

(Prólogo)

Cómo dialogar con la literatura

por *Alberto Giordano*

Cuando un crítico literario entra en intimidad con la obra de un autor, cuando consigue sintonizar, a la manera de una cámara de ecos, con los ritmos que van pautando el devenir de la obra como proceso de búsqueda —búsqueda de las condiciones literarias para poder experimentar el espesor y los límites del mundo—, la intensidad del encuentro tiene dos consecuencias notables. Por un lado, la mirada crítica descubre que lo nuevo, lo novedoso de cada libro, no es más que un epifenómeno de la insistencia y la variación, que la obra es ante todo recomienzo, un «juego entre lo variable y lo invariable», como escribió María Teresa Gramuglio a propósito de la obra de Juan José Saer. Al dejarse atraer hacia la intimidad del proceso creativo, donde la lógica del proyecto y la de lo pulsional coexisten en tensión, la mirada crítica no solo hace sensible la existencia de tal proceso, también participa en su cumplimiento amplificando reflexivamente alguna de las tensiones que lo habitan. Cediendo a un énfasis romántico, se podría afirmar que es gracias a la intervención de cierta mirada crítica que las obras literarias salen de la inmovilidad que les garantiza la Cultura y recomienzan.

La otra consecuencia venturosa del encuentro entre un crítico audaz y lo que en una obra ejerce atracción y resistencia simultáneas es que, al confrontarse con esa intensidad, los recursos heurísticos y los modos argumentativos se someten a una prueba exigente de rigor y sutileza. Cuando entra en intimidad con el proceso por el que una obra recomienza y expande sus búsquedas, la escritura crítica da

todo lo que puede. Al mismo tiempo, si el crítico sale airoso de la prueba (para la consideración de sus pares, en primer lugar), encuentra una ocasión única en la que poder identificarse profesionalmente sin disimular el vínculo afectivo que lo une a la literatura: a partir de entonces se lo reconocerá como *el* lector (uno de los lectores que cuentan) de aquel autor, de aquella obra. Se dice: el Borges de Sarlo, el Felisberto de Panesi, el Saer de Gramuglio. La atribución corre por cuenta de los pares, que al identificar se identifican: casi todos los críticos de autor tienden a comportarse como amantes celosos, no se conforman con cortejar el misterio que los atrae, también quieren apropiárselo para uso personal. Es lo que alguna vez le reprochó Robbe-Grillet a Barthes, que solo había elegido las aristas más filosas de sus novelas, las más cortantes, para usarlas como arma blanca en las polémicas contra el realismo y las morales humanistas.

8 A veces la intimidad entre un crítico y una obra es circunstancial y anima la escritura de pocos ensayos (es precisamente el caso del Robbe-Grillet de Barthes). Otras, insiste y se despliega en el tiempo, a través de un diálogo sostenido en el que cada nueva intervención es otra tentativa, quizá mejor perfilada, de configurar los problemas que la existencia de la obra pone en juego. Los casos más interesantes de esta segunda posibilidad son los de los críticos que fueron acompañando la aparición de los sucesivos libros en los que una obra se iba cumpliendo. Estos críticos extraordinariamente fieles a lo que los convirtió en lectores singulares son los que cuentan con las mejores condiciones para apreciar las modulaciones del juego entre lo variable y lo invariable, los puntos de consumación y exceso en los que se revela que la obra es, al mismo tiempo, cálculo y contingencia, proyecto y empuje ciego.

En la literatura argentina contamos con un caso impar de estos diálogos en los que un crítico insiste en volver sobre un autor admirable, a lo largo del tiempo, para señalar o extender su singularidad y, en ese acto repetido, ponerse a prueba e identificarse como lector instruido por la literatura: el Saer de Gramuglio. Desde la reseña de *Cicatrices* que apareció en *Los libros* en 1969, hasta «La fábrica de Saer. Los borradores, los poemas, la obra», de 2014 (treinta y cinco años, diez textos), Gramuglio ha sido, primero, una pionera de la crí-

tica saeriana, que apostó sin reservas y con los mejores argumentos al valor y la trascendencia de un proyecto narrativo extremadamente original, del que todavía podía asegurarse en 1979 que, pese a su insistencia, era «sistemáticamente ignorado por lectores y críticos en la Argentina», y después, en ensayos que se convirtieron en referencia insoslayable y punto de partida para numerosas investigaciones, uno de los lectores más inteligentes y sensibles de las complejidades constructivas y la intensidad poética de esa obra poderosa a causa de su magnetismo y su exigente extraterritorialidad.

