

Novela y personaje: el caso de Ángel Leto

Por Analía Capdevila

(Universidad Nacional de Rosario)

I

La infancia del procedimiento

Quiero volver a un asunto apuntado ya por la crítica sobre la definición del proyecto narrativo de Saer como “mobile novelesco”. Transcribo las citas de un reportaje en las que el propio Saer así lo presenta:

Cada novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. Toda mi obra es una especie de móvil en el que cada pieza que se agrega modifica al resto, y cada pieza funciona como una digresión. Por eso yo nunca escribiría una cronología de mi obra. Porque los fragmentos no agregan certidumbre, no llegan nunca a cerrar el todo, sino que introducen más incertidumbre y movilidad a los demás textos.

En mis textos, la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) o viceversa. Este es un proyecto que tengo siempre en vista cuando escribo.¹

Antes de que el mismo Saer lo reconociera, la crítica se ocupó de encontrar la procedencia del modelo que proponía este proyecto en el de la *Comedia Humana* de Balzac, según lo describió muy bien Michel Butor en su ensayo “Balzac y la realidad”.² Allí, la idea central de movilidad de un conjunto está garantizada por un procedimiento específico, que es el de la reaparición de los personajes, sobre el que me voy a detener particularmente para volver a pensar algunas de sus implicancias en relación a la obra de Saer.

Asombra aun hoy encontrar que esa idea está presente desde el principio de todo, cuando Saer la consigna en el prólogo a su primer libro, *En la zona*, que reúne relatos escritos entre 1957 y 1960, año este último de su publicación. En “Dos palabras” —así lo titula— Saer se expide sobre tres o cuatro cuestiones que serán el fundamento de su obra completa, esto es, que se mantienen vigentes hasta el final. A saber: una concepción de la literatura y de la práctica literaria propuesta en clave ética (como el “enfrentamiento personal [del escritor] con la parte que [le] corresponde en este Gran desorden”), enunciada en el horizonte de un realismo en sentido amplio (“la agonía incesante por adecuar la realidad a su expresión verbal correspondiente”); una moral de la praxis acorde a una imagen de autor riguroso y lúcido, gobernado por un impulso hacia la perfección, animado por “la prepotencia de trabajo”, legado explícitamente

arltiano; un *método* elegido del que se destaca su amplitud (que “varía del primero al último [relato] yendo de la invención pura, de pretensión simbólica, hasta la mera elección de hechos cotidianos”) y una exigencia básica planteada sobre el estilo, en particular sobre la prosa (“un mínimo de nivel rítmico y verbal admisible como literatura”). También, como lo decíamos antes, esa imagen de obra abierta, inestable, en constante variación:

Para todo escritor en actividad la mitad de un libro recién escrito es una estratificación definitiva, completa, y la otra mitad permanece inconclusa y moldeable, erguida hacia el futuro en una receptividad dinámica de la que depende su consumación.³

El procedimiento que posibilita este juego de cierre y apertura, de conclusión e inestabilidad aparece en lo que va del primero al segundo relato del libro que, se recordará, está dividido en dos partes: la “Zona del puerto” y “Más al centro”. De “Un caso de ignorancia”, un relato ejemplarmente construido, desde una voz que es testigo y protagonista, estructurado sobre la expansión de una frase condicional “Si... entonces...”, que refiere la historia de un triángulo amoroso que justifica una delación y el consecuente ajusticiamiento del traidor, a “Fuego para Rivarola”, segundo relato en el que aparecen nuevas historias y nuevos personajes (Olga, Rivarola y el Negrito) que se cruzan o se traman sobre la historia anterior, la de Atilio, la Chola y el Tucumano y el Negrito. Un cambio de perspectiva, particularmente en el registro de la voz narrativa (de la primera persona a un narrador omnisciente), que redefine el correlato de los pronombres personales (“yo”, “nosotros”, “él”), posibilita una reactualización de lo ya narrado, y esto no solo porque se nos revelen nuevas informaciones sobre la historia en cuestión.

