

## Literatura de personajes

Por Beatriz Sarlo

En 1993, escribí una nota para el número 46 de *Punto de Vista*, y le puse como título “La condición mortal”. A Saer esa nota no le gustó nada, como quien siente que se revela un secreto incómodo y que, al hacerlo, se banaliza su literatura, se la vuelve comparable con formas de la ficción con las que, razonablemente, no tiene nada que ver.

Trataré de explicármelo hoy.

Saer es un narrador de personajes, pero escribió una parte fundamental de su obra cuando la crítica francesa y su planeta latinoamericano casi habían jubilado esta categoría. La crisis de la idea de sujeto arrasaba en el campo teórico por lo menos desde Althusser, pero seguramente antes, desde Lévi-Strauss. Sartre fue derrotado, justamente por Lévi-Strauss, a mediados de la década del sesenta. Había publicado, en 1960, *La crítica de la razón dialéctica*, su última defensa de una concepción de sujeto. Dos años antes, Lévi-Strauss desbordaba el campo disciplinario de la etnografía con su *Antropología estructural*. La suerte estaba echada en contra del llamado “humanismo” existencialista o marxista y dialéctico.

En el campo de los estudios literarios, el estructuralismo codificado en la revista *Communications* había desalojado otras formas de pensar el relato. Gerard Genette proponía el término “actante”, como una cura del mal psicológico que había enfermado a la crítica.

Ese era el clima teórico en el que escribe Saer, que ya, desde 1966, vive en Francia, la fragua donde se quemaron los cuerpos literarios de los personajes. Pero Saer no se chamuscó en ese fuego. Leía a Adorno (interlocutor de Thomas Mann), a Benjamin que encontró personajes baudelairianos en las calles de París y conoció las teorías sociales, comenzando por Simmel. Admiraba a Sartre, como puede comprobarse en la nota que escribió en *Punto de Vista*: la despedida del filósofo, cuya tumba volvió a visitar con Rafael Filippelli mientras filmaba su retrato en París. Esa mañana Saer le dijo: “No tengo ganas de salir, pero a la tumba de Sartre te acompaño”. Admiraba a Antonioni, un director de personajes, quizá las últimas subjetividades originales del cine moderno.

Las novelas de Saer son novelas de personajes. Lo digo en plural. No se trata de un personaje alrededor del cual los demás funcionan como interlocutores secundarios, o unidades solo necesarias para que transcurra una trama. Se trata de un mundo. Sin duda, en ese mundo hay centros: Tomatis es el más persistente. Pero el resto no es una comparsa textual que lo escucha.<sup>1</sup> El resto tiene historias que se entretajan desde el principio hasta el

final de una obra, y uso la palabra “obra”, tan criticada como el concepto de personaje, precisamente porque suponía una “totalidad”, anatema de la misma teoría que ya había condenado al personaje a la guillotina.

Siempre me pregunté por qué Saer interesa tanto a algunos lectores que carecen de formación literaria y comienzan a hacerla precisamente con él. Es la misma cuestión que plantea el crítico irlandés Declan Kiberd sobre la fidelidad de su padre con el *Ulises*.

Mi padre amaba el *Ulises* porque lo consideraba la explicación o el informe más completo que se hubiera hecho de Dublín, la ciudad donde vivía. Algunas partes lo dejaban perplejo o lo aburrían y se las salteaba, como hoy salteamos los *tracks* menos brillantes de discos que nos gustan. Pero también sabía casi de memoria largos pasajes... Una vez lo convencí de que me acompañara a un simposio sobre Joyce en Trinity College. Cuando estábamos entrando, alguien dijo: “Creo que voy a ir a escuchar la ponencia sobre la conciencia de Stephen”. Frente a esa frase, mi viejo pegó la vuelta y corrió hacia la salida más cercana.<sup>2</sup>

El señor Kiberd también habría corrido hacia la salida si la ponencia anunciada hubiera sido sobre Stephen como subjetividad vacía. Le interesaban los personajes del *Ulises*, no la teoría crítica del día de la fecha.

Saer no tuvo miles de lectores (nunca en su vida fue un best-seller) pero algo en sus ficciones captura a otros no entrenados, pese a la dificultad de su prosa insólita. Vale la pena preguntarse por los motivos de las lecturas inesperadas. Aunque, al hacerlo, corramos el mismo riesgo de que se vaya corriendo alguien que lee a Saer por ese misterio que es el placer o el reconocimiento de un mundo, como el padre de Declan Kiberd reconocía a Dublín en el *Ulises*. No soy populista. Declan Kiberd escribió su notable libro sobre Joyce, pese a la fuga de su padre. O quizá lo escribió del modo en que lo hizo, precisamente porque su padre había huido.

Avanzo, entonces, con la cuestión del absorbente interés por Saer de algunos lectores sin previa formación literaria. Mi hipótesis responsabiliza a sus personajes. No son heroicos, cómicos, políticos, sentimentales ni pedagógicos, como se encuentran en la nueva novela latinoamericana y después en las novelas de interpretación nacional; tampoco son interesantes por su rareza ni por su inteligencia. Ninguno dice ingeniosidades ni hace cosas extraordinarias.

En ese aspecto, los personajes de Onetti son sus hermanos. Carecen de cualidades distinguidas, excepto la capacidad para la ironía o el sarcasmo. Son seres arrojados en el mundo, atónitos y desesperanzados antes de los treinta años.

Castorp, Ulrich y Tomatis saben desde el comienzo que la inteligencia es tan inútil como el ejercicio de la voluntad. Por eso son grandes y originales, porque renuncian a los destellos pasajeros de la inteligencia y renuncian al ejercicio exasperado de la voluntad. Su camino es a tientas, una especie de juego de variaciones inesperadas. Así como Castorp es un arquetipo de Thomas Mann, y Ulrich de Musil, Tomatis responde al tipo ideal, en el sentido weberiano, del personaje de Saer.