A riesgo de simplificar (el lector de este libro ensayará recorridos menos lineales), en el diálogo Saer-Gramuglio se pueden distinguir dos momentos bien diferenciados, más otro, de transición. El primer momento lo integran los textos de la «apuesta», las cuatro primeras intervenciones en las que Gramuglio ilumina, con la inteligencia y la audacia que la ocasión demandaba, la radicalidad y la potencia de las invenciones formales y las exploraciones gno-seológicas de un ciclo de novelas y relatos que el público y la crítica prácticamente desconocían, aunque ya estaban transformando de modo irreversible (esa era la apuesta) las condiciones en las que se discutirían en el futuro los problemas concernientes al realismo y la ficción narrativa dentro del sistema literario argentino.¹ Entre el primer momento y el de transición, las dos notas escritas en 2005 en ocasión de la muerte de Saer, hay un hiato notable de veinte años. Podemos conjeturar que el impulso crítico se debilitó, por temor a la redundancia, cuando la consagración del escritor santafesino en el circuito académico, creciente e imparable desde mediados de los ochenta, no dejó dudas de que la apuesta, solitaria y aventurada en el comienzo, había resultado ganadora. Finalmente, el segundo mo-

1. A partir de la segunda intervención, «El arte de narrar», de 1979, los esfuerzos críticos de Gramuglio en favor del reconocimiento de la excepcionalidad saeriana pasan a formar parte de una apuesta colectiva, la que venía sosteniendo la revista *Punto de Vista* desde la publicación de una nota de Ricardo Piglia sobre *La mayor* en 1978, en la que encuentra una aliada con convicciones tan firmes y estrategias argumentativas tan consistentes como las suyas, Beatriz Sarlo. Antes, entre 1960 y 1967, en el Instituto de Letras de la Universidad Nacional del Litoral, con sede en Rosario, hubo una primera recepción colectiva de la obra de Saer, orientada por el magisterio crítico de Adolfo Prieto.

mento reúne los textos de la «incomodidad»: un estudio sobre los ensayos de Saer publicado en 2010 pero escrito seguramente varios años antes, el prólogo sobre la composición de *Lugar* y dos textos recientes de homenaje. La novedad que aportan los que llamamos «textos de la incomodidad» es la de exponer las reacciones críticas de Gramuglio frente a los libros discutibles (aunque ella termine rescatándolos) de un autor que había devenido canónico. Señalar puntos de relajamiento o de inconsistencia es otro modo de propiciar el recomienzo de una obra.

10

El texto más ambicioso de los tiempos de la «apuesta» es el que da título a este libro, «El lugar de Saer». Después de una serie de aproximaciones circunstanciales, Gramuglio ensaya una síntesis con pretensiones totalizadoras que fijará un punto de no retorno en la valoración institucional del escritor. Según la formalización propuesta en ese texto, los experimentos narrativos de Saer giran alrededor de dos ejes: uno *referencial*, que tiene que ver con las «vidas privadas» de un conjunto de personajes opacos, que no representan ninguna totalidad social o psicológica, entre los que se traman relaciones opacas, sujetas a la precisión de fuerzas oscuras pero in-trascendentes (este eje se alimenta de la incorporación de materiales que provienen de la experiencia vivida), y otro *literario*, que remite a la problematización del relato y a la reflexión sobre las condiciones de posibilidad e imposibilidad de la escritura. También son dos los recursos que insisten en esos experimentos como principios constructivos: la presencia, entre los personajes de figuras de escritor, que sostienen la tematización de la problemática literaria, y el trabajo de variación continua con procedimientos y estilos que «erosiona» los fundamentos retóricos de la narración.

El diálogo crítico localiza y activa los núcleos más potentes de la obra, cuando acompaña sus experiencias con lo ambiguo, al manifestar las tensiones entre fuerzas heterogéneas de las que la obra extrae su empuje y su tono. En *El limonero real*, Gramuglio observa cómo la descripción minuciosa y obsesiva de la percepción sensible, al mismo tiempo que patentiza, disuelve la materialidad del mundo; en *El entonado*, que la escritura poética experimenta la precariedad y la

incertidumbre de nuestras relaciones con la realidad, pero también es un acto de resistencia a la indeterminación, que aspira al conocimiento de los impulsos humanos arcaicos. Ya en el primer ensayo, sobre *Cicatrices*, la analogía de la figura del artista con la del jugador de punto y banca, extraviado en la aventura metafísica de encontrar un orden que triunfe sobre el azar, llevaba al reconocimiento de la ambigüedad como condición existencial irreductible: «[que] el mundo no sea terso y sin fisuras, sino discontinuo y enervante como un tembladeral, eso no impide continuar apostando: la única posibilidad es el desafío al caos, lo que implica al mismo tiempo su afirmación».

