

# Desplazamientos territoriales (de ficciones, contextos y referentes) en la obra de Juan José Saer y Juan Carlos Onetti

Autor:

Quintero Vera, Gustavo

Tutor:

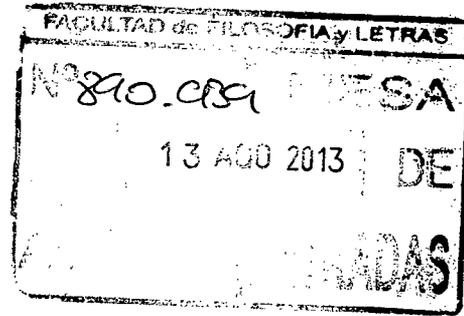
Mancini, Adriana

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana.

Posgrado

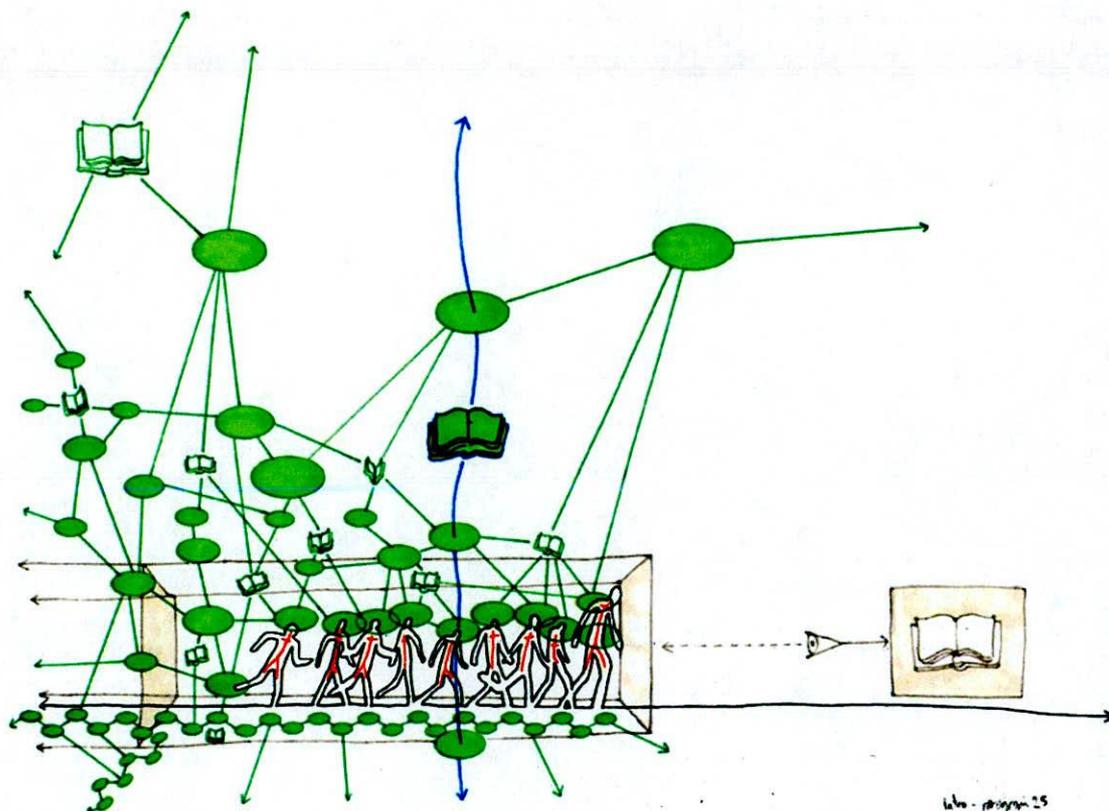
**Tesis  
19.5.12**



Desplazamientos territoriales (de ficciones, contextos y referentes)  
en la obra de Juan José Saer y Juan Carlos Onetti.

Gustavo Quintero Vera  
Director: Dra. Adriana Mancini  
Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
Magister en Literaturas Española y Latinoamericana

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas



Info - program 25

## Índice

Agradecimientos	04
I. Introducción: Los avatares del exilio	
Primeras coordenadas	06
Onetti por Saer	07
Otra concesión pedagógica	08
Los avatares del exilio	10
El exilio metafórico y la marginalidad	13
Notas sobre los rizomas	18
Representaciones del exilio	20
II. Un mapa ajado conduce a Santa María	
El germen del universo	26
Las vidas breves de Juan María Brausen	30
<i>Todos los fuegos, el fuego</i>	39
A veinte centímetros de Santa María	49
III. <i>A medio borrar</i> o cómo llegar al extranjero	
Una cierta <i>unidad de lugar</i>	55
Los pequeños retornos	60
Irse	62
<i>En el extranjero</i>	69
<i>La pesquisa</i>	72
Un francesito <i>otro</i>	78
IV. Conclusión: Escribiendo entre orillas	83
V. Bibliografía	87
VI. Anexo	93

## Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda y el respaldo de mi familia. Sin ellos, no habría podido venir a Buenos Aires y permanecer el tiempo que estuve para completarlo; posiblemente ni siquiera hubiera tenido las fuerzas para hacerlo.

Esta tesis está dedicada a Luz, que estuvo a mi lado durante todos estos años. Ella vio cómo germinó el proyecto y me escuchó con paciencia repetir infinitas veces las ideas que tenía. Además, corrigió con rigor la última versión de este manuscrito; le estoy agradecido por simplemente ser quien es y por estar ahí.

A Andrés, que me presentó a Juan José Saer, y que compartió conmigo la aventura de salir de Puerto Rico y vivir los primeros años en Buenos Aires. A los compañeros de la Maestría de Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires con quien formamos una linda familia fuera de casa: Camila, Chamo, Jaime y Daniel. A los compañeros que están pasando por el proceso de escritura, para que sepan que aunque el camino es largo y complejo, es posible terminar. Y a todos los amigos que conocí durante estos cinco años inolvidables en Buenos Aires, en especial a Katrien y a Michiel, que también completaron sus tesis mientras yo hice la mía.

*In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare.*

*A ogni / nuovo / clima / che incontro / mi trovo /  
languente / che / una volta / già gli ero stato / assuefatto.*

*E me ne stacco sempre / straniero.*

Giuseppe Ungaretti, "Girovago"

## I: Los avatares del exilio

### **Primeras coordenadas**

Juan Carlos Onetti nace en Montevideo en el año 1909.<sup>1</sup> En 1930, contrae matrimonio y viaja por primera vez junto con su esposa a la ciudad de Buenos Aires, donde vive los próximos cuatro años. En 1933, publica su primer cuento “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, que junto con otros nueve gana ese año el concurso de cuentos de *La Prensa*. En 1934 regresa a Montevideo. En 1939, comienza a trabajar en el semanario *Marcha*, donde funge de secretario de redacción hasta el año 1941; además se publica su primera novela, *El pozo*. En 1941, trabaja en la agencia de noticias Reuter en Montevideo y viaja a Buenos Aires para continuar prestando servicios en la filial argentina, luego, se desempeña como secretario de redacción en otras revistas. Permanece en esta ciudad hasta 1955. Durante esos años publica las novelas y novelas cortas *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943), *La vida breve* (1950) y *Los adioses* (1953), en adición, publica algunos cuentos en el periódico *La nación* y en la revista *Sur*. En 1955 regresa nuevamente a Montevideo. Entre 1959 y 1975 publica *Una tumba sin nombre* (1959)<sup>2</sup>, *La cara de la desgracia* (1960), *Jacob y el otro* (1961), *El astillero* (1961), *Tan triste como ella* (1963), *Juntacadáveres* (1964), *La muerte y la niña* (1973); se edita una primera edición de sus *Cuentos completos* en la editorial Corregidor y se rescata y reedita *Tiempo de abrazar* (1940-1973). En 1974 es detenido por el gobierno militar uruguayo por haber integrado el jurado del premio anual de cuentos de *Marcha* junto con Mercedes Rein y Jorge Ruffinelli. Es recluido durante meses en un sanatorio. En 1975, invitado por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, viaja a España, donde se exilia hasta su muerte en 1994. Durante este período publica las novelas *Dejemos hablar al viento* (1979), *Cuando entonces* (1987) y *Cuando ya no importe* (1993).

<sup>1</sup> Datos recopilados en la Cronología de Ruffinelli, Jorge (comp.). *Cuadernos de Crisis*, no. 6, Buenos Aires, 1973.

<sup>2</sup> Título original; a partir de la edición de 1967 cambia el título a *Para una tumba sin nombre*.

### Onetti por Saer

En la compilación de ensayos *Trabajos* (2006), Juan José Saer le dedica cuatro artículos a la narrativa de Onetti: “El soñador discreto”, “Onetti: Coloquio internacional”, “Sobre Onetti y *La vida breve*” y “Onetti y la novela breve”. De estos, el de mayor extensión es “El soñador discreto”, la lección inaugural en el coloquio sobre Onetti que tuvo lugar en París en diciembre del 2001. Saer desarrolla su lectura, principalmente, a partir de *La vida breve*, novela que el autor califica como una verdadera ruptura en la narrativa onettiana. El estudio de Saer se concentra en el mecanismo por el cual el personaje principal de la novela, Juan María Brausen, funda el territorio imaginario de Santa María.

[...] a causa de la intercalación, en el decurso de la novela, por parte de uno de los personajes, de lo que podríamos llamar un espacio imaginario a la segunda potencia, que, de mera invención pragmática del personaje (no olvidemos que se ha puesto a imaginar un lugar y una historia porque le ha encargado hacer un guión de cine discretamente comercial) se transforma poco a poco no solamente en el ambiguo espejo imaginario de lo que transcurre en la representación realista de la novela, sino también en una nueva dimensión narrativa que termina, por decir así, devorando a su propio referente, y que constituirá el punto de partida de muchos importantes textos ulteriores.<sup>3</sup>

Esta fundación mítica, como la llamaría Borges, instaaura la saga o el ciclo de Santa María, que estará compuesto por todas las novelas y cuentos que publique Onetti hasta *Dejemos hablar al viento* (con excepción de *Los adioses*), cuando se cierre con el incendio de Santa María. No obstante, *Cuando ya no importe* volverá al espacio imaginario, ahora convertido en Santamaría. Brausen crea un espacio por medio de la escritura, pero este espacio imaginario pronto adquiere su autonomía y se rige por sus propias reglas. Con un mecanismo diestro, Onetti hace que el mundo “imaginario” del guión se vuelva sobre el mundo “real” del escritor y se comience un tránsito entre estos dos espacios. El artículo de Saer continúa subrayando algunas de las paradojas y características de este plano “imaginario”, poniendo particular énfasis en su relación con el demiurgo Brausen y las consecuencias que este tendrá en la obra futura de Onetti. Según Saer, en la década de los cincuenta, Onetti cuenta con una teoría narrativa sumamente elaborada y original, que sólo él pudo aplicar. En este sentido, puede ser considerado un explorador solitario cuyas principales preocupaciones siempre giraron

<sup>3</sup> “El soñador discreto”. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. p. 208.

alrededor de los problemas de la ficción: los procesos narrativos y la representación de la experiencia en toda su complejidad.

### Otra concesión pedagógica

En 1986, se publica en Buenos Aires la antología titulada *Juan José Saer por Juan José Saer*, acompañada por el ensayo “El lugar de Juan José Saer” de María Teresa Gramuglio y un texto de Saer titulado “Razones”. En la nota que lo inaugura, Gramuglio explica que el texto comenzó con un detallado cuestionario que pronto se convirtió en una selección de puntos a partir de los cuales el santafesino explicó sus razones, es decir, “sus principios, sus razonamientos, sus argumentos y hasta sus justificaciones”.<sup>4</sup> En el punto “Una concesión pedagógica” Saer diseña una concisa biografía suya:

Dicho esto, sí, nací en Serondino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía.<sup>5</sup>

Este corto listado biográfico está compuesto de fechas junto los con desplazamientos geográficos del autor. A este “mapa” se le puede añadir algunos datos complementarios<sup>6</sup>: desde 1956 hasta 1959 Saer trabaja en el periódico *El litoral*, donde publica sus primeros relatos y poemas. En 1960, publica su primer libro de cuentos, *En la zona*. Durante estos años trabaja como guionista, y en 1962, por intermediación de Hugo Gola, ingresa en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral como profesor de las cátedras de Crítica y Estética. En los años que van de 1964 hasta 1968, publica las novelas *Responso* (1964) y *La vuelta completa* (1966), y los libros de cuentos *Palo y hueso* (1965) y *Unidad de lugar* (1967). En 1968 viaja a París con una beca para estudiar el *nouveau roman*. En 1969 se publica la novela *Cicatrices* y Saer entra como lector en la Université de Rennes II. En 1971 adquiere un puesto como profesor de literatura en la misma universidad. En 1974 se muda a Rennes y en 1979 nuevamente a París. Desde 1969 en adelante, continua la producción de su obra sin interrupción en Francia hasta su muerte en París en el año 2005. Ésta se compone de las novelas *El limonero real* (1974),

<sup>4</sup> “Razones”. Reproducido en Premat, Julio (coord.). *Glosa - El entonado* ed. crítica. Córdoba: Alción, 2010. p. 912. Siempre que un texto esté disponible en la Edición Crítica, citamos de la edición de Premat.

<sup>5</sup> *Ibidem*. p. 913.

<sup>6</sup> Datos recopilados en la cronología establecida por Premat. *Ibidem*. pp. 457-472.

*Nadie nada nunca* (1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1986), *La ocasión* (1987), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994), *Las nubes* (1997) y *La grande* (2005), además de los libros de cuentos *La mayor* (1976), *Lugar* (2000), los libros de ensayos *El concepto de ficción* (1997), *La narración objeto* (1999), *Trabajos* (2006), el tratado imaginario *El río sin orillas* (1991) y el libro de poemas *El arte de narrar* (1977).

Por su parte, Saer también funda un territorio imaginario en su universo literario: la Zona. Este espacio geográfico-existencial-literario, como lo ha denominado María Teresa Gramuglio, aparece desde el *incipit* mismo de la obra, el libro de cuentos *En la zona*. Saer construye su saga, libro tras libro, basándose en una serie de pautas y unidades que establece desde este primer momento. En “El lugar de Saer”, Gramuglio resalta el último cuento de la colección, “Algo se aproxima”: “*Texto fundante de la ficción narrativa*, como lo ha calificado Mirta Stern, reúne líneas temáticas, personajes, motivos y escenas que se reiterarán, transformadas, en los textos posteriores”.<sup>7</sup> Como explica Gramuglio, aquí tenemos un molde para toda la escritura futura: los personajes recurrentes de Barco y Tomatis, la escena frecuente de la reunión de amigos, el tema de la problematización de la literatura, la configuración del mundo narrativo con el núcleo temático de la ‘zona’, la incursión en el mundo de la filosofía (el *leitmotiv* de la relación entre experiencia, conciencia y realidad del mundo), en fin, muchas cualidades por las que el santafesino será reconocido posteriormente. Lo interesante es que Saer, al igual que Onetti, retoma este territorio imaginario incesantemente y construye un espacio fructífero para explorar sus necesidades estéticas. Hasta la novela póstuma *La grande*, todos los libros de Saer tienen lugar en la Zona, incluyendo los que están más alejados temporalmente como *El entenado*, *Las nubes* o *La ocasión*, con única excepción de la colección de cuentos *Lugar*.

Hagamos algunas rápidas observaciones en torno a Santa María y la Zona. La primera trabaja de cierta manera con la dinámica de construcción de este espacio autónomo y su relación algo ambigua con el plano de lo referencial. Santa María se funda con el poder de la imaginación, la escritura de Brausen, pero posteriormente se vuelve posible localizarla territorialmente a las orillas del Río de la Plata, no muy lejos de la ciudad de Buenos Aires y Montevideo. Por otro lado, la Zona saeriana es un territorio

<sup>7</sup> “El lugar de Saer”. *Ibidem*. p. 844. Destacado en el texto original.

que remite sin nombrar, o desplazando la referencia, a la zona de Santa Fe de donde proviene el autor. Ambos espacios son creados previo a la partida; los autores todavía están viviendo en un *adentro*, en el territorio natal o muy próximo a él. Tanto Saer como Onetti deben dejar su país y comenzar su vida en otro lugar, sin embargo, ninguno de los dos abandona su proyecto literario, sino que al contrario, se esfuerzan por edificar y continuar la expansión del universo textual desde un *afuera* del territorio. Con el pasar de los años, estos espacios imaginarios también sobrepasarán sus fronteras iniciales, de acuerdo con pautas que establezcan sus autores.

La primera pregunta que va a guiar este trabajo es: ¿de qué manera se puede modificar la escritura, o el universo literario, frente a la experiencia límite que es el alejamiento o el distanciamiento del territorio natal? En base a esta pregunta se puede afirmar que una de las constantes que pretende subrayar este proyecto es la idea del exilio, desde el punto de vista de sus representaciones en la obra del argentino y el uruguayo. Para recorrer estas poéticas proponemos el concepto de desplazamiento, es decir, los movimientos que abarcan una gama tan amplia como de lo existencial<sup>8</sup> a lo territorial, de los desplazamientos físicos a los cruces de frontera. Consideramos que esta cualidad dislocada, este estar en el margen o fuera del centro cultural y geográfico, es fundamental al funcionamiento, a la estructura y al desarrollo de las respectivas expresiones literarias de los autores indicados.

### Los avatares del exilio

En el libro *Extraterritorial* (1972), George Steiner sugiere que “la literatura contemporánea puede ser considerada una estrategia de exilio permanente”.<sup>9</sup> Hasta entrado el siglo XX, se entiende como un hecho la relación intrínseca que existe entre el escritor, la lengua y el territorio. Según la noción clásica, el escritor *enraizado* tiene un conocimiento privilegiado de la lengua que le permite explotar y hacer visible las fuerzas desconocidas del lenguaje. Los cambios claves que estudia Steiner tienen lugar durante la Modernidad y se encarnan en la idea de un escritor sin una “casa lingüística”, un escritor que es desplazado tanto de su tierra como de su lengua, marginado o en la frontera de

<sup>8</sup> Al usar este término nos referimos a las alteraciones que se pueden dar a nivel del sujeto. Un ejemplo de esta categoría es la alienación.

<sup>9</sup> “Sobre matices y escrúpulos”. *Extraterritorial*. España: Siruela, 2002. p. 30.

otro mundo lingüístico. Los ejemplos más contundentes que presenta Steiner son los de Beckett y Nabokov, diestros escritores en por lo menos dos, cuando no, tres lenguas. El escritor contemporáneo no puede más que distanciarse, o según las palabras de Steiner, “construir su casa en las palabras”. En un mundo que cada día se vuelve más hostil hacia las masas, donde el Estado ejerce su fuerza política sobre los cuerpos de los hombres, el escritor moderno tiene que estar en constante fuga, ora en el universo del texto, ora entre nuevos países, culturas y lenguas sin descanso. Al no tener ninguna relación con el *hogar*, lo único que le queda al escritor es construir un mundo o universo que esté bajo el control de su propia imaginación. Aún cuando se desplace de una lengua a otra, la palabra sigue siendo su dominio, su posible relación directa con el mundo. Este desplazamiento podría ser consecuencia de una necesidad de supervivencia, como es el caso del exiliado político, pero va más allá: acá se convierte en estrategia, un *modus operandi* para poder enfrentarse a la realidad, las instituciones y el poder que persiguen al escritor sin tregua durante el siglo XX. En este sentido, podemos afirmar que el autor moderno necesita obsecarse, es decir, colocarse en el lugar inesperado, tal como planteaba Roland Barthes:

Un escritor –y yo entiendo por tal no al soporte de una función ni al sirviente de un arte, sino al sujeto de una práctica– debe tener la obcecación del vigía que se encuentra en el cruzamiento de todos los demás discursos, en posición *trivial* con respecto a la pureza de las doctrinas [...] Obsecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y una espera. Y precisamente porque se obseca es que la escritura es arrastrada a desplazarse. [...] *Desplazarse* puede significar entonces colocarse allí donde no se los espera o, todavía más radicalmente, *abjurar* de lo que se ha escrito (pero no forzosamente de lo que se ha pensado) cuando el poder gregario lo utiliza y lo serviliza.<sup>10</sup>

El autor debe estar preparado para enfrentarse a las nuevas y cambiantes reglas del juego, debe ser transitorio, fluido, y estar dispuesto a abjurar su propia creación, pero no necesariamente de sí mismo. El exilio, entonces, como un método de supervivencia en todos niveles, dentro y fuera del universo del texto, una estrategia de evasión del poder que censura, o peor, del poder que ejerce la violencia.