Del primero al segundo relato, gracias al recurso que estructurará casi toda su obra, la reaparición de personajes, Saer ha logrado producir un efecto buscado, que parece pequeño, pero que en verdad es grandioso: ha logrado que en nosotros, los lectores, surja una modesta sensación de mundo. O mejor, de mundillo, el del puerto, con sus personajes marginales, la gente de abajo, ladrones, jugadores, cafishos y prostitutas, presentados con intención realista, desde un cierto costumbrismo decoroso que no desconoce su alcance antropológico. Un universo de extrañas lealtades, de insólitos “acuerdos comunes”, de alianzas y de traiciones, de violencia consentida, que, sin embargo, aparece en toda su férrea y consecuente moral. Con todo, todavía hay una distancia con la materia tratada, no hay empatía, ni afinidad, tal vez porque la mediación

está habilitada, por decirlo así, por la influencia notoria de Roberto Arlt. Atilio, la Chola, El Tucumano, Rivarola, Olga Bravo, La Blanca, Braco, Lila, Onofre, el Norteño, etc. aparecen de un relato a otro frecuentando los mismo espacios, el bar, el patio o la trastienda, el cabaret o la pensión. La unidad de lugar y la recurrencia de los personajes en historias más o menos acotadas en un tiempo, terminan por instaurar un principio de continuidad *ad hoc*, algo del orden de la continuación, que propicia a medida que se avanza en la lectura la relectura de lo anterior.

Pero para lo que a nosotros nos importa esta vez, el verdadero acontecimiento ocurre después, en la segunda parte del libro, “Más al centro”, también en lo que va del primero al segundo relato. De “El asesino” a “La transgresión” lo que reaparece es el personaje de Clara en dos “momentos” distintos de su vida. En el primer relato, es la esposa de Marcos [Rosemberg], personaje que cuenta en primera persona la escena de la comedia montada ante los dos por su íntimo amigo, César Rey, un tipo de 30 años medio loco, un Raskolnikov de entrecasa, un émulo de Erdosaín (sic), que ya escribió una novela y dice haber asesinado a una muchacha. En el segundo relato, ubicado en un tiempo anterior a su casamiento con Marcos, de visita un domingo en la ciudad, Clara oficia como ocasional partenaire de un nuevo personaje, Carlos Tomatis. El procedimiento se pone a prueba bajo la caución del futuro, en una sola frase, una observación de Marcos sobre la relación de Clara con César: “A ella le gustaba Rey. Lo trataba como a un hermano menor, como a un hijo, y le encontraba talento, aún para el escándalo. Le daba todos los gustos y se sentía encantada con todo que él hacía”. Tendremos que esperar a *La vuelta completa* para que esta frase de “El asesino”, en todos sus términos, tome otro valor narrativo, cuando nuevos sentidos se nos ofrezcan, sentidos que transforman a los personajes, que son los mismos pero que son diferentes, en un mágico *après-coup* (todos lo son de alguna forma): el triángulo amoroso (otro más) entre esos tres personajes, una de las tramas centrales de *La vuelta completa*, despierta en el lector la suspicacia que revela la ignorancia o la imprevisión o el descuido de Marcos Rosemberg.

La parte por el todo

Esas ocasionales reapariciones de los personajes van creando fugaces líneas de tiempo que, mal que le pese a Saer que se ha manifestado en contra de esa idea, tienen como horizonte el modelo de la biografía, o al menos el de la historia de vida —para el

novelista, una “ideología” típica de la novela del siglo XIX que habría que desestimar—. ⁴

Afecto como era a las inversiones paradójicas, al mismo tiempo que reconoce la filiación del procedimiento en la obra novelística de Balzac, Saer toma distancia del modelo adjudicándole un efecto inverso al del original:

La reaparición de los personajes le servía a Balzac para crear una especie de sistema de verosimilitud y de continuidad y de desarrollo de una intriga novelística cuyo basamento era la intención de pintar en conjunto a la sociedad de su tiempo, cosa que evidentemente no entra para nada en mis proyectos. Para mí la reaparición de los personajes es una manera de negar la progresión de la intriga y de insertar en cualquier instante del flujo espacio-temporal (es una convención novelística como cualquier otra) momentos que permitan el desarrollo de una determinada estructura narrativa. ⁵

Así como lo plantea en la cita, el procedimiento es el reaseguro del continuo, la condición de posibilidad de seguir escribiendo, en un virtual y potente “continuará”. Habrá siempre la ocasión de un nuevo relato, de una nueva novela, de una referencia inédita; expansión y concentración, síntesis y desarrollo son las leyes o los principios que regularán lo que vendrá. Y esto porque lo nuevo aparece desde su mismo origen, *amparado por*, para decirlo así, o si se prefiere, *justificado en* un orden que, aunque inestable o incierto, siempre estará a disposición.