Uno de los valores fuertes que comprometió la apuesta a favor de Saer es el del carácter poético de su prosa. Como lo considera «la carnadura misma» de la obra, Gramuglio no dejará de insistir, hasta sus intervenciones recientes, sobre el «esplendor» de los recursos sintácticos y prosódicos que vuelven inmediatamente reconocible cualquier página del autor y de los que depende su eficacia, el poder de instaurar un universo imaginario que desdobra, y hace más nítida y más borrosa al mismo tiempo, la apariencia de las cosas reales. Otro modo, complementario, de valorar la eficacia de la obra saeriana pasa por la atención crítica a las elecciones técnicas que presuponen una determinada *moral de la forma*. Desde la reseña de *Cicatrices*, al situar la diferencia de la novela respecto de la tradición realista argentina y de los procedimientos del objetivismo francés, Gramuglio afirma que el valor político de la narrativa de Saer se juega en la especificidad polémica de sus elecciones formales, porque es en ese campo donde se dirimen las relaciones con la tradición y se apuesta, o no, al poder de lo nuevo. La idea de eficacia que sostienen todos los ensayos del tiempo de la «apuesta» es de cuño modernista, ya que identifica la potencia del efecto estético con la imposición de una dificultad o una tensión que inquietan la lectura. Las técnicas saerianas —la irrealización del espacio, el desdoblamiento de la subjetividad, el espaciamiento del tiempo— provocan una mezcla de seducción y malestar porque someten todas las convicciones existenciales a la prueba de lo incierto. El lector que presuponen estos experimentos radicales es una figura exigente (Gramuglio la encarna con reflexiva temeridad), que responde a los imperativos del arte como crítica del

sentido común, conoce de primera mano la tradición que lo nuevo viene a desbordar (la nacional tanto como la extranjera) y entra decidido en el juego de la dificultad para sostenerse en tensión.

Gramuglio conoció a Saer en 1959, en un seminario de literatura argentina que dictaba Adolfo Prieto en el Instituto de Letras de Rosario. La amistad, que se prolongó por más de cuatro décadas, fue tan larga como intensa, no solo en los momentos de complicidad. Saer la menciona, con ánimo celebratorio, al final de las «Razones» que preceden a *Juan José Saer por Juan José Saer*, la antología de su obra que publicó en 1985. Gramuglio le hace lugar en su discurso crítico veinte años después, tras la muerte del escritor, para conmemorarla en el momento de la despedida, pero sin dejar de anteponer la valoración literaria al recuerdo personal. La primera vez en junio de 2005, durante un homenaje que se realizó en el Centro Cultural del Parque de España de Rosario, en el contexto de un congreso académico. La segunda, en agosto, también en Rosario y en otro homenaje, en la Facultad de Humanidades y Artes.

12

El texto de la primera intervención reproduce, al final, una prosa poco conocida de Saer titulada «A Renzi», que formó parte del catálogo de una exposición del pintor en 1982. Gramuglio la recupera como testimonio de que Saer daba lo mejor de sí mismo cuando intentaba compartir lo que amaba. La anécdota personal se limita a una escena: Saer, Renzi y Gramuglio conversando durante varios días, a principios de los ochenta, sobre el «aura mítica» que envuelve la figura ruinosa del cónsul inglés en *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry. De la profunda identificación con el personaje y con los amigos que el escritor experimentó en esas conversaciones, y de la fascinación que las ruinas ejercen sobre una sensibilidad melancólica, que sabe descubrir la belleza de lo crepuscular, proviene el impulso emocional que tensiona la sintaxis argumentativa en el texto dedicado a Renzi. Una tesis con forma de máxima, «Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado», se despliega en una serie de reflexiones que abordan las consecuencias de esa sustracción originaria: el extrañamiento acecha continuamente las certidumbres más elementales, las fronteras entre invención y recuerdo tienden a

borrarse, lo mismo que la diferencia entre percepciones y visiones, entre conocimiento y delirio. Como en toda la literatura de Saer, la precisión poética queda al servicio de una afirmación perturbadora: la fuerza de las representaciones con las que se construye lo idéntico depende de un acontecimiento impersonal, silencioso e irrepresentable, el olvido, que, lejos de ser el doble negativo de la memoria, es lo que la teje y desteje en secreto, a cada instante, sin que nadie pueda intervenir en su labor.