El exilio ha sido uno de los motivos más recurrentes y conmovedores del siglo XX. En “Reflections on Exile”, el teórico palestino Edward Said intenta conjugar los dos polos de la discusión del término, a saber, tanto la distancia crítica que permite al intelectual pensar “objetivamente” acerca del exilio, como la idea que relaciona al exilio

<sup>10</sup> “Lección inaugural”. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. p. 103.

con la experiencia, la noción subjetiva de lo vivido. Para Said, el exilio es un estado discontinuo, en el sentido de que es una condición de vida que interrumpe o propone un linde con una vida pasada: se desmoronan las raíces, la conexión con la tierra, con el pasado y la tradición. Esta experiencia se vive como un trauma, como una pérdida profunda por la conciencia; se ha dejado algo atrás por el resto de la vida. Said parte de pregunta esencial: ¿Cómo es posible que el exilio, esa condición de pérdida terminal, se haya convertido en un motivo tan potente e incluso enriquecedor de la cultura moderna? Si Steiner propone un eje de relación entre el exiliado y el lenguaje, Said explorará la relación que existe entre el exilio y los nacionalismos.

El nacionalismo refleja un discurso de la pertenencia, la posibilidad de compartir un lugar, una comunidad y un pasado. Al mismo tiempo, crea una frontera, un límite entre el “nosotros” y el “ustedes” (o Uno y el Otro). Esta dialéctica de inclusión y exclusión crea los parámetros de existencia del exiliado: él existe en un afuera, en la zona de no-pertenencia. Mientras el nacionalismo se basa en la relación con el grupo, el exilio es una experiencia solitaria, un extrañamiento del hogar, una pura individualidad. Con el pasar del tiempo, los nacionalismos exitosos se relegan la verdad sólo a ellos mismos y cualquier cosa que se sitúe afuera de sí, es decir, del territorio, se convierte en algo inferior o en el enemigo; de esta manera, el exiliado se convierte en un tipo de descarte del nacionalismo, un significante descontextualizado y vacío dejado a la intemperie.

Said demuestra que, además de los comportamientos desajustados y otras connotaciones negativas del exilio, este estado también puede ser considerado un laboratorio con características positivas o alternativas para el desarrollo del sujeto en la vida moderna. Probablemente la función más productiva del exilio sea lo que Said ha llamado la originalidad de visión:

Seeing “the entire world as a foreign land” makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and his plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that –to borrow a phrase from music– is *contrapuntal*.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> “Ver el mundo entero como el extranjero hace posible un punto de vista original. La mayoría de la gente está principalmente consciente de una cultura, un entorno, un hogar; los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una consciencia de una simultaneidad de dimensiones, una consciencia que, para tomar prestada una expresión musical, es *contra-puntual*”.

Visto de esta manera, podríamos decir que algunas de las características negativas del exilio tienen su contracara positiva, que en conjunto pueden ayudar a crear un modo particular para procesar la multiplicidad misma de la experiencia contemporánea. Ya que no es posible que las categorías excluyentes o normativas del pasado den testimonio de las pluralidades de la experiencia del presente, el exilio puede promover una subjetividad que maneja una serie de simultaneidades dentro de un mismo ser. Esta técnica contrapuntual puede dar forma a un punto de vista nómada, descentrado, original; crea la posibilidad de mirar un mismo problema desde diferentes perspectivas, que más que cancelarse una a la otra, se complementan.

### **El exilio metafórico y la marginalidad**

Uno de los aportes fundamentales de Said en torno al tema del exilio, y que en este caso ayuda particularmente a dar un enfoque puntual a la lectura de estos textos, es desarrollada en el ensayo "Intellectual Exile: Expatriates and Marginals". Said especifica contundentemente que el objeto de estudio en ese trabajo es el exiliado intelectual, ese intelectual que por culpa del exilio no puede, o más específicamente, no quiere ajustarse, prefiriendo mantenerse alejado de las corrientes dominantes, sin comodidad alguna, oponiendo una resistencia inclemente y una insatisfacción crónica frente a la flaqueza del pensamiento. Esta figura le abre las compuertas al crítico palestino para hablar sobre el exilio no sólo como una experiencia física, sino como metáfora de la experiencia.

En este sentido, aún hablando desde un adentro del territorio natal, existe lo que podríamos denominar la cultura de los privilegiados, esos que pertenecen del todo, y los periféricos, esos seres disonantes más alejados de los círculos de aceptación (*insider/outsider*). Said propone que la mejor manera de ejemplificar el lugar del periférico es con la condición del exiliado, es decir, con esos personajes que nunca se ajustan del todo a la expectativa, al mundo del "nativo" que se siente cómodo en cualquier circunstancia. Así: "Exile for the intellectual in this metaphysical sense is

---

"Reflections on Exile". *Reflections on Exile and Other Essays*. USA: Harvard University Press, 2002. p. 148. La traducción es mía.

restlessness, movement, constantly being unsettled, and unsettling others.”<sup>12</sup>; en otras palabras, el intelectual tiene un sentido crítico voraz y está en constante movimiento. Esta visión particular del exilio como metáfora de la experiencia puede ayudar mucho en el acercamiento a algunos de los textos tempranos del *corpus*, ya que permite entender a los escritores, incluso antes de que se hayan exiliado físicamente fuera del territorio, como una figura fuera de lugar, una astilla que sobresale en el pensamiento homogéneo de ese adentro.

Said intenta destruir el mito de que el exiliado se separa completamente de su lugar de origen. Para él, el problema del exiliado yace precisamente en el hecho de que nunca hay un corte propiamente dicho, sino que más bien vive entre puntos suspensivos. Si el exiliado supiera verdaderamente que no tiene ningún lugar donde volver, la separación no sería tan difícil. El exiliado, entonces, se encuentra en un estado entre-medio (*inbetweenness*), suspendido, ya que sabe que no puede conectarse del todo con el nuevo territorio ni desprenderse totalmente del anterior. Desde el punto de vista de los textos, una posible hipótesis inicial que se podría derivar de estas observaciones es que el universo narrativo podría convertirse, de alguna manera, en un sustituto a partir del quiebre que hay con la tierra natal, o incluso, para establecer una distancia para con ésta. Si es así, el espacio puramente textual que es la Zona saareana o la Santa María de Onetti podría ser considerado como una localización o una materialización textual de este estado entre-medio, este limbo que existe en la psiquis para crear algún tipo de puente con la realidad, con la experiencia.

El modelo por excelencia del exiliado intelectual para Edward Said es Theodor W. Adorno. Said ya había apuntado hacia la figura de Adorno, pero en esta ocasión el crítico palestino detalla su trayectoria de vida. Al seguir más de cerca el recorrido del exilio no sólo físico, sino también (y más concretamente) metafórico del profesor y filósofo alemán, obtenemos una imagen precisa de lo que intenta ilustrar el autor. Adorno está en constante movimiento desde el tiempo del nazismo; pasa por Inglaterra, Estados Unidos, y después vuelve a Frankfurt. Con su bagaje intelectual marxista y hegeliano, el filósofo dispara de igual manera contra la burguesía europea, el nazismo, el socialismo y

---

<sup>12</sup> “Para el intelectual, el exilio en este sentido metafísico es desasosiego, movimiento, estar constantemente inquieto e inquietar a los demás”. “Intellectual Exile: Expatriates and Marginals”. *Representations of the Intellectual*. USA: Vintage Books, 1994. p. 53. La traducción es mía.

a la cultura consumista de los Estados Unidos; en ese sentido, nada escapa de su mirada: “Paradoxical, ironic, mercilessly critical: Adorno was the quintessential intellectual, hating *all* systems, whether on our side or theirs; with equal distaste”.<sup>13</sup>

Adorno es “negativo” por naturaleza, pero Said no deja pasar por alto el lado positivo del exilio. Lo que anteriormente llamó la visión contra-puntual esta vez lo denomina la doble perspectiva del exiliado. Para el exiliado, cada experiencia en el país nuevo tiene su contrapartida en alguna experiencia de vida previa; en un nivel intelectual, esto se representa bajo un esquema en el que cada idea se enfrenta con su idea opuesta, en otras palabras, siempre va a tener una naturaleza comparatista. Otra ventaja es que no sólo ve las cosas simplemente como son o aparentan ser, sino que las entiende como procesos, y siempre pregunta cómo han llegado a ser lo que son. Es posible que una de las observaciones más perspicaces de Said sea ésta: “Exile means that you are always going to be marginal, and that what you do as an intellectual has to be made up because you cannot follow a prescribed path”.<sup>14</sup> La marginalidad como factor esencial del posicionamiento del intelectual, otra estrategia necesaria para no permitir que el pensamiento se estanque o se institucionalice. Lo que constituye el acto de pensar del intelectual es su desplazamiento, su movimiento incesante, su escurrirse entre los dedos del poder.

Esta mirada contra-puntal o la doble perspectiva del exiliado que le adjudica Said a Adorno tiene ecos en un artículo de 1990 escrito por Juan José Saer en torno a la figura de un exiliado por excelencia, Witold Gombrowicz. En el ensayo “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”, Saer habla del escritor polaco en términos muy similares a los de Said con la figura de Adorno. Aunque de cierto modo haya sido una exacerbación de algunas de sus posturas anteriores, el desarrollo de la perspectiva witoldiana, esa perspectiva exterior que le da nombre al artículo, es fruto de su exilio en la Argentina. Según Saer, la manera particular que tiene Gombrowicz, y por metonimia la cultura Argentina, de relacionarse con la cultura de Occidente es una ambivalencia que se origina a raíz de la distancia geográfica y la proximidad intelectual con ésta, que lleva de

<sup>13</sup> “Paradójico, irónico, despiadadamente crítico: Adorno era el intelectual por excelencia, odiando *todos* los sistemas, sea de nuestro lado o el de ellos, con igual desagrado.” *Ibidem*. p. 55. La traducción es mía.

<sup>14</sup> “El exilio quiere decir que siempre vas a ser marginal, y que lo que hagas como intelectual tiene que ser inventado porque no puedes seguir un camino prescrito.” *Ibidem*. p. 62. La traducción es mía.

la fascinación y el conocimiento hasta su crítica y rechazo por medio de uno de los motivos más característicos del escritor polaco: la inmadurez. Saer caracteriza la inmadurez en Gombrowicz como rechazo de toda esencia anticipada, de todo modelo, de toda autoridad. Al cerrar el artículo rescata una imagen del escritor polaco: “El entrelazamiento único de la aventura witoldiana, su lección principal, consiste en la hipérbole de su destino que lo llevó, de una marginalidad teórica y relativa, a una real y absoluta. De esa marginalidad hizo su vida, su material y su fortaleza”.<sup>15</sup> Su trayectoria va de una postura inicial marcada por la marginalidad del *outsider* hasta un distanciamiento real, es un movimiento de lo metafórico a lo literal. La propuesta de Gombrowicz pasa precisamente por las coordenadas del exiliado: sólo una figura que pertenece, pero que al mismo tiempo se posiciona en un afuera, puede realmente demoler las formas clásicas e innovar más allá de los límites preestablecidos.

El tema del exilio es caro y cercano a Saer y es retomado en múltiples ocasiones tanto en la escritura ficcional como en la ensayística. En el artículo “Exilio y literatura”, Saer analiza la categoría del exiliado como una de las constantes que atraviesa la historia intelectual de la Argentina. Urge destacar el hecho de que este artículo fue escrito en 1980, en pleno apogeo de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Saer comienza su estudio mencionando que toda la literatura argentina del siglo XIX es escrita por exiliados políticos; luego lee las figuras de Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández como modelos o arquetipos de los escritores en la Argentina. Uno de los principios que subraya en el transcurso del trabajo son las diferentes formas que puede tomar el exilio. Visto de esta manera, el exilio político puede ser interpretado como una de las formas circunstanciales que toma la relación conflictiva entre el escritor y el poder. No obstante, no es la única. El autor especifica que el exilio, o la marginalización, ocurre sistemáticamente en todos los niveles de la cultura argentina:

Los más grandes escritores argentinos son exiliados, aun si jamás salieron de su lugar natal. Suponiendo que sus personas civiles no hayan sufrido persecuciones o inhibición, bastaría con ver el destino de sus obras para comprender hasta qué punto el conflicto entre praxis artística y poder político es irreducible. Toda la literatura viviente de la Argentina de este siglo es letra muerta para la cultura oficial.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997. p. 31.

<sup>16</sup> “Exilio y literatura”. *Ibidem*. p. 279.

El exilio no es un estado necesariamente físico, sino una actitud excluyente del poder gregario del Estado. Una marginalización forzosa que parte del cuestionamiento no sólo de las instituciones, sino de la ideología oficial o cualquiera de los fundamentos mismos del poder. Sin embargo, el escritor, según Saer, tiene las herramientas disponibles para escurrirse más fácilmente de las garras del poder que otros grupos sociales; esto lo demuestra el hecho de que muchas veces su exilio es voluntario, e incluso cuando no lo es, continua escribiendo en el exterior. Sería preciso acotar estas últimas observaciones, especialmente al hablar de este capítulo de la historia argentina, cuando tantos escritores fueron desaparecidos, o cuando sufrieron las marcas indelebles de la captura, como es el caso de Antonio Di Benedetto, Héctor Tizón, David Viñas y Daniel Moyano.

En un corto artículo fechado de 1985 titulado “Caminaba un poco encorvado”, el autor aborda la figura contemporánea del exiliado, y más puntualmente, la del escritor moderno en el exilio. Saer, al igual que Said, reconoce una serie de ventajas que ofrece este estado al escritor, como la relativización de la experiencia y lo que él llama un nuevo “avatar del principio de la realidad”.<sup>17</sup> Saer no ignora el hecho de que existe una línea frágil entre los beneficios y las trampas de la angustia en el exilio. Un movimiento particular por el que opta es extenderse en el tiempo para demostrar que este estado mental abarca tanto el antes como el después de la partida: “La distancia ya existía antes del alejamiento, la ruptura antes de la separación. Que la partida se verifique o no es secundario. En todo caso esa partida no es más que la conclusión práctica y puramente anecdótica de una contradicción ineluctable”.<sup>18</sup> Podemos asumir que la contradicción ineluctable a la que se refiere Saer es precisamente esa distancia metafórica, la marginalidad marcada que se instaura y le da forma a la experiencia del escritor. El artículo concluye con una imagen de otro célebre exiliado, esta vez extraído del Renacimiento, Dante Alighieri. El énfasis luego recae sobre los rastros, o huellas de la realidad que deja el exilio sobre el cuerpo del escritor. Según expone el santafesino, el poeta italiano era grave, sarcástico, amargo y un poco altanero. El texto cierra con una descripción del escritor hecha por Boccaccio posteriormente, “*tenía un rostro melancólico y pensativo* y, cuando alcanzó cierta edad, que por otra parte no era mucha, *caminaba un*

<sup>17</sup> “Caminaba un poco encorvado”. *Ibidem.* p. 80.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

*poco encorvado*".<sup>19</sup> Si bien es cierto que ha habido un sinnúmero de cambios políticos, sociales y culturales desde la época de Dante, que han transformado la definición misma del exilio, nuestra concepción de mundo, y por extensión, la realidad, sigue siendo cierto que la distancia que se establece entre el sujeto y un territorio deja huellas sobre quienes lo han vivido.

### Notas sobre los rizomas

En "Rizoma" de *Mil mesetas*, Gilles Deleuze y Félix Guattari denotan su estrategia o método al enfrentar la escritura de su libro. Su propuesta gira en torno a tres modalidades o modelos de libros: el libro raíz, el sistema-raicilla y el rizoma. El primero es el modelo clásico y hegemónico del libro, nacido en la Antigüedad, que se presenta como un todo orgánico, significativo y subjetivo; el segundo es el modelo de lo moderno; y el tercero, el más extremo y el que ellos aplican, el rizoma. La clave de la lectura de este texto reside en entender que estos modelos pueden ser vistos como reflejos metonímicos de la experiencia y de la situación actual del sujeto, así, cuando hablan del modelo del libro, en realidad se podrían referir a los movimientos y las funciones del mundo contemporáneo.

A diferencia de los modelos clásicos, el libro-raíz y el libro-raicilla, el rizoma funciona como un bulbo, como el tubérculo, y en esta dinámica crea su propias condiciones de vida. Según Deleuze y Guattari, el rizoma se gobierna por una serie de reglas particulares: los principios de conexión y heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asignificante y el principio de cartografía. Como podemos ver el rizoma desplaza la estructura clásica del árbol, estática, arborescente, hegemónica, ilusoriamente unificada. El rizoma puede ser amputado en cualquier punto y vuelve a germinar de los restos, recomienza incesantemente; en ese sentido, no tiene ningún remanente del origen ni ningún horizonte de fin, es anti-genealógico y se auto-agencia. Es pura multiplicidad, una línea de fuga tras otra, un texto desterritorializado. Aquí tenemos entonces algunas de las características de los movimientos rizomáticos, ahora veamos cómo estos se pueden aplicar a la realidad del sujeto.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*. p. 81. Destacado en el texto original.

Como vimos brevemente con Steiner, en el pasado el sujeto que permanecía en su país se suponía un sujeto unificado, en conexión con sus raíces. En el siglo XX, muchas de la características que pensábamos naturales se ponen en duda:

El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz.<sup>20</sup>

Aquello que antes se pensaba unidad ahora se desplaza, se vuelve múltiple y cambia drásticamente su comportamiento. Lo vemos en la superficie misma de la escritura de Deleuze y Guattari, esa escritura nómada, fragmentaria, inquieta, lúdica. La transformación a la forma del rizoma supone un cambio evolutivo del libro como imagen del mundo a un mundo mucho más problemático que sólo se logra presentar como partes fragmentarias de un todo inalcanzable. Cuando la experiencia misma ha cambiado, forzosamente tiene que cambiar la manera de captar esta realidad.

Muchos de los movimientos rizomáticos tienen paralelos en la forma como los exiliados o los sujetos en el exilio experimentan el día a día: “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras”.<sup>21</sup> Said mencionaba cómo estos sujetos aplican una mirada “contra-puntual” o una doble perspectiva; estos podrían ser considerados casos de multiplicidades en ese afuera. La experiencia se vuelve discontinua, hay un corte con la vida previa, hay que empezar en otro lugar. El desplazado es una línea de fuga del territorio, de la experiencia normativa del que se queda, que interactúa con otras exterioridades y cambia su naturaleza sin cesar.