Lo que se está jugando en el principio de todo es precisamente la relación del todo con la parte. “La parte por el todo”, “una especie de sinécdoque, una forma de metonimia que siempre me ha interesado —le dice Saer a Guillermo Saavedra en el reportaje que citamos antes—, al punto que estuve tentado de escribir un texto narrativo que se iba a llamar precisamente así”. Para especificarlo aún más: la parte y el todo —o la totalidad y el fragmento— y un tercer término que funda la ecuación; me refiero a la figura de la elipsis, como ya lo había indicado Butor en aquel ensayo.

No es mi intención detenerme en esta figura, sobre la que ha insistido bastante cierta parte de la crítica (Piglia, Sarlo). Solo quiero recordar la paradoja sobre la que gravita: un vacío que convoca al todo; o mejor, porque se trata más de un problema del tiempo que del espacio (¿siempre se trata del tiempo?), una interrupción que provoca un efecto de continuidad. De allí que no sea feliz la imagen del rompecabezas incompleto, al que le faltan algunas partes.

La parte por el todo, no la parte que viene a ocupar su lugar en el todo sino que vale como el todo mismo. El todo que no existe como tal, que solo es una imagen aspiracional, valga el neologismo, un deseo imposible de alcanzar. Porque, aunque esté

perdido, no deja de añorarse —“ya lo sé, pero aun así...”. Ese empecinamiento del deseo es lo que da con el tono de la obra de Saer, donde se define su ética de escritor: se ha hablado de melancolía, de ironía, de nostalgia, figuras todas de la pérdida a las que hay que agregar la obstinación de la búsqueda.⁶

En el caso del proyecto de Saer, tan ambicioso como el de Balzac, el todo es un mundo que no deja de volver, que regresa completo cada vez aunque como *estado del mundo*, para luego esfumarse hasta la próxima vez. En cada primera frase de cada relato, de cada novela de Saer hay un mundo que vuelve a comenzar, con sus coordenadas de tiempo y de espacio ocasionales, con sus personajes reconocibles.⁷

Es cierto que ese mundo tiene una historia que no responde a las leyes de la cronología. Sabemos de la recusación que hace Saer sobre la idea de decurso, de desarrollo lineal, una “ficción”, dice cuando escribe sobre Felisberto Hernández, que se quiere transponer a la vida para convertirla en una historia de vida.⁸ Y de hecho Saer ha desestimado tal empresa —recordemos la cita del comienzo: “Por eso yo nunca escribiría una cronología de mi obra”. Pero la cronología no deja de ser evocada por nosotros, los lectores, a propósito de los personajes (quién no ha apuntado en un papel alguna fecha, alguna indicación temporal que ubica el acontecimiento relatado en una línea de tiempo que quiere ser rigurosa). No hay una historia de vida completa, encaminada hacia su desenlace, del principio al fin, a la manera de las novelas del siglo XIX, pero sí hay una narración que se detiene en ciertos momentos de la vida del personaje, que forman en nuestra memoria secuencias aleatorias, en las que suponemos que hay una orientación, un sentido, que transformaría esa vida en destino. Un destino al que, es cierto, hay que reconocerlo, Saer le sustrae muchas veces su principio de inteligibilidad.

II

Ángel Leto, *In Memoriam*

Aquellos que fuimos contemporáneos a la aparición de *Glosa*, los que leímos la novela apenas salió publicada en el año 1986 en la edición de Alianza, y ya teníamos leída casi toda su obra y estábamos completamente familiarizados con su mundo ficcional, aquellos que por entonces éramos jóvenes y entusiastas lectores de Saer, recordamos todavía esa mezcla de estupor, de indignación y desde luego tristeza (en ese mismo orden), esa mezcla de sentimientos distintos y sucesivos que nos provocó la muerte de

Ángel Leto, referida en la infausta página 154, en ese párrafo denso en el que se amontona la muerte, y luego narrada en detalle cuando promedia la novela.