El tono de la segunda intervención es ligeramente distinto. Algo ocurrió entre junio y agosto que cambió las condiciones enunciativas, tal vez el inicio de un trabajo de duelo encargado de aliviar la congoja de la sobreviviente. Los recuerdos personales ganan espacio, hasta se desprenden de las circunstancias literarias (María Teresa recuerda conmovida el estoicismo y la generosidad con los que Saer sobrellevaba el cáncer, cómo le ahorra quejas y temores en las conversaciones telefónicas para preservarla del dolor), y la experiencia en la que aparecen enraizados, sin negar las fuerzas disolventes del exilio y el olvido, es la de una *cierta* permanencia a pesar de todo.

En las primeras páginas de *El río sin orillas*, Saer cuenta los rituales que acompañan sus viajes a Argentina cada primavera, desde la despedida en París y los apuntes en la libreta durante el vuelo, hasta el asado de bienvenida en la casa que Renzi y Gramuglio comparten en Caballito, donde se aloja mientras permanece en Buenos Aires. Cuando comenta estas páginas en «La variación y el retorno» para darle otra vuelta a la figura del ciclo, Gramuglio se sustrae de la escena y enlaza la rememoración de esos encuentros primaverales, que se repetían anualmente, con las reflexiones que cierran *El río...* sobre la «esencia mística» del asado como rito que provee a los argentinos una impresión de permanencia y continuidad sin la cual la vida es imposible. El enlace viene a cumplir una función reparadora: contrapesar el desconuelo que provoca saber que la interrupción ahora es definitiva, que la repetición otra vez no pudo suspender el paso del tiempo (ese septiembre sería el primero sin Saer, y no habría presentación de *La grande*, que para colmo quedó inconclusa), con la referencia al sentimiento, fugaz pero indeclinable, de que sin embargo somos idénticos a nosotros mismos, que algo subsiste más acá del

devenir que nos arrastra sin término. El gesto transmite una profunda necesidad de reconciliación con los límites de lo humano, de creer que la permanencia puede ser más que un efecto ilusorio, aunque las narraciones se obstinen en experimentar lo contrario.

En un debate organizado por *Punto de Vista* en el año 2000, Gramuglio cometió la imprudencia de descalificar los ensayos de Saer, en bloque, por «débiles y previsibles». No es que haya faltado a la verdad, pero subestimó largamente la intolerancia del narcisismo a los juicios adversos, sobre todo cuando se trata de artistas, para colmo si media la amistad. Según cuentan los rumores, el enojo de Saer, por este y otros exabruptos pronunciados en el debate, fue notorio. No parece aventurado conjeturar que, algunos años después, cuando escribió un elogio de *El concepto de ficción* y *La narración objeto* para el volumen que la prestigiosa Colección Archivos dedicó a *Glosa* y *El entenado*, Gramuglio respondía, no solo a sus convicciones críticas, sino también al deseo fraternal de curar las heridas. Lo cierto es que la doble vertiente argumental que estructura «Una imagen obstinada del mundo» es tan ingeniosa, por un lado, y tan consistente, por otro, que ella misma debió quedar convencida, si no lo estaba desde un comienzo, sobre las virtudes, módicas pero efectivas, de esos ensayos.

En «Una imagen obstinada del mundo», Gramuglio vuelve sobre sus declaraciones en el debate para imprimirles un desvío estratégico: las ideas previsibles y los errores conceptuales son «debilidades» que no invalidan los ejercicios críticos de Saer, porque a menudo revelan y sostienen «un conjunto de valores y una concepción de la literatura que se destaca por su ineludible exigencia de exploración formal». El cambio de nivel recorre un atajo que trazó Harold Bloom, la teoría de la interpretación «errónea» como atributo de los lectores «fuertes», los que son capaces de convertir una apreciación equivocada en un acierto creativo que potencia los alcances de su propia búsqueda. Es lo que habría hecho Saer, simplificando hasta el esquematismo la diferencia benjaminiana entre «narración» y «novela». El argumento es conocido: la *narración* sería, más que un género literario, un modo de relación del hombre con el mundo, y la *novela*, la forma que adopta la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo. Antes que a Benjamin, de quien proviene la figura del na-

rrador como viajero, esta concepción de la novela, que Saer simplifica estratégicamente para subrayar diferencias, remite al ensayo de Adorno sobre «La posición del narrador en la novela contemporánea». Gramuglio señala esta procedencia, y aunque su propósito, cumplido, es demostrar que la falta de precisión y sutileza resultó funcional al proyecto creador saeriano, hay algo que secretamente la sigue fastidiando, la descalificación de la novela, la idea de que ni Joyce, ni Kafka, ni Pavese fueron estrictamente novelistas, y ese fastidio la mueve a convocar la presencia de otros lectores fuertes, Marthe Robert y Mi-jail Bajtin, extraordinarios teóricos del género novelístico, para que, digámoslo así, pongan las arrogancias del narrador en su lugar.