El concepto de “desterritorialización” puede ser clave para representar la experiencia del desplazado, este es el movimiento por el cual se abandona el territorio. En primera instancia, puede sonar sumamente sencillo, pero las consecuencias de este término en el pensamiento de Deleuze y Guattari son demoledoras. En esencia, ésta es la operación de la línea de fuga, sin embargo, los autores extrapolarán este término para desarrollar toda una ciencia nómada que puede ser aplicada en cualquier campo, desde la música (cuyas ramificaciones se expresarán en el ritornelo) hasta el régimen signifiante, el simbólico, el político (el Estado) y el existencial (el Sujeto). La desterritorialización es

<sup>20</sup> “Introducción: Rizoma”. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos, 2006. p. 12.

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 14.

una operación rizomática que permite el desplazamiento a lugares inesperados, múltiples, que son resemantizados o mutan constantemente. Se relaciona con el territorio, la reterritorialización (su oposición, y en ese sentido más a fin con el modelo del libro-raíz, la figura arbórea) y la tierra, cada uno a su manera.

### Representaciones del exilio

En la introducción a *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Álvaro Fernández y Florencia Garramuño exponen un panorama general de las problemáticas contemporáneas relacionadas con el estudio de los estados del exilio, la diáspora y la migración contemporánea. Aún cuando admiten que cada uno de estos estatutos tiene su especificidad conceptual e histórica trazarán algunos paralelos entre ellos. El primer punto que enfatizan son las identidades escindidas compartidas por todos: “La errancia entre dos (o más) culturas y la proyección de ficciones de identidad generada por los desplazamientos individuales y colectivos nos permite pensar al sujeto migrante en un lugar doble, híbrido y no unitario”.<sup>22</sup> El desplazamiento, en esta ocasión, apunta a derrumbar o desmoronar las certezas acerca de la propia identidad. Desde un principio estamos enfrentándonos a una subjetividad múltiple y fracturada, una subjetividad que como todas crea su propia ficción de identidad y sus afiliaciones afectivas. El sujeto migrante se muestra aquí como alguien que siempre tiene su mirada entre dos orillas, un aquí y un allá. En cierto sentido, siempre está luchando con y contra alguna versión del Yo, así sea un Yo unitario, que está en relación próxima con el lugar de origen, o el Yo desplazado, en condiciones de vida más hostiles, ajenas a él. Este sujeto desplazado ha pasado por un hito en la experiencia que ha fracturado la subjetividad; lo interesante es ver cómo reacciona ante esta distancia. En cada uno de los ensayos de esta colección, los autores se enfrentarán a las representaciones de este Yo, lugar por excelencia donde se construyen las identidades.

El sujeto migrante se posiciona en un punto medio entre la cultura originaria y la que lo recibe, así puede adoptar una visión diferente sobre el país de origen. Fernández y Garramuño se concentran en las fracturas que causa este estado discontinuo, pero van aún

---

<sup>22</sup> “Introducción”. *Sujetos en tránsito: (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003. p. 11.

más allá porque incluso logran trazar paralelos entre el exilio y los exilios internos dentro de un mismo país. Un autor del interior no se posiciona de la misma forma frente a la cultura hegemónica de la capital ya que tiene una fractura sintomática, una fragmentación íntima que lo separa de sus lectores. Podemos relacionar al autor de provincias con el tipo de exiliado intelectual del que habla Said: un exiliado metafórico, que adopta las estrategias del exilio para enfrentarse a la desigualdad de oportunidades.

Una pista que Fernández y Garramuño van a seguir de cerca es la relación del sujeto migrante con el Estado-Nación. Como ya hemos visto en Said, esta relación es sumamente problemática; lo que van a aportar los autores en esta ocasión es más bien un enfoque y un punto de partida para analizar los desplazamientos a nivel representacional y el status particular de este sujeto que enuncia. Citamos *in extenso* por la utilidad del fragmento:

La migración, en efecto, debería ser examinada más allá de categorías como origen y destino que, necesariamente, nos remiten a identidades nacionales polares: puras, estables, y homogéneas; a un tránsito apacible entre una ciudadanía y la que sucede(ría). Como dijimos al comienzo, el desafío consiste en analizar la migración sin reificarla. Por el contrario, al estudiar la representación imaginaria de los procesos de migración, el mayor énfasis parece articularse no tanto en los extremos de ese desplazamiento sino en el desplazamiento mismo, es decir, en la pérdida de certeza acerca de la propia identidad y su representación en la producción simbólica. En el tránsito de la identidad los conceptos de origen y destino pierden su utilidad porque ellos mismos cambian en el movimiento, y nada asegura que permanezcan idénticos cuando el sujeto se desplaza. [...] Las historias de los migrantes se ubican más allá de las culturas nacionales, en un lugar transnacional y transicional, propio de los refugiados. Ese espacio coyuntural e intermedio, donde se articula la diferencia cultural, ocupa no sólo una posición indecisa en términos de ciudadanía nacionales, sino que también ocupa un intersticio entre la historia y la imaginación.<sup>23</sup>

Si bien esta cita incorpora gran parte de las observaciones mencionadas en las lecturas anteriores, su mayor logro es concentrar todos estos puntos dispersos de manera clara y sucinta. Aquí tenemos entonces una brújula para guiarnos a través de las lecturas. En primer lugar, porque está dirigida precisamente a las representaciones del exilio, a la producción simbólica, y segundo, porque propone una lectura actualizada de cómo acercarse a los desplazamientos. El desplazamiento es, por decirlo de alguna manera, un tercer espacio que no se rige por las reglas usuales del Estado-Nación, sino que volviendo a Said, es un estado entre-medio, transitorio.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*. pp. 15-16.

Julio Ramos comienza el ensayo “Migraciones” con algunas preguntas que sintetizan sus preocupaciones: “¿Qué significa escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el sujeto postula como propio? ¿En qué registro se constituye, a distancia de la lengua materna, el sujeto que parte? ¿Cuáles son las líneas del territorio de la comunidad en que se inscribe? ¿Qué deja afuera?”.<sup>24</sup> Como se aprecia rápidamente, los ejes centrales de la discusión giran en torno a temas que se comparten con los escritos que hemos reseñado: territorio, lengua, sujeto, distancias; lo que cambia ahora es el acercamiento y el fin de la empresa. En última instancia, “Migratorias” intenta trazar un mapa de algunos cambios característicos en el latinoamericanismo durante el siglo pasado, cambios que se desprenden precisamente de la problemática de los desplazamientos. El autor construye un puente que va desde Martí a finales del siglo XIX hasta Tato Laviera en el siglo XX; es decir, seguirá los procesos y las estrategias con que cada uno se enfrentará a su dislocación. Martí y Laviera servirán para ilustrar la tensión creada por la ausencia y la separación, el estar adentro y el afuera, y al mismo tiempo presentarán dos polos extremos de la reacción frente a esta problemática de la experiencia latinoamericanista.

Una y otra vez Adorno funciona como punto de partida para despuntar el tema del exilio y las trampas de la melancolía. La escritura siempre va a ser un hogar metafórico, el dominio del escritor. Como explica Ramos, éste sirve de lugar compensatorio frente a las presiones externas, es el búnker de resistencia desde donde el sujeto descentrado intentará enfrentar el mundo. Un búnker que ciertamente Martí necesitará para sentar las bases del pensamiento latinoamericanista al reflexionar tan tempranamente sobre la nueva experiencia del escritor desplazado en la modernidad. En el contexto que se produce el poema de Martí “Domingo triste” (a mediados de la década de 1880), todavía el desplazamiento del sujeto en su modalidad moderna es reciente. En el poema, un sujeto migrante posicionado desde una orilla (del Imperio) se vuelve el portador de una ausencia, el que lleva un dolor; es por medio de una ruptura entre el lugar de origen (especialmente de la tierra misma) y este sujeto que se formaliza el punto de vista de la voz narrativa. Al crear esta distancia, o dar forma a esta topografía incierta, el sujeto se

---

<sup>24</sup> “Migratorias”. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el Siglo XIX*. Venezuela: El perro y la rana, 2009. p. 433.

vuelve un resto, un simulacro, una discontinuidad: “En esa topografía, el itinerario de viaje traza el proceso de una pérdida, de una desintegración. El que se va pierde y corre el riesgo, en el contacto con la tierra ajena, de convertirse en eco, en resto, en simulacro o secundariedad. El emigrante es un portador de huellas”.<sup>25</sup> Todavía se piensa que la identidad, en su homogeneidad, es una posibilidad, y que esta experiencia destruye el centro simbólico del sujeto.

La transición a la lectura del poema “Migración” (1988) de Tato Laviera se hace con una explicación del título del poema, que cristaliza el cambio de paradigma ontológico de la identidad que enfrenta a Martí con Laviera. Aquí podemos ver cómo la “Introducción” de Fernández Bravo y Garramuño dialoga con el escrito de Ramos:

De entrada, el título del poema sugiere un corte, una mínima elisión, que anticipa uno de sus procedimientos claves. “Migración”: en referencia a los desplazamientos demográficos, la lengua española generalmente privilegia el prefijo *-e* migración o *in* migración— que le otorga un sentido de dirección al flujo. El prefijo registra las coordenadas de un mapa que representa el proceso migratorio en función de un *ir a* o *venir de*, del inicio o el final del viaje. Para los territorios entre los que se mueve el viajero, la designación de la dirección del movimiento en el prefijo despliega una posición entre el interior y el exterior de la nación que resulta fundamental para la demarcación del territorio y, por lo mismo, para la producción de su sentido de integridad. Jurídica e ideológicamente esa posición tiene consecuencias ineluctables: para el territorio que “recibe”, el sujeto que entra en su interior es un elemento extraño, una especie de prolongación física del territorio contiguo, lo que da pie a toda una tropología del “hospicio” o, en el peor de los casos, de la invasión y el contagio. Para el territorio que despide, la distancia del emigrante registra, en el mismo devenir del viaje, la integridad del territorio nacional que se cierra con su partida.<sup>26</sup>

Desde el título mismo se desdibuja o problematiza un idea normativa y estática de la direccionalidad. Las nociones clásicas del origen y el destino han perdido todo su valor. Laviera, con el gesto de borrar el prefijo de la ecuación, representa el punto de vista original de este sujeto migrante de finales del siglo XX, un sujeto con una identidad líquida, rizomática. La voz narrativa del poema de Laviera, Calavera, al igual que la de Martí, se sienta en el East River de Nueva York a recordar. Calavera intenta recordar la popular canción “En mi viejo San Juan”, al mismo tiempo que trata de encontrar los acordes de la canción en la guitarra. Como explica Ramos, aquí la relación entre el sujeto desplazado y el origen se presenta como la interacción de la memoria y un texto, es decir, la experiencia es mediatizada por la memoria, por la nostalgia, pero ya no está relacionada intrínsecamente con la tierra dejada atrás, sino con un otro simulacro de la

<sup>25</sup> *Ibidem.* p. 435.

<sup>26</sup> *Ibidem.* p. 437.

tierra que es la canción. La experiencia de rememoración en Calavera termina siendo más cercano a una cita de una memoria que pertenece a otra persona que a una conexión directa con algo que se vivió.

Una primera manera de ver el mundo en Martí, donde el límite es una idea de la identidad y la relación con la tierra, se transforma con el pasar del siglo a una visión del mundo donde no existen certezas, donde ninguna identidad es fija y la experiencia es mediatizada por la cita. De lo que se trata aquí es de los cambios de paradigma, tal como indican Deleuze y Guattari cuando se refieren a la diferencia entre el libro-raíz y el rizoma. El sujeto de Laviera crea sus nuevas condiciones de existencia: “Raíces portátiles, dispuestas al uso de una ética corriente basada en las prácticas de la identidad, en la identidad como práctica del juicio en el viaje”.<sup>27</sup> El siglo XX, entonces, se vuelve el terreno fértil de las transformaciones de la identidad, de la rizomación del Yo, donde la estrategia del viaje, el exilio, o incluso del refugiado se convierte una necesidad para poder amortiguar la conmoción causada por estas nuevas experiencias.

---

<sup>27</sup> *Ibidem.* p. 442.



## II: Un mapa ajado conduce a Santa María

*Yo no viajaba, sino que nacía a los lugares, mi arribo a cualquier lugar era un parto, un estreno, una llegada primera. Esta reyerta, esta perenne escaramuza entre el tiempo y yo eran mi condición, mi enfermedad, la que me hacía incapaz de practicar las teclas de la Smith Corona y realzar lo que era mi destino o mi único deseo a realizar, trabajar con la máquina la maravilla y fijar el invento para hacer funcionar el tiempo imaginario. Para sanar este hueco de mi vida y de las cosas fue que viajé inmemoriado hasta llegar a Anexia solo acompañado de mis únicas pertenencias. Anexia era, para mí, un infierno ineludible y redentor.*

Bruno Soreno (Juan Carlos Quiñones), "Tres soles en Anexia"

-¿Cómo recuerda a Montevideo y a Buenos Aires?

-¿Cómo recuerdo? Amores, amigos, lugares, boliches. Uno sabe, o yo sé, que son todas cosas que ya no existen, como no existo yo.

Juan Carlos Onetti entrevistado por Carlos Dámaso Martínez, 1992

### **El germen de un universo**

En el año 1977, la crítica argentina Josefina Ludmer publica *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. La escritura del manuscrito antecede su publicación por algunos años, época que coincide con el período en que Juan Carlos Onetti se exilia en España. El ensayo que abre el libro se titula "Homenaje a *La vida breve*, 25 años" y comienza con la siguiente frase: "I. El 'universo' Onetti se constituye en *La vida breve*".<sup>28</sup> Luego de este inicio categórico, la autora advierte que las razones que la llevan a emitir esta opinión son múltiples y requieren una larga y detallada explicación; sin embargo, hay una que parece privilegiar:

[...] en *La vida breve* un narrador cuenta cómo es posible que él cuente y erige, por este mero hecho, una compleja dialéctica que simula desplegarse entre "la realidad", "la ficción" y el sujeto que las articula. Las primeras lecturas separan con nitidez los dos planos: un relato situado ficticiamente en "la realidad", en Buenos Aires y en el personaje Brausen, quien segrega o contiene, "imagina" o escribe el otro relato, "la ficción", cuyo teatro es Santa María y el personaje Díaz Grey. El texto explora el sentido de esa "ficción" y su posición respecto de "la realidad"; explora, sobre todo, la posibilidad de la existencia de la ficción en la realidad, la posibilidad de enunciarla y su proceso: sus condiciones, desarrollo y transformación.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Onetti. *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. p. 17.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Al afirmar que el “universo” Onetti se constituye en *La vida breve* (1950), Ludmer no quiere sugerir que ésta sea la primera publicación de Onetti. El carácter constitutivo al que se refiere tiene que ver con la fundación mítica de Santa María, la ciudad imaginaria que será el escenario de una parte considerable de la producción del autor. La crítica argentina subraya el gesto audaz del personaje, Brausen, quien cuenta cómo es posible contar, mecanismo que en su aparente simpleza crea las condiciones de existencia de un ciclo narrativo que se expande durante medio siglo. Desde un primer plano ubicado en Buenos Aires, al que Ludmer llama provisoriamente “la realidad”, Brausen imagina un segundo plano localizado en Santa María, el plano de “la ficción”. Por el momento, urge resaltar la centralidad de esta novela dentro de la prolífica obra del uruguayo, y en especial, el carácter fundacional de esta escena en la formación de una red compleja de relatos cuyo hilo común será la ciudad imaginada y varios personajes recurrentes.<sup>30</sup>

Juan Carlos Onetti transitó su juventud entre un lado y el otro del Río de la Plata. A pesar de haber nacido en Uruguay en 1909, a los veintiún años, o desde 1930, el autor vive temporadas largas entre Buenos Aires y Montevideo. De 1941 hasta 1955 trabaja la mayor parte del tiempo en la gran capital cosmopolita del imaginario latinoamericano, Buenos Aires. Es ahí, durante los últimos años de la década del 40, que se gesta la idea de novela que se convertirá en *La vida breve*. En una entrevista realizada en 1977, en el programa *A fondo* de Radiotelevisión Española, Joaquín Soler Serrano le pregunta al autor uruguayo por las condiciones que dieron origen a “ese mito geográfico, humano y urbanístico que es Santa María”.<sup>31</sup> A lo que éste contesta:

<sup>30</sup> Roberto Ferro, al igual que Ludmer, le adjudica un lugar central a *La vida breve* dentro de la producción de Onetti. En *Onetti. La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, Ferro propone una lectura de toda la obra del uruguayo como un único texto, privilegiando dos comienzos, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” y *La vida breve*. A partir de la novela del 50, argumenta el autor, se da un giro en las operaciones de lectura, escritura y reescritura onettianas, que se presentan en el proceso de creación del espacio imaginario y la correspondiente parodización del autor por medio de la figura de Brausen.

<sup>31</sup> El debate por la localización topográfica exacta de Santa María tiene una larga tradición. Roberto Ferro comenta al respecto: “La ciudad surgida de la imaginación de Juan María Brausen ha ocupado una vasta tarea de arqueología en la que se comprometieron muchos y tenaces inquisidores; el objeto no era fácil, pero a pesar de ello se ha intentado, una y otra vez, establecer el lugar exacto en que había sido establecida. Las búsquedas de Emir Rodríguez Monegal y Jorge Ruffinelli son, en este sentido, pioneras; los dos se han manejado respetando, con diferentes matices, el criterio de autoridad, es decir, consultando a Onetti. Sus respuestas son variadas, relatos fragmentarios, explicaciones políticas, testimonios de corte sociológico acerca de la personalidad de los porteños y mestizajes entre ciudades o pueblos situados a orillas del Río Uruguay; en ningún caso deja de asomarse un tono irónico, nunca

Si yo fuera a pensar en hechos, yo diría que estaba en Buenos Aires. Yo iba de Buenos Aires a Montevideo con mucha frecuencia, y sobre todo con la frecuencia que me permitía el dinero. Mi familia vivía en Montevideo. Y allá no estaba contento, porque después Perón cortó la comunicación. No había barcos para ir a Montevideo. Yo, la única vez que pude ir tuve que dar toda la vuelta por Paraguay. Entonces yo quería estar en otro país, en otro lugar, que no era ni Buenos Aires, ni Montevideo; lo que podría ser una mezcla de ambas cosas. Es decir, Montevideo en lo que tiene de que no es la gran ciudad, y Buenos Aires, que sí actuaba de otra manera en la gente que yo conocía, en la gente que yo adivinaba. Pero, no sé, una explicación más clara no la puedo dar, porque ni la sé para mí.<sup>32</sup>

La creación de Santa María está relacionada, en gran medida, con la vida del desplazado, esa vida múltiple y escindida del que está entre dos mundos, dos espacios. Onetti vive en Buenos Aires y viaja a menudo a visitar a su familia, pero súbitamente las posibilidades de volver a su tierra se limitan y queda varado en un lugar donde ya no desea estar. El autor dice que “quería estar en otro país, en otro lugar, que no era ni Buenos Aires, ni Montevideo; lo que podría ser una mezcla de ambas cosas”. Entonces, crea un espacio intermedio, o quizás, entre-medio, *entre* Buenos Aires y Montevideo<sup>33</sup>, una mezcla que contiene lo mejor de dos mundos. En otra ocasión anterior, durante una conferencia en el Instituto de Cultura Hispánica celebrada en Madrid el 19 de noviembre de 1973, Onetti describe las razones que lo llevaron a escribir la novela desde otra óptica:

En realidad lo escribí porque yo no me sentía feliz en la ciudad en que estaba viviendo, de modo que se trata de una posición de fuga y el deseo de existir en un mundo en que fuera posible respirar y no tener miedo. Esta es Santa María y este es su origen. Yo era un demiurgo y podía construir una ciudad donde las cosas acontecieran como me diera la gana. Ahí se inició la saga de Santa María, donde los personajes van y vienen, mueren y resucitan. Creo que me voy a quedar allí porque soy feliz y todo lo que estoy escribiendo ahora son reuniones con viejos amigos con los que me siento muy cómodo.<sup>34</sup>

Santa María es, como toda escritura, un tipo de actividad compensatoria. En el lugar de la falta se instaura una forma, un territorio, una línea de fuga distanciada de la vida real, algo así como un espacio y tiempo fuera de la situación histórica que le ha tocado vivir al sujeto. Ahí, el escritor deviene “demiurgo”, crea vidas y controla el mundo de la única manera que sabe hacerlo: escribiendo. La ciudad imaginaria se comporta caprichosamente, regida por las reglas que dicta este señor creador; a saber, se contrae o

---

demasiado sutil, a veces hasta sarcástico que resuena en las explicaciones de Onetti”. *Ibidem.* pp. 290-291.