En realidad, como lectores ya habíamos sido anoticiados del trágico suceso por la contratapa que mucho tiempo después supimos que había sido escrita por Ricardo Piglia, donde se lee el que debería ser considerado uno de los “spoiler” más célebres de la literatura argentina. Con una retórica inconfundible, que remeda el comienzo de su novela *Respiración artificial*, publicada en 1980, Piglia escribe:

¿Qué fue lo que *realmente* sucedió, después de todo, esa noche, en la fiesta donde se festejó al poeta Jorge Washington Noriega? En una caminata por el centro de la ciudad, Ángel Leto y el Matemático reconstruyen esa fiesta en la que no estuvieron pero que conocen bien: circulan distintas versiones, todas enigmáticas y un poco delirantes, que son revisadas y vueltas a contar y discutidas o rectificadas. En esa larga conversación cruzan anécdotas, recuerdos, sucedidos, viejas historias e historias futuras: Ángel Leto, por ejemplo, no sabe aún que va a morir, en un departamento clandestino, acorralado por la represión, empujado al suicidio.

No recuerdo tener presente esta última frase cuando leí la novela por primera vez; de haber reparado en ella recordaría aun su impertinencia, su indiscreción. Ahora, a la distancia, me pregunto cuál habrá sido el motivo que llevó a Piglia a contarnos, antes que el propio Saer en la novela, y como de pasada, después de un “por ejemplo”, el desenlace fatal de Ángel Leto. ¿Habrá sido para resaltar el impacto que tienen las circunstancias del episodio, tan ostensiblemente referenciales, tan referencialmente históricas, lo que brevemente se apunta y se condensa en los términos “clandestino”, “represión”, “empujado suicidio”? ¿Habrá querido Piglia subrayar de *Glosa* el registro político, en el sentido más convencional del término, privilegiando de la novela la alusión directa a la realidad histórica reciente? Es probable. Aunque también podría considerarse su propia experiencia como lector de las pruebas de imprenta que le hace llegar Alberto Díaz para que escriba la contratapa de la novela, su agobio por la mala noticia, su necesidad de compartir con nosotros la gravedad del hecho y liberarse un poco del peso de la desazón y prepararnos de paso para la tragedia en ciernes.⁹

De cualquier modo fue evidente su fracaso. Algo más que una descortesía o una desconsideración de parte de nuestro querido novelista, (¿una provocación?), la muerte de Leto significó para nosotros un verdadero golpe bajo —y en esa, su condición, no dejaba de emular los otros, los que habían ocurrido y seguirían ocurriendo en la realidad, hasta el día de hoy. Recuerdo que lo comentábamos. ¿Cómo es posible que

esto esté pasando? ¿Cómo se atreve el novelista a matar a este personaje? ¿Qué será del mundo Saer sin Ángel Leto?

Es curioso, porque según el procedimiento de la reaparición del personaje al que antes hicimos referencia, Leto podría regresar en cualquier relato futuro, “vivito y coleando”, para volver a encantarnos —es lo que nos pasa con él. Lo que nunca ocurrió por decisión de Saer. Aunque de haber ocurrido, de haber vuelto a aparecer el mundo Saer en un estado anterior a la muerte de Leto, y él estar presente en alguna novela o en algún relato, no habríamos podido olvidar que, antes o después, de acuerdo al tiempo de la acción transcurrida, Leto habría de morder la pastilla.

Su primera aparición ocurre en las páginas iniciales de *La vuelta completa*, novela cuyo argumento se sitúa en marzo/abril de 1961. Su presentación en sociedad viene de la mano de un personaje que ya conocemos, Cesar Rey. Desbordado con todo el asunto de su relación con Clara, Rey es, de algún modo, quien le da entrada a la sociedad de los amigos, ante nosotros, los lectores, porque según se nos informa enseguida, Leto es amigo de Tomatis y de Barco “de antes” y ya conoce a los mellizos Garay. La escena es la siguiente: César Rey entra al hall del correo y ve de lejos “del otro lado del salón, junto a los buzones de madera lustrada” a Tomatis y a Leto, a “Tomatis y al otro...”. A partir de allí y en un buen tramo de la novela, todas las referencias acerca del personaje surgen de la visión de Rey. Es desde su perspectiva desde la que empezamos a conocer al personaje. Leto es “un tipo muy joven”, Rey jamás lo ha visto con anterioridad. Una suerte de apéndice de Tomatis (lo seguirá siendo en *Glosa* hasta unos años antes de su muerte), personaje que es quien justifica su presencia en la sociedad de los amigos, de la que nunca llega a sentirse totalmente parte.

