalidad en tensión con lo regional, lo latinoamericano; después de la dictadura, y desde *El entenado* (que es la exploración narrativa de esas y otras tensiones), el escritor indagará las marcas de la violencia histórica presentes en la zona, en relación de contemporaneidad con la violencia política reciente. En los comienzos de la recepción consagratoria en Argentina, aparecen ciertas variaciones en la imagen de escritor y en su política de la literatura, con respecto a “Una literatura sin atributos” (1980) donde el autor era biográficamente nadie y todo atributo nacional comportaba una determinación ajena a la poética y la manera privativa de escribir y leer. Hacia el fin de siglo, en confrontación con el presente sociocultural, Saer seguirá sosteniendo la especificidad poética contra determinaciones externas, pero su separación de lo argentino para reflexionar sobre literatura y cultura será desplazada en beneficio de una localización del problema global de la violencia del neoliberalismo. Inclusive reincidirá, como Borges a principios de los 70 aunque sin sus aprensiones antiperonistas, en la reutilización explicativa de la dicotomía sarmientina para indagar, en *El río sin orillas*, la singularidad de los habitantes del Río de la Plata en el cruce entre local y universal. Manteniendo cierta fidelidad al maestro en la contundencia no exenta de arbitrariedad (aunque el tono zumbón se aplique contra él), es a partir de Borges que el personaje

⁵ Saer, Juan José, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999, pp. 128, 130.

⁶ “Se pretende que se tenga, ante sus conocimientos, el mismo respeto temeroso que los verdugos transformados en gobernantes nos quieren inculcar respecto de la propiedad privada y de los dividendos de sociedades anónimas que reposan sobre el cimiento de treinta mil muertos” (183). Lo emblemático de la cifra evidencia retoques posteriores a 1979.

principal de *El río sin orillas*, el autor, se ubica frente al problema de la tradición, desde que coincide en que la disputa entre nacionalistas y europeizantes es “el debate central de la cultura argentina, en la primera mitad del siglo XX, que de algún modo ya estaba presente en el XIX en la expresión *civilización y barbarie*”. En variación negativa de dicotomías clásicas, Saer afina la distancia irónica contra los nacionalistas y desoculta las determinaciones económico-políticas que Borges obturaba por su pertenencia “a la vieja burguesía agraria” que afectaba, dice Saer refiriendo su crítica a *Sur*, “un gusto por el anacronismo cultural, típico de las clases dominantes en las sociedades patriarcales”.⁷ Después de *El río sin orillas*, el canon saeriano alternativo a Borges será reforzado en abundantes ensayos, donde asoman atributos de la literatura que antes se excluían, y se destaca la violencia histórica como marca de la tradición ocluida por Borges, de modo explícito en intervenciones del primer lustro del 2000 como “El escritor argentino en su tradición” y “Libros argentinos”.

Si en su conferencia de 1951 Borges se limitaba al contrapunto impensado entre el *Martín Fierro* y *La urna* de Enrique Banchs (por “condiciones argentinas” que no dependen del referente sino de la entonación) y solo mencionaba *Don Segundo Sombra* como libro argentino que aceptó influencias cosmopolitas,⁸ medio siglo después Saer reformula esas valoraciones a partir de la historia reciente. “El escritor argentino en su tradición”, texto encargado por un diario masivo brasilero a propósito del estallido social de 2001 en Argentina, recorta la lista ejemplificadora de “nuestros clásicos” vinculándolos, desde Sarmiento y Hernández, con “conflictos muy semejantes a los que nos desquician hoy en día”.⁹ Luego de mencionar los cambios textuales en Lugones provocados por la carrera política, Saer destaca que “las novelas de Roberto Arlt están sacudidas por las grandes mitologías del siglo”. Si a este rasgo mayor de la novelística arltiana le sigue, en el mismo párrafo, la mención exaltada de Juan L. Ortiz, en cambio Borges quedará en un párrafo posterior compartido con Cortázar, donde Saer provoca con la idea de que la “conversión” de éste a “la causa latinoamericana” a comienzos de los 60 es más conocida que la “constante militancia” de Borges, cuya ficción y poesía “se nutren (...) particularmente de la violencia que engendran las luchas políticas”. Recuperado el núcleo revulsivo que Borges reprimía en su moral de lectura, la tradición

⁷ Saer, Juan José, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 150-153.

⁸ En un movimiento de autoedición que acaso no contradice el atributo de vejez, Borges inserta la conferencia de 1951, “El escritor argentino y la tradición”, en la reedición de un libro de ensayos de 1932: Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1964, especialmente pp. 154-158.