<sup>32</sup> *A fondo: Juan Carlos Onetti.* Entrevista por Joaquín Soler Serrano. RTVE, 1977.

<sup>33</sup> Ver Gamero, Carlos. “Santa María, capital del barroco rioplatense.” *Ficciones barrocas.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

<sup>34</sup> “Por culpa de Fantomas”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica.* 284 (feb. 1974): 225-226.

expande, tiene sus propios límites imaginarios y reales, el tiempo pasa y no pasa, los personajes no tienen memoria de sus vidas previas, y algunos entran y salen del foco narrativo o inclusive son resucitados “como le de la gana” para hacerle compañía al autor.

Varios críticos literarios como Enrique Foffani, Emir Rodríguez Monegal o Hugo Verani coinciden en que uno de los temas recurrentes en la obra de Onetti es la búsqueda desesperada de una identidad entre dos espacios o dos mundos conflictivos como son los planos de la realidad y la imaginación. Esta búsqueda da lugar a los grandes soñadores de Onetti, presentes desde el primer cuento publicado del autor, “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (1933). Esta actitud es marcada en Eladio Linacero, el personaje principal de la primera novela de Onetti, *El pozo* (1939). Linacero funciona como un modelo de muchos futuros personajes de las narraciones onettianas; es un personaje marginado que comparte con el autor la necesidad de crear una línea de fuga, una fantasía para escapar del diario vivir y poder compensar por una vida aparentemente insuficiente, imperfecta, que ahoga y limita al sujeto. Pero, a diferencia de los primeros soñadores que pueblan la obra, quienes provienen de una vena más romántica, aventurera o idealizadora, en *La vida breve* ocurre un giro que el autor no tarda en señalar a uno de sus más fuertes críticos y entrañable amigo, Emir Rodríguez Monegal:

En primer lugar, en todo el comienzo de la novela Brausen hace algo muy corriente: se imagina a sí mismo en otra vida. Todo el mundo que yo conozco practica, consciente o inconscientemente, lo que se llama el "bovarismo" desde hace mucho tiempo. La vida imaginada [...] Cuando empieza a imaginarse Santa María, y se pone a componer mentalmente un folletín, o un guión de cine, para ganarse la vida, para subsistir, lo único que Brausen realmente quiere, el único deseo de él, es salirse de su vida, ser otro. Ni siquiera busca ser otro mejor, más importante, más rico, o más inteligente. No: lo que él quiere es ser otro, simplemente. Como la Bovary.<sup>35</sup>

Dicho de otro modo, Onetti se apropia de una actitud totalmente mundana, ese tipo de devaneo común al que fantasea, el escapismo necesario de la vida mezquina que aquí denomina “bovarismo”. Entonces, tenemos como trasfondo una realidad miserable, una vida solitaria, insulsa, de la que hay que escapar creando nuevas vidas, imaginándose en otro espacio; sin embargo, aquí el personaje lo hace como modo de supervivencia, como reflejo de ser otro.

<sup>35</sup> “Conversación con Juan Carlos Onetti.” *Eco* 119 (mar. 1970): 442-475. Tomado de la página: <http://onetti.net/es/entrevistas/monegal>

Una breve nota antes de comenzar el recorrido de los textos: aunque es frecuentemente mencionado por la crítica onettiana, nunca está demás enfatizar que la obra del uruguayo compone un sistema literario estructurado y coherente, desde sus primeros cuentos publicados y *El pozo* hasta *Cuando ya no importe* (1993). Las técnicas narrativas presentes en las primeras entregas se mantienen casi constantes a través de toda la producción, e incluso se intensifican y son llevados a un extremo en la obra posterior; por esta razón, lo esencial es indagar la función que cumplen en cada momento y lo que pueden significar en relación con el resto de la producción.

### **Las vidas breves de Juan María Brausen**

*No se trata de hombre concluido –dije–. No se trata de decadencia. Es otra cosa, es que la gente cree que está condenada a una vida, hasta la muerte. Y sólo está condenada a un alma, a una manera de ser. Se puede vivir muchas veces, muchas vidas más o menos largas.*

Juan Carlos Onetti, *La vida breve*

Como tantas otras obras de Juan Carlos Onetti, *La vida breve* comienza el día de Santa Rosa, día que coincide con la mudanza de una mujer al departamento contiguo al del personaje principal de la novela, Juan María Brausen. Todas las conversaciones en el departamento vecino se escuchan a través de la fina pared. Así, en poco tiempo, él se entera que ella, la Queca, es una prostituta. Ese mismo día, la mujer de Brausen, Gertrudis, ha ido al doctor para operarse un cáncer del seno. A Brausen le han encargado escribir un argumento para cine que no logra comenzar, un guión levemente comercial, que según las instrucciones de su jefe, Julio Stein, se pueda usar e interese tanto a los idiotas como a los inteligentes. Un día, mientras está por aplicarle una ampolla a Gertrudis, surge una idea, un personaje, el médico, Díaz Grey; una imagen precaria que será el principio de la pequeña ciudad entre el borde del río y una colonia de labradores suizos, Santa María. Poco a poco el guión se irá expandiendo. Aparecerá la intriga de una mujer llamada Elena Sala, que le pedirá recetas de morfina al doctor para su marido. Mientras va creciendo el universo del texto imaginado por Brausen, en la vida “real” de Buenos Aires, el personaje sufre una transformación. Brausen y su mujer se han distanciado. Ella viaja a Montevideo y él aprovecha para cruzar al departamento de la Queca, asumiendo en el tránsito una nueva personalidad y un nuevo nombre, Juan María

Arce. Arce se convierte en el amante de la Queca, además de ser todo lo que Brausen no es: bravo, depravado, violento. La historia en el plano “imaginario” continúa. Díaz Grey conoce a Lagos, el marido de Sala, y a Owen, su amigo. Eventualmente, Elena desaparece y Díaz Grey traza sus pasos hasta dar con ella; cuando esto ocurre, Sala se entrega a él. Poco después nos enteramos que ella se ha suicidado con una sobredosis de morfina en un momento que el doctor no logra recordar. Simultáneamente, de vuelta a Buenos Aires, en el departamento del lado, Ernesto, uno de los viejos amantes de la Queca, ha matado a la prostituta. En este punto, los planos que han estado separados hasta este momento comienzan a cruzarse. Luego de la muerte de Sala, Díaz Grey escapa de Santa María con algunos acompañantes y termina en Buenos Aires; del mismo modo, pero a la inversa, Brausen emprende un viaje en auto hasta Santa María en compañía de Ernesto. El demiurgo y Ernesto, ahora prófugos, llegan a la ciudad al borde del río. En la plaza son descubiertos por un detective y no les queda otra opción que matarlo. Por último, en Buenos Aires es la época de Carnaval y Díaz Grey, Lagos, Owen y la chica del violín, también prófugos, juegan a los disfraces y a las máscaras hasta desaparecer en medio de la fiesta, no sin que antes muera uno de ellos.

En “Homenaje a *La vida breve*, 25 años”, Ludmer presenta fuertes argumentos para establecer que la ecuación de lo imaginario en Onetti se expresa bajo la fórmula “ficción = duplicación representativa, desplazada e invertida, de los datos en la realidad”.<sup>36</sup> En los primeros dos capítulos del estudio, por medio de un análisis muy cercano del texto, la crítica analiza las condiciones de producción (cómo y dónde surge el material narrativo) y la estructura de la novela para reforzar esta observación. En el primer capítulo “Apertura y condiciones de producción”, Ludmer analiza el *incipit* de *La vida breve*. Según la autora, la escritura en la novela parte precisamente del corte y de todas sus metáforas. La imagen que inaugura el primer capítulo de la “nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho”<sup>37</sup> representa la falta, la separación de un miembro, la amputación o la muerte, pero al mismo tiempo es la interrupción de lo cotidiano que simboliza la llegada de la Queca y la escisión que provoca el *incipit*, ese corte brusco del silencio a la palabra. Ludmer continúa su análisis rescatando lugares-funciones o

<sup>36</sup> *Op. Cit.* p. 22.

<sup>37</sup> Onetti, Juan Carlos. *La vida breve* [año 1ra ed. 1950]. Buenos Aires: Sudamericana, 1981. p. 12. Toda cita futura de la obra de Onetti en esta sección remite a esta edición.

mecanismos de la primera novela de Onetti, *El pozo*, que estarán presentes y que por un imperativo narrativo serán redistribuidos para dar forma a *La vida breve*. En el segundo capítulo, “Las condiciones de la lectura”, por medio de un análisis sistemático de la estructura de las dos series (“realidad” y “ficción”, “productor” y “producto”, o “ficción” y “subficción”), se propone una lista de eventos fundamentales que se repiten en ambos planos. Estas unidades-acciones son: la llegada y la visita, la escena del triángulo, el viaje y la búsqueda, la muerte de la mujer y, por último, la huida.<sup>38</sup> La división de la novela en dos partes crea un cierto sentimiento de espejo, de simetría casi perfecta; dicho de otro modo: la “ficción” es el reflejo desplazado de lo que está pasando en la “realidad” hasta el momento en que se encuentran las dos series e invierten sus espacios.

Como mencionamos, la novela comienza con un Juan María Brausen abatido por la vida. Su mujer acaba de ser operada y con la extirpación del seno se inicia un proceso de alejamiento que culmina con la separación definitiva entre los dos. Además, debe luchar con todas sus fuerzas para conseguir un trabajo y sobrevivir, por más miserable y nimia que sea la actividad que le propongan. Aquí aparece la primera oportunidad de fuga, su redención: el guión cinematográfico y sus personajes. Al estar inmerso en una realidad que no llena sus expectativas, Brausen se resguarda en la imaginación, en la creación artística.

La palabra clave aquí es la escisión (o la división, otra metáfora del corte). En un primer momento, Brausen toma la palabra, es decir, se convierte en narrador, y se desdobra en el médico, Díaz Grey:

Hay un viejo, un médico, que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él. Tal vez no sea viejo, pero está cansado, seco. Cuando estés mejor me pondré a escribir. [...] No llores, no estés triste. Veo una mujer que aparece de golpe en el consultorio médico. El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa por el río.<sup>39</sup>

Brausen crea el plano imaginario a partir de una memoria ambigua, un lugar que supuestamente visitó alguna vez, donde fue feliz; trata de extraerse de la realidad creando o re-creando ese momento que ahora parece tan distante solamente “[...] porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo”.<sup>40</sup> En este primer caso

<sup>38</sup> Su respectivo esquema aparece en *Op. Cit.* p. 55.

<sup>39</sup> *Op. Cit.* pp. 17-18.

<sup>40</sup> *Ibidem.* p. 18.

Brausen se imagina otro casi como reflejo. No importa que ese otro sea mejor, más apuesto o más fuerte; simplemente actúa sobre el instinto de ser otro, en otro lugar, en otras circunstancias distintas a la suya. Díaz Grey es viejo, está cansado, triste, y sólo tiene un pasado turbio, borrado, que no puede recordar. Además, este primer encuentro de Elena con Díaz Grey es una inversión de la visita de Gertrudis al doctor, una visita desplazada, donde nunca ocurre el trauma de la pérdida.

Al igual que Díaz Grey, quien es una invención-inversión de Brausen, Elena Sala, la mujer que entra en el consultorio del doctor, es una inversión de Gertrudis, la esposa de Brausen. Durante los primeros capítulos de la novela Gertrudis está convaleciendo en la cama. Mientras ella yace postrada, Brausen inicia el proceso de escritura que intercala con fragmentos donde rememora los primeros encuentros con su mujer. En el siguiente pasaje el demiurgo muestra la costura de su creación:

Entraría sonriente en el consultorio de Díaz Grey-Brausen esta Gertrudis-Elena Sala, la que conocí aquella noche y que me había estado examinando mientras yo bebía y discutía con Stein, hundida en un sillón, acariciándose la cabeza, encogida y absorta y siempre sonriendo. Para hacer vivir a Díaz Grey, esta muchacha despidió a Stein y cuando estuvo sola conmigo se acercó para tocarme, cerrando los ojos.<sup>41</sup>

Elena Sala es una Gertrudis que no ha tenido cáncer, que todavía está completa; sin embargo, hay que enfatizar que Gertrudis es la condición *sine qua non* de la existencia de Elena Sala. Para que ella pueda existir en el plano de la ficción, y más específicamente, en el universo de Santa María, Brausen debe contar con una experiencia previa en el plano de la realidad, es decir, necesita una Gertrudis joven, cuyos gestos y características le provean las variables necesarias para transfigurar en la creación literaria. En la memoria de Brausen el primer encuentro con Gertrudis en Montevideo también tiene un giro particular que se relaciona con este método de inversión de la ficción, ahora aplicado a la realidad. Justo antes de encontrarse con una chica por primera vez, su amigo Stein le confiesa a Brausen que ha estado inventando historias de su pasado para encandilar a una joven muchacha que ha conocido. Stein dice: “Le hable de vos, inventé un Brausen inmejorable. [...] La lealtad me obliga a confesarte que no sos el primer tipo maravilloso que le invento y llevo conmigo, como un salvoconducto para que me deje estar unas horas más a su lado y probar suerte”.<sup>42</sup> La ficción, la imaginación, puede ser una válvula

---

<sup>41</sup> *Ibidem.* p. 34.

<sup>42</sup> *Ibidem.*

de escape para sobrevivir una vida opresiva, pero además puede ser una herramienta para aprovecharse de la gente, para deslumbrar y fascinar hasta que baje la guardia. “Inventé un Brausen inmejorable”, escuchamos decir a Stein, y al parecer lo hizo tan bien que al final Brausen, el idealizado, termina casado con la muchacha.

No obstante, el amor algún día tiene que terminar, sea por designios del destino (la muerte) o por el desamor. En este caso, Gertrudis se distancia, y al igual que Brausen, o mejor dicho, desde el punto de vista de Brausen, indaga las huellas de un pasado más feliz, previo a su partida de Montevideo y anterior a la desdicha del amor no correspondido: “Gertrudis empezó a buscar la dicha aparte y antes de mí. Revivía los días juveniles anteriores a nuestro casamiento, recordaba y copiaba a la muchacha de cabeza y mandíbula orgullosas, la de la despreocupación y largos pasos”.<sup>43</sup> Esta Gertrudis rejuvenecida que ha dejado atrás el trauma de la operación es justo lo que Brausen buscaba al comenzar la escritura. Él, sin embargo, ya tiene un sustituto para ella (Elena); su esposa no hace más que devolverle la partida, dejándolo atrás y descartándolo para siempre. Después que Gertrudis se ha alejado definitivamente, Brausen busca cruzar otro umbral. Ya no basta con la ficción, la creación literaria, sino que debe escindirse nuevamente, ahora en persona. Debe cruzar al espacio contiguo, el lugar donde aplican otras reglas: el departamento de la Queca. Así nace Arce. Si bien Díaz Grey transita un espacio moral ambiguo, mayormente a causa de sus negocios turbios con la morfina, Arce tira la moral por la borda. Este nuevo desdoblamiento de Brausen es otro en la larga lista de personajes del bajo mundo que pueblan el universo Onetti, esos personajes marginales que están fuera del sistema de valores preestablecido por la sociedad; entiéndase: proxenetas, prostitutas, ladrones y enfermos mentales. Poco a poco esta doble vida de Arce irá colmando la antigua personalidad hasta convertir al sujeto antiguo, Brausen, en un tipo de carcasa vacía:

[...] comprendí que había estado sabiendo durante semanas que yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otras cosas que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina.

Yo había desaparecido el día impreciso en que se concluyó mi amor por Gertrudis; subsistía en la doble vida secreta de Arce y del médico de provincias.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibidem.* p. 65.

<sup>44</sup> *Ibidem.* p. 130.

Sin el amor de Gertrudis, la ficción se ha convertido en la única razón o el único motor que mueve la vida de Brausen. El molde que era Juan María ahora puede rellenarse con cualquiera de sus *vidas breves*. Entonces, podemos afirmar que Brausen se ha borrado a nivel del sujeto. Ha pasado por un lento proceso, pero ha dejado atrás una identidad fija para multiplicarse y devenir otros. La persona que era, ese hombre prudente, medido, responsable, que vivía por y para los demás, de quien todos se aprovechaban, ahora se codifica bajo el signo de una vida pésima, la de alguien que no tiene la esperanza de un mejor mañana, que vive la rutina como un autómeta. Aquí observamos una clara inversión, es decir, el sujeto ha, en cierto sentido, transmigrado de una identidad a otra, o ha perdido este supuesto centro de unidad, todo sin haber salido del territorio, sin haberse alejado geográficamente. Aún así, Brausen no puede despojarse completamente de sí y convertirse de un momento a otro en un Arce puro. Esta nueva identidad no puede remplazar las otras, debe coexistir con ellas. La nueva situación del personaje es planteada como su “triple prolongación en el tiempo”<sup>45</sup>, en otras palabras, el plano-tiempo Brausen, el de Díaz Grey y el de Arce todos conviven en él.

Terminada la primera parte del libro, el lector se vuelve testigo de la espera, ese momento de transición que llevará, de una manera u otra, a la destrucción de los personajes. Brausen es consciente de este inevitable desenlace, es por esta razón que comenta:

Fui sabiendo que estaba resuelto a sostener a Arce, como si, muerto, mi descomposición alimentara una planta [...] Pero yo sabía, sin temores por la comida y el techo futuros, que la fuente indispensable de la vida de Arce era el dinero escondido en el banco, los billetes que yo debía conservar y gastar a tientas hasta que llegara el momento inevitable, y que no podía ser diferido ni apresurado, en que Arce retrocedería para examinar a la Queca inmóvil.<sup>46</sup>

La escisión en este caso no puede ser total. Brausen-Arce es una identidad que se nutre de otra, que al mismo tiempo conoce sus limitaciones materiales; sabe que no puede sobrevivir por cuenta propia, que tiene que rendir cuentas a algo o alguien, y este ente, a diferencia de Elena Sala, no es simplemente la ficción, sino el mundo material.