Rey miró *al otro* por encima de su hombro, sintiendo sobre el rostro la mirada de Tomatis. El tipo joven tenía sucios los bordes del cuello de la camisa y *miraba distraídamente* hacia la terminal del ómnibus. Parecía *melancólico*.

Rey desvió la mirada observando al tipo más joven que se hallaba *detrás* de Tomatis y que ahora lo contemplaba con desconcierto y asombro.

– ¿Usted también es un franciscano de la nueva generación? –le dijo, *por sobre el hombro* de Tomatis.¹⁰

La pregunta de Rey resulta una suerte de breve discurso de bienvenida, la clave de acceso, la contraseña que le permitirá a Leto sentir que se ha agenciado frente al otro un lugar modesto en la cofradía. Pero me importan las dos referencias que desde el punto de vista de Rey se hacen sobre el personaje, de lo que hace —“miraba distraídamente

hacia la terminal del ómnibus”— y de su apariencia, de lo que aparente ser —“Parecía melancólico”.

De aquí en más, en esta novela y en la que cronológicamente le sigue en términos argumentales —me refiero a *Glosa*, cuya trama se desarrolla unos meses después de la de *La vuelta completa*, el 23 de octubre de 1961—, todos los atributos que van configurando lo que sería el carácter del personaje se orientan por el sentido de esas dos primarias determinaciones, pertenecen al mismo campo semántico, por decirlo así. Leto será entonces un personaje abstraído, distraído, ausente, ensimismado, tímido, algo indolente, solitario.¹¹ Y, sobre todo, tomado por la pérdida, con una relación particularmente estrecha con la muerte. En *La vuelta completa* Saer es muy riguroso y consecuente con esta caracterización, al punto tal que estos atributos se corresponden con las posiciones que ocupa el personaje, su cuerpo, en los espacios en los que está presente junto a los demás. En las reuniones de los amigos suele estar al margen, a un costado o detrás, un poco más lejos o simplemente solo, retirado del centro de la escena. Hay entonces, en este personaje, en la caracterización de este personaje, algo del orden de la sustracción. Sustracción del alma, del espíritu o simplemente de la atención, por obra de las diversas formas del pensamiento y de la memoria que intermitentemente lo ocupan. De cuerpo presente, Leto se ausenta y se pierde en los devaneos de su mente.

“Absorto, como se acostumbra decir, en sus pensamientos o, si se quiere, en sus recuerdos...” La frase pertenece ya a *Glosa*, donde la imagen —que hasta ahora respondía a un rasgo de carácter— se convierte en algo así como en el principio constructivo de la narración, sobre todo en las primeras siete cuabras. Mientras el Matemático le habla al tiempo que avanzan caminando por calle San Martín, Leto cada tanto se distrae, cuando un pensamiento o un recuerdo lo sorprende y de golpe “lo atrae hacia su interior” —se recordará que sobre todo en la primera parte, Leto está obsesionado por su historia familiar, signada por la muerte de su padre, el “suicida insolente”, en la que cada personaje que sobrevive a la tragedia (Isabel, Lopecito, Charo y él mismo) asumirá su papel en un juego de roles que compense el desconcierto de haber llegado tarde al momento en el que cambió para siempre el destino.

(Un paréntesis sobre este punto: si hay una escena de la que Leto no pudo jamás ausentarse fue la de la muerte de su padre, escena en la que, ¡oh ironía del destino! estuvo ausente. Una muerte en dos tiempos, o mejor, en dos actos: la comedia previa montada para llamar su atención e incluirlo como espectador y el suicidio en solitario al

que él y su madre debían llegar tarde. “*Cuando yo digo que bailen, todo tiene que bailar. No se aceptan objeciones.*”)

Pero regreso a *La vuelta completa*, porque me llamó la atención una imagen de Leto que se repite en varias oportunidades, una imagen en la que no había reparado en lecturas anteriores. A veces, inmerso en sus pensamientos, Leto esboza una semisonrisa, no una risa completa, franca, abierta, tampoco una leve mueca que no llega a sonrisa, pero que ya la insinúa, sino una semisonrisa que me hizo acordar un poco a la de Wakefield.