Gramuglio casi no repara en el estilo crítico y los modos argumentativos de Saer, y pone la textura ensayística al servicio de los valores ya consolidados de la obra narrativa, por la vía del esclarecimiento o la representación. La referencia a los ensayos es una ocasión para pulir y fortalecer las líneas de interpretación que abrieron y consumaron los «textos de la apuesta». Lo nuevo, que aparece señalado al pasar, es la posibilidad de leer en los textos críticos la relación entre el programa literario de Saer y la construcción de su «imagen de escritor».² A través de la lectura de Faulkner o Di Benedetto, de la prédica adorniana contra la industria cultural o la polémica salvaje con los clichés del posmodernismo, el escritor construye una imagen «en la que proyecta los deseos y los rechazos que orientan sus elecciones literarias». Al trazar el perfil heroico de Joyce, el del artista moderno como héroe de las infinitas pruebas, o el despreciable de García Márquez, que abrazó el latinoamericanismo como una profesión rentable, Saer establece «cuál es el lugar que concibe para sí en la literatura y la sociedad», el del «lugarteniente» del sujeto social (Adorno) o, en términos menos pretenciosos, el del «guardián de lo posible».

Como a otros lectores de Saer, la primera impresión que *Lugar* le provocó a Gramuglio fue de «incomodidad»: la mezcla de textos temá-

2. Este concepto es uno de los aportes de Gramuglio a la crítica sociológica que mayores repercusiones tuvo entre sus pares latinoamericanos. Lo definió y puso a prueba en «La construcción de la imagen» (*Revista de Lengua y Literatura* n° 4, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, noviembre de 1988). Un amante de las estadísticas, afecto a los buscadores de internet, podría sorprendernos con la cifra de las veces que fue citado.

tica y formalmente heterogéneos, procedentes de diferentes épocas, algunos con apariencia de haber sido desechados en su momento por razones compositivas, se le apareció como un «cajón de sastre», ajeno a las exigencias constructivas y éticas de una obra rigurosa, sin otra justificación que la necesidad de responder a presiones editoriales. Al modo de la mejor crítica ensayística, que aborda la instancia del juicio desde las inquietudes de la experiencia subjetiva, en «La expansión de los límites» decidió interrogar esa incomodidad y trabajar con ella sin supersticiones. El resultado de ese ejercicio es la formulación de una hipótesis capaz de reorientar el curso de las investigaciones especializadas y, lo que es más importante, de reanimar la vida de una obra acechada por el reconocimiento: «Más que en las novelas mismas, sería en los “cuentos” donde Saer pone a prueba la incesante apuesta por la variación formal que despliega en sus novelas»; «los “cuentos” funcionarían como el laboratorio anticipado o retrospectivo, donde se procesan las transformaciones temáticas y formales que las novelas realizan con plenitud».

Los relatos que afectaron a Gramuglio con más fuerza, a juzgar por el espacio que les dedica en su ensayo y el entusiasmo con que los comenta, son los que remiten al «mundo más entrañable de las novelas de Saer», el de la «zona», con su proverbial grupo de amigos. En la textura de esos cuentos, «En línea», «Recepción en Baker Street» y «La tardecita», el ciclo traza una vuelta temática de amplias proyecciones (ahí está *La grande* para probarlo retroactivamente), que incorpora a la trama a los hijos de los viejos personajes y ensaya figuraciones del mundo familiar aligeradas de la carga de negatividad y escepticismo que ostentaba la generación anterior. Por razones estéticas y sentimentales, Gramuglio aprecia el gesto reconciliatorio, pero no se engaña sobre sus alcances. (La divergencia en el corazón de lo íntimo es el mejor homenaje que un crítico puede hacer a la singularidad de una obra). El regreso a una familiaridad perdida, o jamás alcanzada, no borra las huellas del extrañamiento originario que desdobra continuamente, en un tiempo fuera del tiempo, la presencia de cada lugar y cada personaje. Aunque el anhelo de reposar en lo idéntico se vuelva, con los años, imperioso, no hay, no puede haber retorno a lo mismo, si las fuerzas de lo extranjero penetraron lo natal hasta sus cimientos.