⁹ Saer, Juan José, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 64. Las citas que siguen pertenecen a esta edición.

del escritor argentino podrá incluir algo más que a Güiraldes y la indefinida cultura occidental, y trazar una ascendencia precursora desviada de Borges mediante figuras resistentes al canon (Arlt, Ortiz, Onetti, Di Benedetto, Gombrowicz).

Solo mencionado por sus novelas, sin referencias biográficas como en los otros escritores que selecciona, no sorprende que Arlt asome en la tradición que Saer dispone en el 2000, desde que ya estaba presente en la primera página del proyecto, como la única filiación declarada, con firme tono asertivo, al apropiarse entre comillas de la invencible “prepotencia de trabajo” en el prólogo de *En la zona*. El único ensayo de Saer dedicado a Arlt, escrito en 1985, comienza matando a Borges, con la variante de celebrar la “muerte bien colocada” de Arlt, que llega a tener “como él decía, la eficacia de un cross a la mandíbula”, sobre todo comparada con “la persistencia borgiana, que se disemina en banalidades”.¹⁰ Saer relee a Arlt como resultaba imposible leer a un Borges sobrevaluado en el campo cultural de la transición entre dictadura y democracia: en coherencia retrospectiva con el umbral de su primer libro, en momentos de afirmación del proyecto narrativo (mientras escribe *Glosa*), encuentra en Arlt a un novelista plausible de autofiliación, desde que su obra presenta, contra la novela histórica de moda en los 80, “una verdadera antropología” atravesada por el mal y la imposibilidad (96, 98). En 1985, Borges “no es más que un anciano que hace chistes en los diarios, en tanto que Arlt es estrictamente contemporáneo de su propia obra” (94). En la tradición literaria posterior a la última dictadura, a diferencia del viejo Borges, Arlt puede funcionar como contemporáneo, precursor de la desmesura que hace de la novela una indagación antropológica, o sea precursor de Saer.

La dupla Arlt-Borges es referida como tal en “Libros argentinos”, otro encargo periodístico de principios del 2000. Con tono evocador, Saer sincroniza en el año bisagra de la política argentina del XX dos episodios claves de su formación literaria, su primera biblioteca y el ingreso de Arlt y Borges en su vida, formulando el espacio autobiográfico desde las pulsiones de lectura y escritura:

A partir de 1955, Arlt y Borges entraron en mi vida, como en la de tantos lectores de mi generación, a la que le tocó hacer la síntesis de esos dos grandes escritores, considerados hasta ese entonces por buena parte de la crítica como irreconciliables: se estaba por uno o por el otro.¹¹

¹⁰ Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 94. Las citas que siguen pertenecen a esta edición.

¹¹ Saer, Juan José, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 191. Las citas que siguen pertenecen a esta edición.

La síntesis parece superada, o relegada, con el doble encuentro decisivo contado en el mismo párrafo: “También en esos años conocí personalmente, en 1956, a Juan L. Ortiz (...), el mismo día que compré (...) *Los adioses* de Onetti”. Retrospectivo para pensar el presente, Saer quiere superar aquella empresa generacional, no limitarse a “hacer la síntesis” (como la propuesta por el personaje emblemático de Piglia en *Respiración artificial*) y evitar, desde ya, las dicotomías políticas de *Contorno*, aunque sin despreciar la vigencia de las oposiciones (“mis preferencias literarias iban hacia la vereda de enfrente”, dice en referencia a *Poesía Buenos Aires*). Ante Borges parece necesario sostener la antítesis como lugar posible en la tradición, a la vez que otras filiaciones electivas multiplican el mapa de precursores más allá de la polémica generacional. Al afirmar, con tono canónico sustentado en las preferencias personales, que Arlt, Borges y Ortiz forman la “trinidad de autores argentinos” que desde los comienzos y hasta hoy ha sido “la referencia constante de mi trabajo literario” (192), Saer reactiva dicotomías que parecían irreconciliables, y las ubica en diálogo abierto con la imaginación de su propia novela.

La acción lectora de Saer encuentra en Borges un contendiente que puede dejarse en el pasado al establecer otros antecedentes inmunes al borgismo. Pero también es contra Borges, volviendo reiteradamente a él, como Saer actualiza la antítesis que da pie a la producción de un pensamiento menos teórico que pulsional, una posición obstinada de autor frente a lo exterior como paisaje apropiable y modificable. Borgeanamente, el ensayismo de Saer estipula la invención de una tradición del escritor argentino a comienzos del siglo XXI, con la potencia monológica que la hace coincidir con la poética propia.