Mientras tanto, Brausen consigue otro trabajo, funda una pequeña compañía de publicidad que dirige desde una oficina compartida. El juego de espejos en la novela

<sup>45</sup> *Ibidem.* p. 188.

<sup>46</sup> *Ibidem.* p. 177.

llega a su punto máximo cuando Brausen describe su rutina de trabajo y habla sobre el personaje que le alquila la mitad de la pieza en la calle Victoria: este hombre que “–se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos–”.<sup>47</sup> Por medio de un mecanismo diestro el autor logra insertar una ficción de sí mismo en la historia que concuerda puntualmente con la imagen de escritor que Onetti intentó proyectar durante toda su vida. Si bien podemos argumentar que este juego, que luego será utilizado a ultranza por la narrativa posmoderna, puede ser una de las mil y una trampas que el autor planta, lúdicamente, para interactuar con el lector y el crítico, vale la pena resaltar que este gesto refleja la propuesta general de toda la novela: todos tenemos vidas breves, vidas imaginadas, vidas de ficción. Onetti autor inserta una versión de Onetti en la narración, de la misma manera en que Brausen inserta una versión suya en Díaz Grey y en Arce. Tal como si fuera una muñeca rusa, la narración se va plegando sobre sí misma de maneras sorprendentes.

Ahora bien, en el plano de la ficción, luego de la búsqueda, Díaz Grey encuentra a Elena muerta de una sobredosis; inversamente, varios capítulos después, en Buenos Aires, aparece muerta la Queca con Ernesto a su lado. Como hemos visto, Brausen fantaseaba con la muerte de la prostituta desde mucho antes. Al entrar en la habitación y ver a la prostituta tirada en la cama, el personaje intuye que tiene que escapar con Ernesto. Ambos cruzan de vuelta a su departamento, al espacio contiguo original y dice: “Sentí que me despertaba –no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño–”.<sup>48</sup> La muerte de la Queca desencadena una inesperada clarividencia en el personaje. En el cruce se despeja la niebla que lo ha asechado desde el principio de la novela. Brausen ahora se siente totalmente sereno, compuesto, de cara a un Ernesto alterado, en pleno remordimiento, que no sabe cuál es el próximo paso. Juan María sabe que el joven ha actuado su fantasía más personal, su deseo de aniquilación, casi como si fuera un *otro* Brausen. En este sentido limitado, se podría decir que el personaje tiene la impresión de que Ernesto es aún otra escisión más de su personalidad. Es por esta razón que decide

---

<sup>47</sup> *Ibidem.* p. 188.

<sup>48</sup> *Ibidem.* pp. 221-222.

salvarlo, escapando al único lugar donde pueden estar seguros: la zona de ficción, Santa María.

Pero para llegar a Santa María es necesario un plan de ruta, un mapa que cristalice y exteriorice el mundo de la escritura. Escondido en una habitación con Ernesto, Brausen comienza a delinear el mapa de la ciudad del mismo modo que germina el espacio de la ficción, con un nombre, Díaz Grey: “Empecé a dibujar el nombre de Díaz Grey, a copiarlo con letras de imprenta y precedido por las palabras, calle, avenida, parque, paseo; levanté el plano de la ciudad que había ido construyendo alrededor del médico...”.<sup>49</sup> Alrededor de Díaz Grey se levanta la geografía de la ciudad. Sin embargo, en este momento tan crucial, Brausen advierte que no tiene ninguna necesidad de delinear un plano, porque todo lo que es Díaz Grey forma una parte íntegra de sí mismo. Cuando termina el plano, Juan María lo firma con *su* nombre y luego lo destruye:

Firmé el plano y lo rompí lentamente, hasta que mis dedos no pudieron manejar los pedacitos de papel, pensando en la ciudad de Díaz Grey, en el río y en la colonia, pensando que la ciudad y el infinito número de personas, muertes, atardeceres, consumaciones y semanas que podía contener eran tan míos como mi esqueleto, inseparables, ajenos a la adversidad y a las circunstancias.<sup>50</sup>

El verdadero tránsito hacia Santa María sólo puede comenzar en el momento que Brausen rompe el mapa; el demiurgo finalmente se reconoce en su creación, se adueña nuevamente de ella y le resta importancia al personaje de ficción. Tan pronto desaparece la niebla, el nombre que vuelve a primar sobre todos los demás es el de Juan María Brausen.

El mapa juega un rol central en el proceso de construcción de un territorio imaginario, especialmente en este tipo de proyecto de larga extensión, por el sentido de continuidad que cada nueva narración va adquiriendo en referencia con la saga. Pero al igual que sus personajes, Onetti, demiurgo esquivo y jocoso, provee varias versiones de los planos de la ciudad. En primer lugar, existe un mapa de Santa María dibujado a mano, con letra de Onetti, que fue encontrado entre los manuscritos de *Juntacadáveres* (1964).<sup>51</sup> Sin embargo, en entrevistas, el autor da diferentes anécdotas sobre sus mapas; quizás la

<sup>49</sup> *Ibidem.* p. 243.

<sup>50</sup> *Ibidem.* p. 244.

<sup>51</sup> El mapa es reproducido en Balderston, Daniel (coord.). “Introducción del coordinador”. *Juan Carlos Onetti. Novelas cortas.* ed. crítica. Córdoba: Alción, 2009. XXVII; también aparece en el documental *Jamás leí a Onetti* de Pablo Dotta (España, 2009). El mapa al que alude se reproduce además al principio de este capítulo.

más realista aparece en una conversación con Jorge Ruffinelli y Julio Jaimes. A la pregunta de si alguna vez dibujó Santa María, Onetti contesta: “No. Una vez mi hijo hizo un mapa hipotético de Santa María, que me ayudó para mover los personajes para no equivocarme, para no repetir las calles. Después perdí el mapa y siguió Santa María de cualquier manera”.<sup>52</sup> En otra ocasión, Rodríguez Monegal le pregunta: “¿No tenés fichas, genealogías, planos, nada?”, y opta por la ruta lúdica: “No tengo nada. En un tiempo tenía un plano de Santa María, pero como era más grande que yo, entonces lo rompí”.<sup>53</sup> Así, Onetti refuerza la posición que plantea con Brausen en la novela: el mundo ficcional es una parte inseparable del creador, una parte que sigue subsistiendo aún sin un mapa que lo oriente.

Antes de llegar, e incluso cuando ya está dentro de Santa María, Brausen observa su creación, consciente de que todo lo que ve a su alrededor ha salido de su imaginación. La creación finalmente está materializada fuera de sí, en el exterior, y como consecuencia, Santa María se independiza. Juan María Brausen sigue siendo el demiurgo de este espacio, pero ahora, el mecanismo o el soporte que permite que siga existiendo la ciudad imaginaria se localiza fuera de él.

Al llegar a la ciudad, Ernesto y Brausen alquilan una pieza de hotel. En varias ocasiones Ernesto menciona que se siente perseguido. Cuando no lo soporta más, decide enfrentarse a los hombres de impermeable en la plaza. Brausen lo observa desde la ventana del hotel y decide bajar a ayudarlo. Mientras cruza la plaza piensa: “Esto era lo que yo buscaba desde el principio, desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad”.<sup>54</sup> Desde la separación con Gertrudis, el único propósito que ha tenido el personaje es despojarse, ser otro, libre de los demás. Ahora, después de haber matado a la Queca, de haber escapado de Buenos Aires y de la vida opresiva, Brausen se enfrenta junto a Ernesto a una nueva realidad.

La quinta unidad, denominada *La huida*, según la división propuesta por Ludmer, resulta central para la interpretación de la novela. En los capítulos 16 y 17 de la segunda

---

<sup>52</sup> “Las fuentes de la angustia y la nostalgia”. *Crisis* 10 (feb. 1974): 49-53. Tomado de la página <http://onetti.net/es/entrevistas/ruffinelli>

<sup>53</sup> *Op. Cit.* pp. 442-475.

<sup>54</sup> *Op. Cit.* p. 276.

parte de *La vida breve*, las dos series (“realidad” y “ficción”) consuman finalmente la inversión de sus respectivos espacios y se desplazan al espacio contiguo: Brausen y Ernesto viajan de Buenos Aires a Santa María, del mismo modo que Díaz Grey y los suyos van de Santa María a Buenos Aires. La clave del cruce yace precisamente en el mecanismo que desata la inversión: Brausen parte y al cruzar al otro lado se vacía o libera el lugar del narrador. En el capítulo 17, “El señor Albano”, el médico sanmariano llega a Buenos Aires. Desde la oración que abre el capítulo se observa un cambio en el lugar de enunciación; la voz narrativa se ha transformado en un “yo” (Díaz Grey), que ha tomado la palabra y de ahora en adelante ocupará el lugar de narrador. Ludmer comenta al respecto:

En el último capítulo del relato se abre un nuevo sujeto de la enunciación, otro narrador: el médico asume el “yo” narrativo, el tiempo presente y se dirige a “usted” (la muchacha); el relato se cierra, de este modo, cuando el “personaje” (la tercera persona, la no persona) se transforma en sujeto. A partir de este cierre es posible en el *corpus* un nuevo relato: ya existe un narrador, el típico médico Díaz Grey que cuenta en Onetti.<sup>55</sup>

Las consecuencias prácticas de este gesto son centrales para el sistema narrativo de Onetti. Al permitir que Díaz Grey ocupe el espacio del narrador en *La vida breve*, se postula que el lugar del narrador, ese lugar de poder y conocimiento privilegiado, puede ser ocupado por cualquier personaje. En obras posteriores como *Los adioses* (1953) o *Una tumba sin nombre* (1959) se explota este recurso. Si bien esta estrategia permite la proliferación de narradores, cada uno tiene su propia versión de los hechos, su punto de vista, y ninguno tiene acceso a una verdad objetiva. En última instancia, este gesto apunta hacia la destrucción de la certidumbre, el desmoronamiento de la autoridad y la proliferación del sentido.

### ***Todos los fuegos el fuego***

La historia de *Dejemos hablar al viento* (1979) gira alrededor de Medina, antiguo comisario corrupto de Santa María, ahora venido a menos y exiliado en Lavanda (nombre que alude a la Banda Oriental del Virreinato del Río de la Plata, el Uruguay).<sup>56</sup> La novela

<sup>55</sup> *Op. Cit.* pp. 61-62.

<sup>56</sup> Hugo Verani afirma en “Onetti y el palimpsesto de la memoria” que “Lavanda está descrita para que se reconozca a Montevideo. Nombres de lugares (El Cementerio Central, la playa Ramírez, el Parque Hotel) y de calles (Isla de Flores, Carlos Gardel) de los alrededores del Barrio Sur, donde vivía Onetti, u otros lugares típicos de la ciudad (el Buceo, el restorán Mornini, la Plazoleta del Gaucho, la óptica Ferrando, la Avenida Agraciada, el teatro Solís), están impregnados de la nostalgia de la patria perdida”.

está dividida en dos partes, la primera es narrada por el ex-comisario en primera persona. Medina, en esta nueva ciudad, cambia de trabajo en trabajo de acuerdo con lo que le dicta Frieda, su amante de a ratos, y Quinteros, su amigo. En la primera escena, el ex comisario describe su trabajo de enfermero, en especial cómo se encarga de inyectarle medicamentos a un anciano. Al poco tiempo muere el paciente y Frieda convence a Medina de que se convierta en pintor; ella le provee un taller cerca del Mercado y provisiones para que pinte a sus amigas. Un día llega una chica, Olga, a quien Medina llamará "Gurisa" y tomará como amante. Cuando Medina termina el cuadro de Olga desnuda, ésta se lo envía a la prometida de su ex como regalo de bodas. Luego desaparece. Medina conoce a una muchacha caminando en la playa llamada Juanina y se la lleva a vivir con Frieda y él. Como necesitan dinero, Medina pinta un cuadro desnudo de la chica para vendérselo a su mecenas, Carve Blanco. Mientras está pintando el cuadro, decide escaparse y estafar a Frieda y a Juanina, pero rápidamente cambia de parecer y decide irse con la más joven. Ella es la que termina estafándolo a él, revelando antes de irse que todos los detalles que le había contado de su vida hasta ese momento eran falsos. Medina tiene un hijo llamado Seoane, o mejor dicho, un muchacho que sospecha es su hijo, porque la madre siempre especuló con la identidad del padre en Santa María; ahora, en Lavanda, Medina imagina que Seoane y Frieda son amantes. Durante su tiempo libre, el ex comisario intenta sin éxito contactar a otros exiliados de la ciudad imaginaria. Como muchos otros en su situación, pasa los días rememorando la vida de antaño y busca sin cesar la manera de recuperarla. La oportunidad del retorno se materializa finalmente el día que reaparece Olga y deben escapar de Lavanda. Ambos viajan a lo de Carreño, que resulta ser una versión resucitada de Larsen, el recurrente macró onettiano. A Larsen lo conocemos con el apodo de Juntacadáveres o Junta y es el personaje principal de las novelas *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres*; también se alude brevemente a él en *Tierra de nadie* (1941), *La vida breve* y otros cuentos.<sup>57</sup> Carreño le

---

Disponible en las *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* celebrado en Berlín del 18 al 23 de ago de 1986. Frankfurt del Mena: Vervuert, 1989. Ver nota al pie 4.

<sup>57</sup> Para ver un análisis detallado de las características y transformaciones de Larsen en la obra de Onetti hasta los años 70 referirse a Ruffinelli, Jorge. "Notas sobre Larsen" en VV. AA. "Monográfico dedicado a Juan Carlos Onetti". *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*. 292-294 (oct.-dic. 1974): 101-117. En "Juan Carlos Onetti. Un diario de la memoria astillada". *Onetti fuera de sí*. Basile Teresa y Enrique Foffani (comps.). Buenos Aires: Katatay, 2013. pp. 139-151, Adriana Mancini traza la trayectoria de Larsen hasta uno de los últimos cuentos inéditos de Onetti, "La araucaria".

confía el secreto para cruzar a Santa María: en un papel maltrecho y doblado muestra la famosa escena de *La vida breve* en que Díaz Grey es imaginado por Brausen. La solución es simple, que escriba la Santa María que más le guste.

Medina cruza el umbral a la segunda parte de *Dejemos hablar al viento*, ahora contada desde un tercer punto de vista. El personaje reaparece, triunfante, en su rol de comisario de Santa María. Lo primero que hace al pisar la ciudad imaginaria es entrar al negocio de Barrientos. Luego de un breve preámbulo, encuentra a Julián Seoane borracho durmiendo en la parte de atrás; en un momento previo el chico le ha robado una pistola Colt de reglamento. En otra ocasión, Medina visita un negocio, donde están presentes Seoane y el Colorado. El Colorado aparece por primera vez en “La casa en la arena” (1949), cuento precursor inmediato de la saga de Santa María; por esta razón, deducimos que la presencia del Colorado en esta escena tiene una gran carga simbólica que se confirma hacia el final de la novela. Medina le propone a Seoane que se vaya a vivir con él a su casa en la costa; Julián acepta la oferta. El comisario y Seoane intentan restablecer la relación ficcional y precaria entre padre e hijo. Poco tiempo después, el comisario recibe una invitación para una cena. Frieda ha organizado una velada en su nombre en el antiguo Plaza. Para no estar solo y tener algún testigo de la farsa, Medina telefona a Díaz Grey para que lo acompañe. El doctor llega a la cena conversando con Seoane, quien rápidamente se separa y se sienta del lado de la mesa de las señoritas. En otro momento, Medina viaja al Casanova para dialogar con Frieda. Durante la conversación, ella le confiesa a Medina que hace meses que no ha visto a Seoane; él, sin embargo, no cree su versión. El comisario luego se reúne en secreto con el Colorado y le pasa una suma de dinero para un trabajo futuro. Varios días después, Frieda aparece ahogada en el río. Olga es la primera en encontrarla; al poco tiempo, los detectives encuentran a Seoane borracho y dopado en su casa. Los dos son llevados al Destacamento para ser interrogados. Allí, Olga confiesa que durante meses vio a Juanina y a Seoane viviendo en el apartamento de Frieda. Seoane aparece muerto en la celda con una nota sospechosa donde revela haber matado a Frieda. La última imagen que tenemos de la novela es el principio del incendio de Santa María, perpetrado por el Colorado.

La escritura de Juan Carlos Onetti posterior al exilio se vuelve progresivamente autofágica.<sup>58</sup> Como el mito del uróboros, las narraciones de este último período se van comiendo su propia cola, nutriendo y perpetuándose en base a toda la producción anterior. Todo lector asiduo del uruguayo reconoce en estos últimos libros una lista prácticamente infinita de alusiones, tanto en calidad de citas intertextuales de autores como Céline, Camus, Unamuno y otros, como del mismo universo intratextual de Onetti; esta característica es tan prominente en la construcción de *Dejemos hablar al viento* que Sonia Mattalia ha llegado a catalogarla como la novela *summa* de Onetti. Si bien la lista de alusiones intertextuales en el texto es extensa (y posiblemente, interminable), vale la pena analizar dos momentos clave estudiados por la crítica, que pueden servir como pistas para la interpretación del texto.

Desde el primer capítulo Medina es un “yo” narrador un poco fragmentario, que relata su día a día, así como sus pequeñas desventuras o vidas breves que advienen en el exilio. El capítulo VII, titulado justamente “Una pista”, comienza con el siguiente texto: “Hace un rato me estaba paseando por el taller del Mercado Viejo y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios”.<sup>59</sup> Esta cita es tomada textualmente del principio de *El pozo*, con un ligero desvío: se modifica el lugar de la acción. Mientras que la aventura de la primera novela es un viaje imaginario dentro de una habitación, en *Dejemos hablar al viento* se adapta a la nueva situación del personaje, en Lavanda. La estrategia de la cita cumple varias funciones. En primer lugar, cualquier lector frecuente de Onetti reconoce al instante de quién se está hablando, y rápidamente se refresca un antiguo pacto de lectura entre el autor y el lector. En el juego perverso de citas constantes en Onetti existe una dinámica lúdica, donde el lector logra trazar mapas subterráneos entre las obras. En esta ocasión, el lector hace la conexión entre Medina y Eladio Linacero y le transfiere varias características del último al primero. Pero quizás más importante, el vínculo que establece la alusión sugiere

<sup>58</sup> Ver Mattalia, Sonia. “*Dejemos hablar al viento*: cita, autocita, autofagia”. *Coloquio internacional. La obra de Juan Carlos Onetti*. Centre de recherches latino-américaines Université de Poitiers. Poitiers: Fundamentos, 1990. pp. 187-210.

<sup>59</sup> *Dejemos hablar al viento* [año 1era ed. 1979]. España: Espasa Calpe, 1999. p. 56. Toda alusión futura al texto en esta sección remite a esta edición.

retomar el modelo narrativo configurado en *El pozo*.<sup>60</sup> Dicho de otro modo, gracias a la pista textual, esta sección se puede leer bajo el esquema interpretativo de esa primera novela: esta es la narración de un personaje que intenta remendar los fracasos del pasado y la mezquindad del presente buscando maneras de escapar. Como hemos visto, el único espacio que continuamente permite esto es la imaginación.