Un tipo ideal es, por supuesto, lo contrario del tipo lukacksiano, que regula al personaje y lo aprueba solo en el caso de que represente lo social según ciertas normas estéticas fijadas de antemano. Un tipo ideal weberiano tiene rasgos intensos y concentrados, que luego se esparcen en la ficción, como si fueran diferentes variaciones de un tema musical al que se aproximan o se alejan y que, en ocasiones, casi no se reconoce.<sup>3</sup>

Por eso, los personajes de Saer son tan originales. A este adjetivo no se le da mucho valor en la época de las citas ocultas y las referencias falsas o desplazadas. Y, sin embargo, no encuentro otro para los miembros de esa sociedad de amigos que se encuentran en el bar de la Galería, en alguna parrilla o garito de la costa, para hablar de cosas sin importancia. Nadie puede aprender historia ni literatura ni filosofía, en los diálogos de las novelas de Saer. Es extraordinario: los personajes discurren y discuten, pero de manera desviada; han leído, incluso de algunos podría decirse que son cultos, pero tienen la discreción de ocultarlo. Como si estuvieran seguros de que el esfuerzo intelectual no evitará su destino. Como si Sergio Escalante ya supiera en *Cicatrices*, que su inmovilidad, su derrota en la juventud, décadas después terminará en ese pueblo de la costa, donde alude cínicamente a su matrimonio con Delicia.

Paradoja: los personajes de Saer intuyen el tipo ideal del cual son inagotables versiones; intuyen su destino. Tropezan, aunque no se sepa por qué tropiezan, y seguirán tropezando, justamente porque no es posible saber. Tropezan porque, como escribió von Kleist, tienen gracia, esa cualidad tan lejana de lo cómico como de lo trágico.<sup>4</sup>

Lo extraordinario es que, desde sus comienzos, Saer trabaja con esas hebras de mundo exterior, alejándose de las formas representacionales de la literatura argentina de los años sesenta. Y, al mismo tiempo, no es ni borgeano ni cortazariano. Lo extraordinario es que puede describir un paisaje que se reconoce, como se reconoce la luz en un cuadro de Renoir. Un milagro producido por una especie de realismo de la pincelada y no del gran cuadro de conjunto. La óptica de Saer es otra de sus originalidades, porque pone un foco diferente, más

próximo o más lejano, siempre variable. También por el tiempo extenso que ocupan las descripciones, insubordinándose contra las funciones habituales del acto de describir.

Por eso, Saer es un escritor difícil: sintetiza una contradicción sin disolverla. Dije a propósito de *Nadie nada nunca* que Saer describe lo que narra y narra lo que describe. Se podrá señalar que la lentitud de esta operación le llega del objetivismo francés (a Saer lo enfurecía que esto siquiera se le sugiriera). Hoy más bien diría que le llega de la poesía, y que la poesía es el punto de partida. Sólo Fogwill tiene una relación tan intensa y permanente con la poesía, pero luego su movimiento era distinto al de Saer porque borraba la poesía de su escritura de ficción. En Saer, la poesía subsiste como un relente, como una resistencia que nunca debe perderse, como un medio (instrumento y espacio) de la prosa narrativa. La poesía es lo verdaderamente imborrable.

¿Qué se resiste más que lo real a convertirse en discurso? En el límite, esa conversión en discurso es imposible y la filosofía se ha encargado de postularlo. No existiría la retórica clásica sin ese obstáculo que lo real impone a lo comunicable. No existirían sistemas de figuración metafórica sin esa resistencia. No existirían los géneros que exploran convenciones diferentes de organización de lo real por categorías (lo sentimental, lo psicológico, lo fantástico, lo social, lo exótico, lo violento, etc. etc.).

La ingenuidad del realismo consiste en creer que se ha vencido esa resistencia. Saer creía que esa resistencia era la condición de la literatura. Arriesgo una hipótesis: la puntuación de Saer es su forma de alejamiento de la representación y, al mismo tiempo, su forma de seguir representando. La proliferación de signos, que permiten las intercalaciones y las enumeraciones, es el arma de una utópica lucha por agotar la representación, en los dos sentidos de la palabra “agotar”. La puntuación interrumpe y ordena; al mismo tiempo, hace posible una especie de arborescente, proliferante, continuidad.

Recuerdo la incomodidad de Saer ante la literatura de pura imaginación; su matraera admiración por Borges; su desconfianza ante Cortázar; su rechazo del tropicalismo de García Márquez. Recuerdo su intransigencia respecto de algunos contemporáneos del llamado boom, que hacían novela histórica y política. Inconmovible frente a este presente con el que se llevaba mal, Saer era un pesimista que intentaba una empresa desesperada.

Y escribió como si la representación fuera el desafío final de la literatura.

---

<sup>1</sup> Sobre personajes principales y secundarios, véase: Alex Wold, *The One vs the Many*.

<sup>2</sup> Declan Kiberd, *Ulysses and Us. The Art of Everyday Life in Joyce's Masterpiece*, Nueva York y Londres, W. W. Norton, 2000, pp. 5-6.

---

<sup>3</sup> Max Weber, *Economía y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, primera ed. 1944; reimpresión: Buenos Aires, FCE, 1992, Primera Parte, capítulo I, “Conceptos sociológicos fundamentales”.

<sup>4</sup> Heinrich von Kleist, *Sur le Théâtre de marionettes*, Rezé, Séquences, 1993.