Leto sonrío pensativo como quien se trae algo entre manos. En ese sentido, su semisonrisa es igual a la de su padre. De esto nos enteramos yendo de *La vuelta completa* a *Glosa* —o más bien al revés—, cuando Leto recuerda, abstraído de la conversación con el Matemático, la sonrisa estampada en el rostro de su padre los días antes de la catástrofe, “una especie de expresión sardónica —piensa Leto— que significaba algo así como *ya van a ver, ya van a ver cuando me decida...*”

Ese abandono pasajero del presente, que distingue al recién llegado al mundo (Leto nunca deja de ser un recién llegado), se convertirá con el paso del tiempo —porque aquí también se trata de eso, del tiempo que pasa— en “desapego interior”, y luego, a su vez, en “prescindencia afectiva” (son términos de la novela), constituyéndose, en los últimos tiempos, en una verdadera ética de la existencia.¹²

Muchos años más tarde sabrá —leemos en la página 81 de *Glosa*—, gracias a evidencias sucesivas, que lo que otros llaman el alma humana nunca tuvo ni tendrá lo que otros llaman esencia o fondo; que lo que otros llaman carácter, estilo, personalidad, no son otra cosa que repeticiones irrazonables acerca de cuya naturaleza el propio sujeto que es el terreno en que se manifiestan es quien está más en ayunas, y que lo que otros llaman vida es una serie de reconocimientos a posteriori de los lugares en los que una deriva ciega, incomprensible y sin fin va depositando, a pesar de sí mismos, a los individuos eminentes que después de haber sido arrastrados por ella se ponen a elaborar sistemas que pretenden explicarla...

A confesión de parte, relevo de pruebas. Una falta total de necesidad en todo lo que hace, falta que no es simple desgano o pura apatía, libera en Leto todo el poder, la omnipotencia plena, pero de un vacío.

Hay en este sentido un devenir del personaje que no conviene pensar como conversión, sobre todo porque se trata de la figura de un guerrillero. Porque Leto no es un guerrillero cualquiera, aunque sea posible imaginar que algún guerrillero se haya parecido a Leto.

Es algo que noté también en esta última lectura. Antes no me había dado cuenta, influenciada como estaba por la crítica que César Aira le hizo en su momento al epílogo de la novela, en una reseña que hoy es un clásico (me refiero a “Zona de peligro”), en la que, propenso como es a la hipérbole maldita, Aira termina comparando a Saer con Galeano. Nada más injusto.¹³

Lo digo en particular por la relación final del personaje con la muerte, todo un tópico en el imaginario social en torno a la figura del guerrillero, en la que a la manera de un creyente devoto de Dios, la Revolución se convierte en Absoluto.

Quiero decir: la muerte de Leto no es la muerte sacrificial, cristiana, del militante que se inmola para salvar otras vidas. No es la ofrenda que se rinde al ideal de la Revolución y a la promesa de un mundo mejor, más legítimo. No, es más bien una muerte libre, o mejor, emancipada, la muerte voluntaria de quien finalmente ha logrado interiorizar un absoluto, pero vacío de contenido, que antes se concentraba por entero en la pastilla. Y esto a fuerza de desaprensión y de despojo —“Ya no le quedará más que el silencio”—, en una suerte de ascesis progresiva:

no irá quedando, después de la cólera, la fe, la duda, el arrojito, más que la obstinación sardónica, ni siquiera autocompasiva, de quien (...) corre en línea recta, sin importarle, y tal vez sin siquiera plantearse el problema, si en la dirección en que corre lo espera un reparo o un precipicio.

Esa muerte elegida por pura voluntad de poder convierte a Leto en soberano de sí mismo (el término aparece en la novela), en una suerte de Absoluto. Pareciera que su muerte es lo único verdaderamente *real* porque todo lo demás ya no importa. Y sin embargo me pregunto si se trata de un Absoluto sin trascendencia.

Como si hubiera querido prepararnos para la muerte de Leto, en otro efecto admirable de *après-coup*, en el argumento “Amigos” de *La Mayor*, Saer nos ofrece del personaje su pensamiento profundo sobre la muerte: sobre la muerte en general, sobre la muerte del condenado que va morir, sobre la muerte de un amigo, sobre su propia muerte. Solo, escondido en el departamento de Tomatis, esperando “el momento señalado” para ejecutar a un dirigente sindical “que había traicionado a su clase y al que el grupo al que Leto pertenecía hacía responsable de varios asesinatos”, Leto recuerda a aquel amigo que murió luego de una operación cuando él tenía dieciocho años —ahora tiene treinta y tres—. El desvarío de su pensamiento, que distrae su atención de la tarea que debe cumplir, “el objeto que era el blanco de todos sus actos desde hacía varios meses”, construye un extraño silogismo sobre negación de la muerte.¹⁴ Y también, por