Potencialmente aún más significativo sea el momento en que se cruza a la segunda parte de la novela, ese puente ambiguo que se construye cuando Larsen devela el secreto del tránsito, la clave para ingresar al espacio imaginario: la escritura. Este pasaje, no obstante, resulta inherentemente problemático y difícil de interpretar. El narrador cambia a un tercer punto de vista, se distancia al convertirse en un “el”, pero ¿quién exactamente es el que narra ahora, quién tiene la palabra, Medina o Brausen? Paradójicamente, en el capítulo XXIV, justo después de que sospechamos que Medina ha comenzado a escribir su propia versión de Santa María, aparece un letrado que dicta: ESCRITO POR BRAUSEN. Mattalia señala que para los efectos narrativos da igual si es Brausen o Medina quien escribe; lo importante es que el modelo narrativo de *La vida breve* prestará la estructura y las pautas de interpretación para esta segunda parte. A saber, a diferencia de la primera parte, se utiliza un tercer punto de vista para distanciar el enunciador (el narrador) de lo enunciado (la historia que se narra), y se complementa con voces de testigos, otros narradores o informantes como Barrientos, Olga, Frieda y Díaz Grey, cada uno creando su propia versión de los hechos y poniendo en duda el estatuto de la “verdad objetiva”.

La importancia de *La vida breve* en la estructura de *Dejemos hablar al viento* va incluso más allá de la función interpretativa que propone Mattalia en esta segunda parte. En “Onetti lector de Onetti: *La vida breve* y *Dejemos hablar al viento*”, Elena M. Martínez sugiere que la primera novela es una suerte de paratexto de la última. De manera análoga a como Ludmer ha analizado la serie de elementos o lugares-funciones presentes en *El pozo* y en el plano de la “realidad” de Buenos Aires que serán redistribuidos para dar forma a la materia narrativa en la escritura de Brausen, el lector de *Dejemos hablar al viento* puede trazar el origen de gran parte de la materia narrativa a *La vida breve*. Martínez además plantea que la metáfora del corte que estudia Ludmer como

---

<sup>60</sup> Mattalia, Sonia. *Op. Cit.* p. 203.

posibilitadora de la escritura, esa escisión que crea el correspondiente espacio o texto de al lado, sigue siendo válida para esta nueva entrega. Dicho de otro modo, los espacios escindidos que ya analizamos en la sección anterior, esos espacios duplicados e invertidos como el cuerpo de Gertrudis y el de la Queca, los departamentos contiguos de Brausen y la prostituta, el espacio de Buenos Aires y Santa María, el plano de la “realidad” y la “ficción” o la primera y la segunda parte de la novela, acá reaparecerán pero bajo la forma de *La vida breve* y *Dejemos hablar al viento*.

El análisis de “Onetti lector de Onetti” se concentra mayormente en las operaciones aplicadas a la materia narrativa y el rol del lector en la decodificación de estos procedimientos. Según la autora, *Dejemos hablar al viento* se nutre de *La vida breve* por medio de la condensación (el lector reduce la extensión de un personaje o situación, que se traduce al otro texto sin que se pierdan sus características esenciales), la amplificación (el lector completa la visualización del personaje y logra relacionar puntos o circunstancias que estén relacionados con ellos), el desplazamiento (el lector identifica personajes y estos se traducen en el nuevo texto sin que sus características varíen) y la inversión (el lector tiene que invertir la visualización del personaje en el nuevo texto).<sup>61</sup>

Hugo Verani concuerda con Martínez al establecer *La vida breve* como texto matriz de la novela:

En *Dejemos hablar al viento* los modos de autorreferencia se dan tanto a nivel léxico, sintáctico, semántico como estructural; van desde la cita literal a la alusión, de la reescritura de tramas anteriores al uso de procedimientos imaginativos usuales o sintagmas familiares que desencadenan una asimilación metafórica entre distintas historias o personajes, un parentesco que responde a una intención lúdica y paródica. La intertextualidad principal consiste, como veremos, en la reformulación del modelo ejemplar de la narrativa de Onetti, el de *La vida breve*.<sup>62</sup>

Sin embargo, añade que la autorreferencialidad es la consecuencia lógica del universo narrativo de Onetti y que es extensiva a toda su producción. Sin duda, las operaciones propuestas por Martínez son centrales cuando se refieren a *La vida breve*, pero no se puede pasar por alto que la voluntad autofágica de *Dejemos hablar al viento* no se colma con una sola novela. Ésta debe abarcar el total de la obra, como ha ejemplificado sucintamente la cita directa de *El pozo* y las anécdotas desviadas de otros textos (que

<sup>61</sup> “Onetti lector de Onetti: *La vida breve* y *Dejemos hablar al viento*”. *Coloquio internacional. La obra de Juan Carlos Onetti*. Centre de recherches latino-américaines Université de Poitiers. Poitiers: Fundamentos, 1990. p. 215.

<sup>62</sup> “Onetti y el palimpsesto de la memoria”. *Op. Cit.* p. 725.

Olga le envíe un cuadro desnudo suyo a la prometida de su ex alude al cuento “El infierno tan temido”). O también, el capítulo VIII, “Justo el 31”, fue publicado como cuento independiente en *Marcha* en el año 1964 y luego fue incorporado a la novela en discusión.

Una de las características sobresalientes del ciclo de Santa María es la recurrencia de sus personajes; Brausen, Larsen, Díaz Grey y Jorge Malabia aparecen una y otra vez en diferentes narraciones. Si nos dejamos llevar por el análisis de Martínez, podríamos sugerir que una función posible de las operaciones que menciona es permitir el tránsito de los personajes de un texto a otro de manera más extrema: la condensación, amplificación e inversión posibilitan la escisión, duplicación y desplazamiento de personajes y situaciones de modo rizomático. Estos ya no se limitan, como en algunos casos, a pasar directamente de un texto a otro, sino que se desterritorializan. El personaje, los ecos del personaje o la situación se desprenden del texto original para persistir y permutar en las entregas subsiguientes. El ensayo de Martínez contiene un mapa esquemático de los personajes-funciones en las dos novelas que puede servir para ilustrar esta observación. Frieda, la prostituta y cantante de *Dejemos hablar al viento*, es una condensación-amplificación de todos los personajes femeninos de *La vida breve*; es decir, Frieda cumple la función, comparte características y complementa a Gertrudis, la Queca, la violinista y a Mami, todas al mismo tiempo. La conexión más directa es entre Frieda y la Queca, no sólo por ser prostitutas, sino porque ambas cumplen la función del cuerpo/texto femenino, el lugar de escritura y lectura sintomático de *La vida breve*.<sup>63</sup>

El primer cruce de frontera en *Dejemos hablar al viento* es la inversión del tránsito de la novela anterior; aunque Medina comienza en Lavanda, ya se ha concretado el pasaje entre el plano “imaginario” de Santa María y el plano “real” de Lavanda.<sup>64</sup> En el primer capítulo hay varias alusiones al título de la novela anterior y al mecanismo de las vidas breves (las escisiones del personaje), pero también a la inversa. En la novela anterior, Brausen tiene una vida miserable; su primer válvula de escape es el guión

<sup>63</sup> *Op. Cit.* p. 216.

<sup>64</sup> Se puede discutir sobre la naturaleza de Lavanda; ésta no existe el plano “real” de la misma manera que Buenos Aires o Madrid, pero tampoco puede ser considerada parte del plano “imaginario” de Santa María. Discutiendo en contra de Verani (ver nota 56), Ferro arguye que Santa María y Lavanda pertenecen a la misma región de la topología imaginaria (*Op. Cit.* p. 435). En este caso, sin embargo, optamos por acercar Lavanda al plano de lo “real” debido a que no ha sido creada por Brausen.

cinematográfico, el mundo de la creación. Cuando Medina llega a Lavanda, en lugar de crear sus propias vidas breves, Frieda le asigna una serie de trabajos que él interpreta como un castigo, una venganza por su comportamiento en Santa María. La primera actividad que logra hacer es la de enfermero. Aquí observamos una parodia degradada del oficio de Díaz Grey, que era una parodia en sí misma. Hacia el final del capítulo, luego de la muerte definitiva de su paciente, Medina afirma: “[...] desde la esquina vi el furgón y comprendí que alguna cosa había terminado. La primera de las vidas breves que tuve en Lavanda”.<sup>65</sup> Quien en Santa María era el “dueño de la noche”<sup>66</sup>, el comisario que establecía el orden y manejaba el desorden, en Lavanda es un hombre miserable, silencioso y sin poder. En poco tiempo Medina se convierte en pintor; este oficio parece tener una relación más directa con la escritura que potencializa el acto de creación en Brausen, sin embargo, Medina se queda horas mirando los personajes de sus pinturas “Porque no habían terminado de ser, de vivir, en las telas del caballete, en las paredes, en el refugio débil que les daban la cama y el piso”.<sup>67</sup> Hasta este punto, todo esfuerzo creativo en Medina está destinado irremediabilmente a fracasar.

Tanto es así que en el capítulo II, “La visita”, Medina rememora brevemente su vida en Santa María y menciona que “Mucho tiempo atrás, cuando todos teníamos veinte años o pocos meses más, cedí a la tentación de ser Dios, absurda, azarosa, y respetando mis límites”.<sup>68</sup> En este comentario hay un guiño a Brausen, otrora demiurgo todopoderoso de Santa María, quien cede a la tentación de ser Dios, con otros resultados. Medina se refiere en realidad al nacimiento de su hijo, Seoane. La chica, María Seoane, nunca le confirma que el muchacho sea realmente suyo, sino que siempre usa ambivalencias y comentarios esquivos para evitar confirmar el parentesco. A Medina lo escuchamos decir: “[...] nunca supe si el niño, muchacho, era mi hijo. Ella había jugado siempre a la duda, al malentendido, la broma sin gracia”.<sup>69</sup> Sea en Lavanda o en Santa María, Medina se preocupa por el muchacho, en especial cuando sospecha que Seoane es dependiente al alcohol y a las drogas en la segunda mitad de la novela; no obstante, la paternidad trunca, fracasada, es más patente en Lavanda, donde Medina no tiene ningún

---

<sup>65</sup> *Op. Cit.* p. 22.

<sup>66</sup> *Ibidem.* p. 35.

<sup>67</sup> *Ibidem.* p. 40.

<sup>68</sup> *Ibidem.* p. 24.

<sup>69</sup> *Ibidem.*

poder sobre lo que sucede a su alrededor y cumple la función de padre ausente frente a la de padre reconciliador en la ciudad imaginaria.

Si previo a la partida de Santa María Medina es tan poderoso, ¿por qué se fuga a Lavanda en primer lugar? Durante una noche junto a Quinteros y otro antiguo compañero, Mr. Wright, Medina recuenta los eventos que desencadenaron el tránsito a la nueva ciudad. El comisario había recibido una orden de detener o matar al Pibe Manfredo, un millonario contrabandista de Santa María; ya lo tenía acorralado en un rancho y varios agentes esperaban su señal para atraparlo. En esto, Medina entra y se sienta con el prófugo. No se dirigen la palabra. El contrabandista sirve dos tragos de Martell. Sin explicación alguna, incluso cuando lo cuenta años después, Medina dice: “Sentí de pronto, sin alivio ni tristeza, que yo había dejado de tener motivo. Me serví otro vaso y le pregunté al Pibe Manfredo: ¿A qué hora cruzamos?”.<sup>70</sup> Aunque Medina es un comisario corrupto y contrabandista, tiene un repentino desencanto con la vida. La única manera de salir de este vacío es escapándose sin permiso ni perdón del dios Brausen y de Santa María. La fuga de Medina transgrede la Ley de Brausen del mismo modo que Arce transgrede las leyes de la sociedad. Lo que el comisario no sabe es que al cruzar al espacio de al lado se convertirá en un exiliado desdichado, condenado a vivir su vida soñando con el retorno a la tierra de la que escapó. Pero, aún abandonándose a las trampas del exilio en Lavanda, Medina adquiere el poder de narrar(se), de convertirse en un “yo” y contar su historia en primera persona.

El momento intertextual decisivo acontece hacia el final de la novela. Después que Medina interroga a Olga en el Destacamento, Julián Seoane aparece sin vida en su celda. Tan pronto esto ocurre, los detectives inspeccionan el cadáver de pies a cabeza y retiran todas sus pertenencias. Acto seguido, llega un coche y desciende una persona, un hombre que saluda y dice: “Soy lo que quieran, pero por ahora soy el juez, ese al que los crédulos tienen que llamar usía. Y la U, mayúscula”.<sup>71</sup> El señor juez provoca un sentimiento generalizado de incomodidad entre los presentes, en especial en el comisario, quien siente un odio arcaico hacia su persona. Frente al juez, Medina tiene un breve momento de reconocimiento, un tipo de *déjà vu* textual:

---

<sup>70</sup> *Ibidem*. p. 125.

<sup>71</sup> *Ibidem*. p. 239.

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía; un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal.<sup>72</sup>

Aunque Medina no lo llama por su nombre, es claro que reconoce al creador, o bien, al creador del creador: el viejo Onetti.<sup>73</sup> Todavía en este momento el lector puede preguntarse ¿Lo hizo Julián? ¿Por qué razón? Las diferentes versiones referidas por los narradores no ayudan a desentrañar el misterio. El juez, no obstante, encuentra una nueva pista, un pedacito de papel que los detectives no habían visto previamente. Es una nota suicida que dicta: “Hijo de mala madre no te preocupes más yo maté a Frieda – Julián Seoane”.<sup>74</sup> Esta confesión parecería esclarecer el asesinato de Frieda, si no fuera por la naturaleza sospechosa, sesgada de la pista, plantada sin remordimiento por el juez todopoderoso. En especial por el comentario irónico y auto-referencial que le sigue: “Póngalo en el expediente, comisario. Es un buen broche de oro”.<sup>75</sup>

El broche de oro, muy a pesar del juez, aparece en el capítulo XLI, “Por fin, el viento”. Luego del suicidio de Seoane, Medina se esconde en una habitación del Hotel Plaza junto a la Gurisa para esperar la llegada de la tormenta de Santa Rosa. En medio de la oscuridad calurosa de la tercera noche irrumpe una fulminante luz que proviene del oeste. El comisario ve la luz y sabe a qué atenerse; él mismo ha orquestado lo que va a ocurrir con el Colorado. El fuego toma vida, el viento de la tormenta lo propaga y se ilumina la ciudad: “La luz, siempre a la izquierda, comenzó a moverse y crecer. Ya muy alta fue avanzando sobre la ciudad, apartando con violencia la sombra nocturna, agachándose un poco para volver a alzarse, ya, ahora con un ruido de grandes telas que sacudiera el viento”.<sup>76</sup> Santa María se incendia y Medina no puede evitar pensar: “Esto lo quise durante años, para esto volví”.<sup>77</sup> El comisario vuelve sólo para vengarse de creador y la creación que tanto lo hicieron sufrir. *Dejemos hablar al viento* es, entonces, el escenario de la destrucción, el apocalipsis de Santa María; aun así, después de la

---

<sup>72</sup> *Ibidem.* p. 240.

<sup>73</sup> Ver nota 47.

<sup>74</sup> *Op. Cit.* p. 241.

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> *Ibidem.* p. 246.

<sup>77</sup> *Ibidem.*

hecatombe, la ciudad imaginaria resiste y vuelve a aparecer en textos como una reminiscencia de la que no puede escapar.

### **A veinte centímetros de Santa María**

*Más allá de mis libros no hay Santa María. Si Santa María existiera es seguro que haría allí lo mismo que hago hoy. Pero, naturalmente, inventaría una ciudad llamada Montevideo.*

Juan Carlos Onetti, "La literatura: Ida y vuelta"

*Ya no me interesaba leer ni soñar, estaba seguro que cuando hiciera los viajes que planeaba con Tito, los paisajes, las ciudades, las distancias, el mundo todo me presentaría rostros sin significado, retratos de caras ausentes, irrecuperablemente despojados de una realidad verdadera.*

Juan Carlos Onetti, "El álbum"

"Presencia", cuento que da nombre a la colección *Presencia y otros cuentos* (1986), es publicado por primera vez en *Cuadernos hispanoamericanos* en 1978. La historia es narrada en primera persona por Jorge Malabia, personaje que reconocemos de obras previas como *Juntacadáveres*, *Para una tumba sin nombre*, "El álbum" y otros cuentos. Malabia ahora vive en Madrid, exiliado de Santa María gracias a la sangrienta dictadura del General Cot. El desencanto y la alienación han tomado control de su vida; no se relaciona con el presente y sólo admite que extraña en momentos de insomnio. Cada tanto tiempo, Malabia recibe una copia de *Presencia*, un fascículo escrito por los exiliados de Santa María desperdigados por el mundo. En el inicio del cuento, Malabia decide contactar a un detective privado llamado Tubor para investigar qué ha pasado con María José Lemos después de su partida. Desde el momento que se encuentran, el narrador sabe que el detective es un farsante. Pero aun así hay un acuerdo tácito entre los dos: el pacto de la ficción. Tubor le pide los datos de la muchacha, además de un adelanto por su trabajo; Malabia, quien ha heredado el periódico *El liberal* y lo ha vendido forzosamente, inventa la información de María José y deja en la mesa la suma que el otro le pide junto a una foto de la chica. Luego de costearse varios días de borrachera con el sueldo, Tubor alquila una máquina de escribir para preparar algunos informes. En las primeras notas el detective afirma haber encontrado a María José, contenta y libre. Veinte días después se reúnen en una cafetería. En esta ocasión, le hace saber que ha continuado

la investigación ficticia, sin embargo, la historia ahora es otra: ha visto a la chica en una casa de citas en Madrid. Malabia vuelve a su cuarto y se encierra a beber. Mientras está tirado en la cama se imagina a María José con otro hombre, en Santa María, en Villa Petrus, haciendo todas las cosas que él había hecho con ella. La ligereza y alegría que el narrador había experimentado con los primeros informes desaparece rápidamente. Poco después, Malabia visita la oficina del detective y la encuentra vacía. Intenta llamarlo todo el mes de abril para recibir noticias, pero Tubor no da señales de vida hasta el próximo mes. En un corto intercambio por teléfono, el detective le pide que se junten en el internacional de Barajas. Promete tener grandes noticias a cambio de otra suma de dinero; no obstante, cuando se ven finalmente, asegura que la chica se ha desvanecido en el aire. Malabia le entrega el dinero y le pide la foto de vuelta. A los pocos meses, en un número de *Presencia* proveniente de Suiza, el narrador encuentra el siguiente recuadro:

María José Lemos, estudiante, detenida en la isla de Latorre desde el golpe militar, fue apresada por efectivos de la Guardia Nacional el 5 de abril, fecha en la cual abandonaba el penal y recuperaba la libertad. Desde entonces se encuentra desaparecida, sin que ninguna autoridad militar ni policial se responsabilice de su paradero.<sup>78</sup>

El título “Presencia” hace alusión a la dinámica que se crea entre la presencia y la ausencia de los personajes, al igual que al título del fascículo que recibe el narrador desde el extranjero. Jorge Malabia comienza la historia contratando a Tubor para crear ficciones en torno a María José Lemas. Posiblemente, ésta ha sido la amante de Malabia antes de exiliarse de Santa María; ahora, desde la distancia, en su soledad, él quiere hacer presente esta ausencia, este vacío. Luego de aceptar la investigación, Tubor comienza a falsear posibles paraderos de la chica para que Malabia pueda vivir vicariamente a través de la imaginación. El primer informe tiene un efecto inmediato: “Así, pagando mil pesetas diarias, tuve a María José fuera de la cárcel sanmariana [...] La veía ágil y burlona, rejuvenecida, casi niña por las mentiras tenaces que yo le había escrito. La veía libre, perfilada y veloz atravesando los paisajes que habíamos caminado [...]”.<sup>79</sup> El narrador sabe que María José está o estuvo encarcelada en Santa María, aunque no sabe cuál es su paradero final. Lo importante, lo esencial en este momento es que en el mundo creado por la escritura ella es libre. Jorge Malabia, como muchos personajes de Onetti, crea o

<sup>78</sup> *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007. p. 345. Toda alusión futura al texto en esta sección remite a esta edición.

<sup>79</sup> *Ibidem*. p. 342.

habita una ficción para compensar por los errores o las insuficiencias del presente y del pasado; pero, a diferencia de otros en su linaje, él paga para que otro construya esta ficción. La decisión de pasar el control de la creación le juega en contra, ya que cuando se reúne por segunda vez con Tubor, éste crea la variable de la infidelidad. A pesar de ser un detective venido a menos y de estar aprovechándose abiertamente de él, Tubor reconoce el estatuto que adquiere la ficción para Malabia y pide aún más dinero para continuar la investigación. Previamente a su próximo encuentro dice que “No se olvide [del dinero]; si me falla todo se acabó”.<sup>80</sup> El giro de la infidelidad es un golpe duro para el narrador, quien rápidamente retrocede al desencanto inicial del cuento. El tercer encuentro con el detective es, sin duda, el más cercano a la realidad; aquí, según las palabras de Tubor, María José “se hizo humo, se hizo perdiz”. Como se puede observar a simple vista, el cierre del cuento provoca una resignificación de los términos. Previamente, nos habíamos enterado de que Malabia recibía el fascículo impreso de *Presencia*, pero a partir de esta última revelación podemos constatar otra realidad: María José Lemas es una desaparecida política. La presencia y ausencia, entonces, adquieren un nuevo significado porque ya no sólo se refieren a una persona que no está presente a causa de la distancia, ahora se trata de alguien que está ausente y que posiblemente nunca más aparecerá.

Cronológicamente, “Presencia” se publica antes que *Dejemos hablar al viento*, pero aparece posteriormente (en otras palabras, si nos dejamos llevar por una división ortodoxa de la obra) en *Presencia y otros cuentos*. Resulta particularmente sugestivo que en “Presencia” tenga lugar la primera alusión a la ciudad imaginaria posterior al cataclismo. Jorge Malabia, ahora exiliado *de facto* de Santa María, comenta al principio del cuento: “Para mí ya no había ni habría Santa María reconstruida ni *El liberal*. Todo estaba muerto, incinerado y perdido sobre el río, sobre la nada”.<sup>81</sup> Ciertamente, el territorio existe todavía, este hecho lo atestigua la tiranía que sostiene ahí el General Cot, sin embargo, nuestro narrador parecería hacer referencia al incendio como una pérdida irremediable afín con su partida. En Madrid, Malabia intenta frenéticamente rellenar el espacio de la falta festejando con amigos y desperdiciando el dinero sucio de la venta del

---

<sup>80</sup> *Ibidem.* p. 344.

<sup>81</sup> *Ibidem.* p. 340.

periódico. No importa cuánto intente, siempre reaparece la imagen de María José y Santa María: “Sólo en los insomnios me permitía saber que no era feliz y extrañaba”.<sup>82</sup> El narrador intenta olvidar, separarse de la memoria del pasado, pero es imposible; cuando se tiene que enfrentar consigo mismo, Malabia recae y debe aceptar que no es feliz, que extraña todo lo que ha dejado atrás.

El próximo comentario de Malabia puede ser considerado más significativo: “En mi planisferio veinte centímetros separaban Santa María de Madrid”.<sup>83</sup> Aunque la localización geográfica que se ha propuesto para la ciudad imaginaria la sitúa en el Río de la Plata, en el fuero interno del personaje éste siente que la distancia no es tanta. Esto quiere decir que, aún sabiendo que hay una distancia geográfica infranqueable entre los dos puntos, la presencia de Santa María es tan abarcadora, tan omnipresente en su pensamiento, que Malabia siente que la puede palpar con los dedos. Entonces, al igual que le ocurre a Onetti, Malabia no se puede deshacer de Santa María, incluso después de intentar incendiarla. La relación entre el narrador y la ciudad perdida puede ser iluminada por la aseveración que hace Roberto Ferro en torno a las vías de comunicación entre Santa María y el mundo:

Las relaciones entre Santa María y Buenos Aires, Lima o Madrid, implican la exigencia de trazar una topología en la que los modos de pasaje en una u otra dirección no se expliciten en términos de distancias, mayor o menor cercanía, sino desde otra lógica. Entre los sitios de Santa María y los nombres que refieren a lugares que figuran en todos los mapas hay una relación similar al que se produce en una cinta de Moëbius, se pasa de una superficie a otra por un deslizamiento continuo; pero en el mundo fenoménico ese pasaje no es posible, porque Santa María está al lado de Buenos Aires o Montevideo, no a una distancia mayor o menor [...] esa región en los relatos está al lado, esa fragmentación no es fáctica, sino narrativa.<sup>84</sup>

La lógica del cruce es la lógica del movimiento al texto de al lado, es el desplazamiento o deslizamiento de un plano a otro. La topología en este caso no es un hecho real, fáctico, sino que es narrativo, o lo que podría ser considerado lo mismo, psicológico.

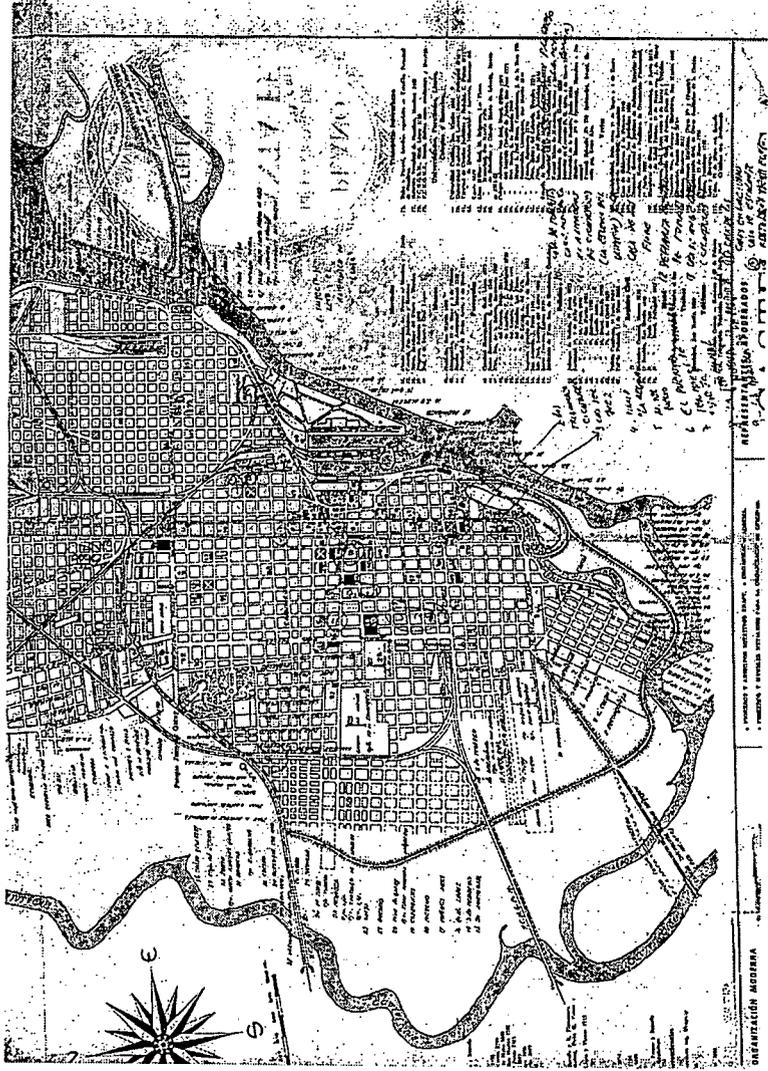
Como en otras obras analizadas, en “Presencia” la ficción, o más concretamente la invención y fantasía de María José Lemos, es la inversión de una dura realidad. Ésta funciona como válvula de escape, en el sentido que la fantasía permite que la chica siga viviendo en otro espacio que no sea sólo la memoria de Malabia. Cuando Tubor crea una

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> *Ibidem.*

<sup>84</sup> *Op. Cit.* pp. 303-304.

posible rutina o imagen para María José está aplicando el mismo método de creación que Brausen, pero al igual que la paternidad trunca de Medina y la creación imperfecta de los seres en sus pinturas, la chica no logra materializarse y persistir en el plano de la "realidad". Si la ficción en Onetti es el sostén geográfico y material de la identidad y la única razón de ser tanto de los personajes como del autor, todo parecería indicar que al dejar Montevideo, Santa María o cualquier vida previa, ésta está abocada al fracaso. Pero no por esta razón deja de ser la ficción una empresa necesaria para el que ha dejado todo atrás, ya que crea un espacio entre-medio, portátil, que por su mera existencia ayuda a amortiguar la experiencia traumática de la pérdida. Aún en el peor de los casos, la esperanza puede persistir en la ficción aunque sea por un breve momento después de la catástrofe.



### III: A medio borrar o cómo llegar al extranjero

*Dichoso aquel que no ha visto más río que el de su patria – recordó. La patria. ¿Es esto verdadero? ¿O la patria es sólo una imagen secreta, un puñado de recuerdos, a veces inconfesables; algo inaprensible y fugaz como un sueño; o una luz, un abrigado rincón entrevisto en sueños? No; la patria, para un hombre errante, será algo que no fue; pero que lo condiciona permanentemente, y lo ata, le sujeta el alma a una realidad remota pero viva y subyacente; una especie de pasaporte para andar por el mundo o por la vida, en un largo viaje que, sin ello, sería totalmente absurdo.*

Héctor Tizón, “Los árboles”

*La gente de mi generación se dispersa, en exilio. Del ramo vivo de nuestra juventud no quedan más que dos o tres pétalos empalidecidos. La muerte, la política, el matrimonio, los viajes, han ido separándonos con silencio, cárceles, posesiones, océanos.*

Juan José Saer, “La dispersión”

#### **Una cierta *unidad de lugar***

En “Discusión sobre el término zona” de los “Argumentos” de *La mayor* (1976) tiene lugar una conversación entre Lalo Lescano y Pichón Garay que parecería ser una declaración de principios del universo saereano. Todo comienza cuando Pichón, a punto de partir por primera vez hacia Europa, “[...] dice que va a extrañar y que un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona”.<sup>85</sup> Su amigo rápidamente le retruca la observación. Éste basa su contraargumento en el hecho de que no existen las regiones, o que más bien, para él no resulta tan fácil precisar el límite entre una región y otra. Cita el ejemplo de la pampa gringa y la costa, zonas problemáticas que se limitan y diferencian al mismo tiempo que se confunden a partir de ciertas características geográficas y poblacionales. Posteriormente, plantea otro ejemplo, el de la ciudad y los arrabales. Desde el punto de vista de Lescano las regiones son imaginarias, es decir, no existe un límite real y preciso entre ellas. Luego de discurrir un tiempo, Lescano concluye, con cierta satisfacción, que no hay zonas y que no entiende cómo se puede ser fiel a una

<sup>85</sup> “Discusión sobre el término zona”. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. p. 184. Cualquier alusión futura a los cuentos de *La mayor* y *Lugar* remite a esta edición.

región cuando éstas no existen. El argumento cierra con la contestación lacónica de Pichón: “No comparto, dice Garay”.<sup>86</sup>

De frente a esta respuesta podríamos preguntar, ¿exactamente qué se juega en ese no compartir, en ese no estar de acuerdo? Por un lado, el comentario inicial de Pichón se construye a partir de dos componentes: el extrañar y la región. Al negar la variable de la región, Lescano pone el énfasis sobre la imposibilidad de extrañar algo que no está bien definido, que no tiene límites palpables. La respuesta tajante de Pichón, sin embargo, reafirma su posición; Garay entiende que sí se puede extrañar a pesar de los límites ambiguos del territorio. Entonces, paradójicamente, al Lescano negar una posibilidad, termina fortaleciendo el primer enunciado de Pichón. Lo que se extraña en el extranjero no es un espacio geográfico, sino ese *plus* de experiencia que lo desborda y sobrepasa. Dicho de otra manera, la Zona, esa región de la literatura, ese universo tan particular que ha marcado la escritura de Juan José Saer desde sus inicios, es más que un simple espacio territorial. O mejor aún, sí, es una construcción geográfica imaginaria, pero además es su excedente, es una condición existencial o registro emotivo que comparten todos los personajes que forman parte de ella. La fidelidad hacia este espacio geográfico-existencial, como lo ha denominado y explorado minuciosamente María Teresa Gramuglio en “El lugar de Saer”, puede ser rastreado al comienzo mismo de la obra. *En la zona* (1960), el primer libro de Saer, devela múltiples pistas que orientan en esta dirección. Su división en dos secciones, “En la zona del puerto” y “Más al centro”, profundiza la noción de un espacio con dimensiones geográficas, creando un mapa imaginario de la ciudad. En el cuento que cierra la colección, “Algo se aproxima”, aparece por primera vez un joven Barco diciéndole a su amigo: “Yo escribiría la historia de una ciudad. No de un país, ni de una provincia: de una región a lo sumo”.<sup>87</sup> Desde este momento inicial, se construye un universo que, libro tras libro, se expande, con nuevos y recurrentes personajes que reflejan el pasar del tiempo y la irrupción de la historia. Dos factores constantes recorren la obra de Saer durante casi cincuenta años de escritura: la unidad de lugar y la recurrencia de un grupo de personajes que entran y salen del foco narrativo. Como menciona Julio Premat en su estudio de la obra de Saer, *La dicha de*

---

<sup>86</sup> *Ibidem.* p. 185.

<sup>87</sup> “Algo se aproxima”. *Ibidem.* p. 517.

*Saturno*: “La Zona es el emblema, el aleph de esta historia cifrada: en ella se juegan los vaivenes, las pericias, los conflictos con la materia y lo real”.<sup>88</sup> La crítica saereana vuelve una y otra vez sobre el tema de la Zona, precisamente por la importancia que supone el anclaje en un espacio geográfico-existencial; primero, debemos explorar las características que diferencian este espacio, y a partir de esas observaciones, podremos considerar el valor que tiene cruzar los límites del universo narrativo.

En un ensayo dedicado a los manuscritos de *Glosa* (1986) y *El entenado* (1983), Premat, Vecchio y Villanueva relatan la siguiente anécdota: en una ocasión Arcadio Díaz Quiñones le propuso a Juan José Saer establecer un mapa de la Zona al modo del condado de Yoknapatawpha de Faulkner, “la respuesta del escritor fue un gesto en tres etapas que se asemeja a su propia escritura: desplegar un mapa de Santa Fe, borrar el nombre de la ciudad, situar en él, entonces, los principales lugares de los relatos ya escritos, convirtiendo al espacio existente en un espacio ficticio”.<sup>89</sup> Como punto de partida, sabemos que la Zona mantiene una relación particular con su referente en el mundo “real”. El proceso de creación remite a la región de Santa Fe, pero lo hace de manera intrincada, lúdica, desviada: borra algunas de sus referencias geográficas inmediatas, al mismo tiempo que deja otras intactas (como Colastiné y Rincón). Esta construcción servirá “como reservorio de experiencias y recuerdos”<sup>90</sup> a los que se volverá incesantemente en el transcurso de la obra. En última instancia, se puede afirmar que la zona es una cifra o una manera de ficcionalizar el espacio natal.

Hay muchas maneras de interpretar un concepto tan amplio y ambiguo como es el espacio natal. ¿A qué se refiere precisamente Saer cuando habla de este espacio? A diferencia del poder político y las instituciones que por su beneficio propio proponen la idea de que el espacio natal es el territorio, Saer sugiere en el comienzo de sus “Razones” que lo nacional es la infancia. Es decir, en lugar de adoptar la teoría de que el espacio natal es un lugar o un territorio de donde emana una esencia, una fuerza vital que nos ata a la tierra y define quienes somos, la idea de lo nacional en Saer insinúa que lo esencial

<sup>88</sup> *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002. p. 114.

<sup>89</sup> “Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entenado*”. Premat, Julio (coord.). *Glosa - El entenado* ed. crítica. Córdoba: Alción, 2010. p. 508. El mapa al que alude se reproduce al principio de este capítulo.

<sup>90</sup> “El lugar de Saer”. *Ibidem*. p. 844.

es ese *plus* de la experiencia que nada tiene que ver con el espacio geográfico. Su postura intenta distanciarse del nacionalismo y hacer una crítica férrea de la coyuntura histórica en la que fue articulada. Para Saer, el nacionalismo, ese concepto abstracto y absoluto por el que viven y mueren las personas, esa obligación social que se origina a partir del discurso del poder, es una categoría vacía, un arma que manipulan los políticos y las instituciones para establecer su legitimidad y apelar a las emociones de las masas. Uno no tiene por qué confundir este tipo de movimiento ciego y servil con la infancia, ese tiempo y espacio privilegiado que es un registro de lo sensible, y más aún, una parte de la esfera privada del hombre. Es este al lugar donde siempre se quiere volver:

Y sin embargo, estamos constituidos en gran parte por el lugar donde nacemos. Los primeros años del animalito humano son decisivos para su desarrollo ulterior. La lengua materna lo ayuda a constituir su realidad. Lengua y realidad son a partir de ese momento inseparables. Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan. La lengua da a esa patria su sabor particular.<sup>91</sup>

Volver a la Zona será volver a esa patria, al espacio natal, pero no entendida como la patria del nacionalismo, sino una patria privada que permite la permanencia en la lengua y experimentar una cercanía con los rastros del pasado.

Si la Zona es la cifra de este espacio, cabe preguntar qué rol juega o qué significa ese gran Otro, la distancia imaginaria y palpable que es el extranjero. A partir de 1968, fecha en que el autor parte hacia París, comenzamos a ver en la obra del argentino una tensión cada vez más marcada entre el binomio espacio natal – espacio extranjero. En un “Argumento” intitulado justamente “En el extranjero” leemos algunos fragmentos de cartas que le envía Pichón Garay a su amigo Tomatis desde París; estos ponen en escena su preocupación por la experiencia de la vida en el afuera:

[...] el extranjero no deja rastro, sino recuerdos. Los recuerdos nos son a menudo exteriores: una película en colores de la que somos la pantalla. Cuando la proyección se detiene, recomienza la oscuridad. Los rastros, en cambio, que vienen desde mas lejos, son el signo que nos acompaña, que nos deforma y que moldea nuestra cara, como el puñetazo la nariz del boxeador.<sup>92</sup>

Se trata, entonces, del rastro versus el recuerdo. El rastro o la huella viene de lejos, del pasado. Es la experiencia que da forma o (de)forma nuestra cara, es la juventud, el proceso de maduración o de formación de una psiquis que tiene sus posibilidades en el

<sup>91</sup> “Razones”. *Ibidem*. p. 913.