qué no decirlo, sobre la futilidad del querer hacer morir. De esa negación encuentra Leto una imagen precisa que la figura —“una especie de grumo solidario que iba reduciéndose y encostrándose en algún punto impreciso del infinito y del que todos los individuos, como consecuencia justamente de su condición mortal, formaban parte.” — y una calidad que la define: se trata de “lo imborrable”. Esto es, de lo que queda de una presencia que, aun siendo cada vez más indeterminada por el transcurso del tiempo, no dejará nunca de estar, de existir. Es esa condición de lo imborrable, según el orden de sus argumentos que transcribo a continuación, la que transforma a toda muerte en un accidente insignificante.

“Lo que entra en el mundo ya no vuelve a salir (...) No se mata más que a los amigos, pero ni aun a ellos se los mata, porque no se mata lo que es inmortal.”

¹ “El desierto retórico”, entrevista de Ana Basualdo a Juan José Saer, *Quimera*, N° 77, 1988.

² En Michel Butor, *Sobre literatura. Estudios y conferencias 1948-1959*. Barcelona, Seix Barral, 1960.

³ *En la zona*, Santa Fe, Castelví, 1960. Sobre el valor fundacional de este libro, en un sentido tan amplio como riguroso, se ha referido María Teresa Gramuglio en “El lugar de Saer”, epílogo ineludible a la antología *Juan Jose Saer por Juan Jose Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986.

⁴ Sobre este punto ver los artículos de Saer “La novela” y “La novela y la crítica ideológica” en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

⁵ En *Juan José Saer y Ricardo Piglia, Diálogo*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1995. Otra inversión paradójica, del todo relevante para pensar el conjunto de la obra de Saer, sería la siguiente: “Tal como concibo las cosas, el hecho de que todas mis narraciones transcurran en el mismo lugar es, más bien, una negación del regionalismo”. En “El arte de narrar la incertidumbre”, reportaje de Guillermo Saavedra a Juan José Saer publicado en *La Razón*, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1986.

⁶ Este aspecto ha sido considerado en particular por Julio Premat en su libro *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la escritura de Saer*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

⁷ Este modo específico de pensar el vínculo entre todo y fragmento fue propuesto por Gilles Deleuze a propósito de *En busca del tiempo perdido*. Ver *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972.

⁸ “Tierras de la memoria”; en *El concepto de ficción*; op. cit.

⁹ Piglia hace referencia a esa contratapa en “La amistad en Saer”, texto que abre *Glosa - El entendado / Juan José Saer: edición crítica*, coordinada por Julio Premat, Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, Colección Archivos, 2006.

¹⁰ *La vuelta completa*, Rosario, Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966. Los subrayados me pertenecen.

¹¹ “Yo no; yo prefiero estar solo” es la frase de Leto que apunta Saer en sus borradores cuando está haciendo la relectura de *La vuelta completa* para escribir *Glosa*. Ver Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva: “Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entendado*”, *Glosa - El entendado / Juan José Saer: edición crítica*; op. cit.

¹² Beatriz Sarlo ha escrito sobre el personaje de Ángel Leto en dos oportunidades. En “La condición mortal” (*Punto de vista*, n° 46, agosto de 1993) y en “La política, la devastación” (*Glosa - El entendado / Juan José Saer: edición crítica*; op. cit.). Sus conclusiones han sido el punto de partida obligado de la lectura que aquí propongo.

¹³ Para ser justa también con César Aira, transcribo la frase en cuestión que, como se verá, es ambigüamente crítica: “En qué termina esta discusión [se refiera a la discusión sobre los tres mosquitos], es algo que la mano maestra de Saer nos escamotea a último momento, y para siempre. En contraste, se nos informa del destino ulterior de los personajes, con deliberado detalle. Detalle político-tópico, de pésimo gusto, casi al modo de un Galeano. Pero las obras de arte siempre deben tener una falla, y no imperceptible ni microscópica, por donde corran ciertas líneas de fuga esenciales. Además, uno podría

preguntarse si la sabiduría constructiva de Saer no habrá llegado al punto de crear un falso centro temático para ocultar mejor el verdadero descentramiento”, *El Porteño* N° 64, abril 1987.

¹⁴ Juan José Saer, Barcelona, Planeta, 1976.