<sup>92</sup> “En el extranjero”. *Op. Cit.* p. 205.

lenguaje materno. El extranjero, por su parte, se codifica bajo el signo del recuerdo, es una marca precaria y pasajera. En el extranjero, el sujeto es sólo un testigo exterior, una pantalla donde proyectan imágenes inconexas que no se aferran a él. Y sin embargo, Pichón continúa: “Se viaja siempre al extranjero. Los niños no viajan sino que ensanchan su país natal”.<sup>93</sup> Al usar la expresión “viajar al extranjero”, queremos decir que tiene que ocurrir un desplazamiento para poder encontrarnos en un lugar distante. Viajamos, o lo que es lo mismo, salimos de nuestro lugar. En el lugar de origen se encuentra el supuesto centro del sujeto y éste tiene que descolocarse, en el sentido más amplio de la palabra, para poder llegar al extranjero. Pero Saer nos presenta la antítesis de este proceso, el niño. Para esta criatura no existe un límite entre el adentro y el afuera, todo es expansión, es pura potencialidad; no ubica una diferencia entre un espacio y otro, sino que está en su hogar donde quiera que va. En los ojos del niño el desplazamiento es otro juego más. Así, su país natal incorpora, incluye, se ensancha. El espacio natal de Saer se forma a partir de la categoría creada por la visión del niño, de esta mirada ampliada, libre y pulsional.

En otra carta Pichón escribe: “El ajo y el verano, son dos rastros que me vienen siempre desde muy lejos. El extranjero es una maquinaria inútil, y compleja, que aleja de mí el ajo y el verano. Cuando reencuentro el ajo y el verano, el extranjero pone en evidencia su irrealdad”.<sup>94</sup> El ajo y el verano trabajan directamente sobre el plano sensorial. Lo que se extraña, entonces, es la experiencia directa que ha sido mediatizada por el espacio y el tiempo, es decir, los rastros, los olores y las emociones que devienen disparadores del pasado, esos que impregnan la memoria y sólo pueden ser olvidados de manera superficial. Tan pronto estos son reencontrados, el cuerpo está de vuelta, aunque de manera precaria, en el espacio natal. La escritura o la continuación de un proyecto intenta poner en marcha una cierta búsqueda del tiempo perdido<sup>95</sup> que indaga por los rastros del ajo y el verano del espacio natal, pero desde la distancia.

---

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> *Ibidem.*

<sup>95</sup> Aunque Saer es un gran admirador de la obra de Proust, se distancia marcadamente de los métodos y los fines del escritor francés. Todo el proyecto Saer podría ser entendido como una puesta al día del realismo, un realismo problemático que apunta hacia la imposibilidad de la representación, la experiencia y la plenitud del sentido. El cuento “La mayor” funciona como una suerte de parodia de *En busca del tiempo perdido*... “Otros, ellos, antes, podían.”

### Los pequeños retornos

En el libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari dedican un capítulo, o según su terminología, una meseta, al concepto del ritornelo. En un sentido limitado, el ritornelo se relaciona con el campo de lo sonoro, con la canción. No obstante, la manera más amplia en que los autores aplican esta figura permite un espacio para considerar el papel que el ritornelo juega como un agenciamiento territorial:

En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales [...]. En un sentido restringido, se habla del ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está “dominado” por el sonido.<sup>96</sup>

Según Deleuze y Guattari, el ritornelo puede aparecer en los cuentos de terror o de hadas, en los *Lieder* y en la naturaleza. El primer ejemplo que toman de estos cuentos es la imagen de un niño que camina perdido y desolado en la oscuridad. En su desesperación, comienza a canturrear una cancioncilla; ésta se convierte para él, dentro del caos que todo lo arropa, en un centro estable y tranquilo. En el segundo caso, el niño está en su casa, sin embargo, no es una casa preexistente, segura. Aquí el niño debe trazar un círculo, construir su espacio y delinear su territorio para mantener el caos en el exterior. En el tercero, el niño deja entreabrir el círculo para que entre alguien y lo acompañe, decide improvisar y en esta movida crea una línea de fuga. Para resumir, todas estas pueden ser modalidades del ritornelo: la fuerza de fijar un centro precario, la organización de un territorio y la salida del mismo. La imagen por excelencia que utilizan los autores para ilustrar el ritornelo es el canto de los pájaros. El pájaro canta, y en su cantar utiliza un ritmo que deviene su firma, diseña motivos y contrapuntos sonoros, y hasta desarrolla estilos para marcar su territorio, o más bien, para crearlo. Se puede sugerir que los autores están hablando de una figura polifacética cuya función primaria es la de agenciar un territorio, aunque no se limita únicamente a eso. Hay que recordar que junto con su función territorializadora el ritornelo incorpora la posibilidad de una función de territorializadora y reterritorializadora.

En el principio del ensayo, el ritornelo está relacionado con el mundo animal. Y sin embargo, mientras se desarrolla la escritura de Deleuze y Guattari, el ritornelo va

<sup>96</sup> “El ritornelo”. *Op. Cit.* p. 328. Destacado en el texto original.

expandiendo su alcance y mostrando nuevas formas de expresión. De hecho, en un momento dado los franceses intentan hacer una clasificación de los diferentes tipos de ritornelos, que dependen en gran parte del grado o la combinación que hay de cada uno de los movimientos de territorialización y desterritorialización. El primer tipo es el ritornelo territorial (ejemplo: el animal). Luego sigue el ritornelo de funciones territorializadas, el que adquiere una función especial en el momento del agenciamiento (ejemplo: la nana que territorializa el sueño y el niño). El tercero es el de funciones territorializadas, pero que ahora se convierte en un nuevo agenciamiento por el acto de desterritorialización-reterritorialización que lo inserta en un nuevo contexto (ejemplo: las *comptines*, las canciones infantiles que acompañan los juegos de niños, que pueden cambiar de barrio en barrio). Y por último, los ritornelos que reagrupan o reúnen las fuerzas, bien en el seno del territorio, o bien para ir al exterior (ejemplo: el enfrentamiento o la partida, que puede potencialmente iniciar un movimiento de desterritorialización absoluta).

Deleuze y Guattari exponen una lista de diferentes usos del ritornelo y la significación del mismo en la música del Clasicismo, el Romanticismo y la Edad moderna. Sin embargo, como lo que intentamos privilegiar aquí es el ritornelo al nivel de sus funciones, y no en el sentido más estricto de la palabra, veamos qué otras formas puede tomar:

El ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosa, profesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual, mantiene una relación esencial con lo Natal, lo Originario.[...] El *nomos* como ley consuetudinaria y no escrita es inseparable de una distribución de espacio, de una distribución en el espacio, y por ello es *ethos*, pero el *ethos* también es la Morada.<sup>97</sup>

El ritornelo es una cancioncilla, un motivo al que se puede volver una y otra vez para dar forma a un centro en medio del caos, una morada segura para enfrentarse a la oscuridad. Este centro puede agenciar un territorio que mantiene una relación directa con el espacio natal. Podemos sugerir que la Zona cumple, en el sentido más amplio del término, la función del ritornelo. En primer lugar, funciona como un tipo de cancioncilla, un espacio que deviene estribillo y un punto de anclaje en medio del caos. Además, crea su propio territorio (y va más allá, lo funda). Y, por último, posibilita la línea de fuga: aún cuando Juan José Saer sale del territorio argentino hacia el extranjero, este espacio portátil lo

<sup>97</sup> *Ibidem.* p. 319. Destacado en el texto original.

acompaña y se expande durante muchos años. Como mencionan Deleuze y Guattari, “Cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir, *valer como* territorio perdido; en efecto, uno puede reterritorializarse en un ser, en un objeto, en un libro, en un aparato o sistema”.<sup>98</sup> Visto de esta manera, la figura del ritornelo, además de servir como una cifra o metáfora de la creación literaria, puede también ilustrar un movimiento particular a nivel representacional.

## Irse

*I'm not here / This isn't happening*  
Radiohead, “How To Disappear Completely”

La primera salida significativa fuera de la Zona hacia el extranjero en la obra de Saer es la de Pichón Garay en el cuento “A medio borrar” de *La mayor*. Si bien Pichón no es el primer personaje en salir del espacio textual hacia un afuera (se puede citar rápidamente a Gutiérrez escapando a Buenos Aires en el cuento “Tango del viudo” de *En la zona*), el caso de Pichón marca un antes y después dentro de la saga, ya que éste es una de las figuras centrales de la comunidad recurrente de personajes. Esta partida será un momento bisagra en la narración, que sembrará las bases y los mecanismos necesarios para el desarrollo de muchas tramas posteriores. En el tratado imaginario *El río sin orillas* (1991), el narrador menciona que, “De muchos que, en años terribles, fueron repelidos por el vientre del monstruo, hacia el exilio temporario o definitivo, puede decirse que nacieron por segunda vez”.<sup>99</sup> La figura de la partida como un tipo de renacimiento es recurrente en la escritura de Saer, por ejemplo, es la figura que estructura la novela *El entenado*. Lo que buscamos en esta ocasión es ver bajo qué circunstancias se da este renacimiento, cómo se construye o codifica, cómo evoluciona y qué puede significar en el conjunto de la obra.

“A medio borrar” comienza unos días antes de que Pichón se mude hacia París. El personaje central de la narración es un Pichón más bien distanciado, que intenta procesar la experiencia de la partida casi desde el punto de vista de un espectador. El día antes de comenzar la narración han ocurrido una serie de explosiones. Al parecer, el ejército ha

<sup>98</sup> *Ibidem*. p. 517. Destacado en el texto original.

<sup>99</sup> *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2009. p. 31.

detonado dinamita en el camino de la costa para disminuir la presión del agua contra el puente colgante. A causa de esta explosión y la posterior liberación de la corriente, todos los pueblos circundantes comienzan a sufrir el embate del agua que no cesa de inundar todo. Pichón se levanta esa mañana con la esperanza de encontrar a su hermano mellizo, el Gato Garay; sin embargo, el primero que aparece es su amigo Héctor, que lo lleva en auto a ver las brechas dejadas por las explosiones. Después vuelve a su hogar. Ahí, se entera que el Gato está en la casa de fin de semana de Rincón. Pichón se sienta a escribir una carta para su hermano. Más tarde, va a una reunión de despedida en casa de Héctor, donde se encuentra con Raquel, Elisa y Alicia. Al día siguiente, decide hacer la travesía a Rincón para encontrarse con su hermano mellizo. Debido a las inundaciones, el camino precario se vuelve aún más complicado; el agua continúa ascendiendo, se improvisan refugios y en el aire permea un ambiente general de confusión. No obstante, Pichón llega a la casa de Rincón, donde encuentra al mentor de los personajes de la saga, Washington Noriega. Por un segundo, Washington lo confunde con el Gato, quien al parecer ha salido a buscarlo a la ciudad. Rápidamente se percata de su error. Los hermanos nunca logran verse, ya que los horarios de barcos, aún en condiciones óptimas, no alcanzan para que se concrete el encuentro. Pichón decide quedarse un rato en la casa antes de volver y ayuda a Washington con la transcripción de un texto a máquina. Acto seguido, ve a Washington sentado en el patio acompañado por un viejo amigo, Don Layo, ambos resignados a causa del agua, pensando en las otras ocasiones que ha borrado todo. Por último, Pichón vuelve a la ciudad, adelanta el horario de su pasaje, recoge sus valijas, se despide de su madre en lágrimas y camina hacia la estación de ómnibus.

Como tantos títulos de Saer, "A medio borrar" es de naturaleza polisémica y puede ser leído desde múltiples ángulos de interpretación. Podríamos tratar de esquematizar algunos de la siguiente manera: A nivel del sujeto, Pichón, en el borrar simultáneo de su presencia física y emocional. En relación con su hermano mellizo, el Gato. A nivel del territorio, con la inundación que devasta la Zona y progresivamente borra o enturbia la visión. Por último, de modo auto-referencial, cuando Pichón se sume en el acto de escritura con la máquina y sirve de mediador para Washington.

Desde el inicio, se puede observar una cierta dejadez, distancia o indiferencia de Pichón frente no sólo a todo lo que ocurre a su alrededor, sino a la llegada inminente de

su despedida. Por ejemplo, las explosiones del día anterior son sólo para él una anécdota circunstancial de un juego de cartas al que asistió con Tomatis. Con su característico tono irónico, pero no absuelto de una ración de realidad, el personaje continúa su travesía en compañía de Héctor para observar las marcas dejadas por la explosión. En reiteradas ocasiones Pichón enfatiza la falta de sentido en el despliegue incesante del agua: “Los primeros días traté de experimentar asombro, incluso miedo, piedad por los que el agua barría, algo, pero no logré nada. No veo más que una superficie tranquila, casi plácida, que se extiende hasta el horizonte a los dos costados del camino sembrado de escombros, y que no me hace ninguna seña”.<sup>100</sup> Pichón no siente nada frente a esta destrucción. Lo que el agua se lleva consigo es su vida pasada, lo conocido, su realidad. El agua es el tiempo, la memoria, y sin embargo, esto no significa nada, no despierta ninguna emoción en él. Esta aparente indiferencia también se transfiere a todas las conversaciones de ese día, incluso en el momento cuando su amigo Héctor le habla y Pichón comenta, “En realidad, sus palabras no me han causado ningún efecto”.<sup>101</sup> En múltiples ocasiones le preguntan qué siente al irse; su respuesta constante e inmutable es *nada*.

La distancia emocional instaura un movimiento, un cambio que culminará en su actualización material, la mudanza a otro país. La partida todavía no se ha concretado, es inminente, es cierto. No obstante, Pichón ha comenzado un proceso por medio del cual se borra de los lugares que le son tan familiares. Una forma que toma la distancia en este punto preciso del tiempo es un tipo de ola de extrañamiento, una distancia en cierto sentido entre-media, a eso apunta la figura poética del *a medio borrar*. Pichón está y al mismo tiempo no está, comienza a desaparecer, a borrar(se): “De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrar(me)”.<sup>102</sup> De estar inscripto (¿escrito?) en un contexto, en un mundo, el personaje pasa a desvanecerse lentamente, a desaparecer como una tachadura en un manuscrito. Se anula.

En el transcurso de la narración, el acto de percepción refleja este extrañamiento, esta separación del cuerpo, la subjetividad y el entorno:

Más que el haber estado un momento parado entre los dos escritorios, bajo la luz, o atravesando el living, interceptando la imagen azul acero de la pantalla de televisión, me

<sup>100</sup> “A medio borrar”. *Op. Cit.* p. 147.

<sup>101</sup> *Ibidem.* p. 148.

<sup>102</sup> *Ibidem.* p. 152.

llama la atención el hecho de que el living y el cuarto de los escritorios sigan estando en su lugar, vacíos de mí, en este momento.<sup>103</sup>

Acá tiene lugar una transformación esencial: un cambio en los referentes de la subjetividad que trastocan en cierto sentido la direccionalidad. Se pasa anticipadamente de un Yo central, arraigado, a un Yo desplazado, de un Yo me muevo por los espacios a los espacios están vaciados de mí. Este cambio de punto de vista hace que el mundo material, perceptible, adquiera una cierta primicia sobre el sujeto. Otro sentimiento similar ocurre hacia el final del cuento, en el momento que Pichón se dirige a la estación: “Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros, los que, mientras camino hacia la estación, van quedando atrás, retrocediendo, sino yo, más bien, lo que se borra, gradual, de esas esquinas, de esas calles”.<sup>104</sup> En el pasado y en la distancia permanecerá imborrable ese mundo natal de la percepción y la experiencia de la infancia, que continúa existiendo sin él y a pesar de él.

Pero, ¿exactamente qué está dejando atrás? La partida pone en escena uno de los mecanismos centrales de la distancia en Saer. Pichón deja atrás a su hermano mellizo, el Gato Garay. Como todo exiliado, Pichón deja una parte de sí en el lugar de origen, pero lo que usualmente es una parte simbólica del que se va, en este caso está encarnado en una mitad física, su reflejo, su doble. A través de todo el cuento vemos múltiples instancias que sugieren que los hermanos Garay son indiferenciables entre ellos. En la calle a Pichón lo confunden con su hermano, lo que da lugar a situaciones incómodas, especialmente cuando se llega a la resolución usual de ese tipo de encuentros, el momento en que la otra persona piensa que el Gato no lo reconoce. En el exterior, en el lado visible de las cosas, los hermanos son idénticos, tanto es así que Pichón relata que llegaron a compartir la misma mujer sin que ella se percatara de las diferencias entre uno y el otro. Hasta en la cena que tienen en casa de Héctor para despedir a Pichón, Elisa, amante durante muchos años del Gato, no puede ver la cara de Pichón sin irradiar un tipo de repugnancia, incomodidad o violencia disimulada que en realidad está dirigida hacia su hermano.

La dialéctica entre un interior y el exterior está siempre presente en el discurso de Pichón. Nadie lo logra reconocer o diferenciar por la superficie, por el exterior, aún

---

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> *Ibidem.* p. 173.

cuando éste sabe, en un adentro, cuál de los dos es. Esta serie de correspondencias se complica aún más cuando Pichón encuentra una fotografía del Gato (¿o una foto suya?) en el cajón del escritorio de su habitación:

Ahora abro el cajón del escritorio del Gato para dejar la nota y veo la fotografía: ahí estamos, en mangas de camisa, sonriendo a la cámara, a los seis o siete años, el Gato o yo, porque ya no se sabe quién de los dos es el que aparece, con parte de la casa de Rincón, blanca, atrás, a la izquierda, y a la derecha, más lejos, unos sauces y el río. Hay que estar dentro para saber quién es uno, y en esta foto, el Gato o yo, hace una veintena de años, en mangas de camisa, riendo hacia la cámara, estamos afuera. Hay otra foto, idéntica, no una copia, sino otra foto, o quizás una copia, en uno de los cajones de mi escritorio. Algún pariente lejano las sacó, el mismo día, en la misma pose, en el mismo lugar, con diferencia de minutos, y sin la previsión de mi madre, que perdió su juventud sembrando el mundo de pistas que ayudaran a distinguimos, nos mandó las copias unos meses después.<sup>105</sup>

Dos fotos idénticas, en teoría diferentes, copias análogas (¿o copias reales?) con una diferencia clave. Cada una debería corresponder a uno de los dos hermanos Garay. Poses idénticas, tomadas apenas segundos o minutos entre sí. Cuando Pichón mira desde afuera, sin el punto de vista interior para corroborar quién es, él tampoco logra diferenciarse de su hermano. Esta foto pone al descubierto la aporía del sentido, ya que es imposible decir quién está en una foto o la otra, al mismo tiempo que incrementa la fuerza ominosa de los dobles. Pichón lleva la metáfora de la fotografía hasta sus últimas consecuencias cuando dice: “Es como si yo fuese el negativo del Gato. Y él va a quedarse”.<sup>106</sup> Nuevamente se invierte el lugar del sujeto y Pichón es la sombra del Gato que se aleja, que se distancia. El Gato es el doble que se queda, el único de los dos hermanos que seguirá experimentando el espacio natal, espacio que ahora, con la distancia, le estará vedado al que se despidе.

Esta división o separación de los dobles que son uno también está presente en otra relación especular interior al cuento; Pichón viene de divorciarse de su mujer. Los primeros pensamientos que tiene Garay al levantarse por la mañana están estructurados como una serie de encabalgamientos que finalizan el enunciado con una palabra clave, separada por dos puntos, casi como si la palabra estuviese flotando en el vacío y enfatizara el sentido de todo lo que lo precede. En el orden que los va nombrando son: la vigilia, la jornada y el divorcio, librada como una idea rodeada por el silencio. Pero el divorcio, como tantas otras correspondencias, tiene varias implicaciones que van más

---

<sup>105</sup> *Ibidem*. p. 152.

<sup>106</sup> *Ibidem*. p. 154.

lejos que la situación personal e inmediata de Pichón. El divorcio representa, en el imaginario social, la división de una unión, la separación de algo que coexiste, pero al igual que la figura del *a medio borrar*, el divorcio aquí funciona como metáfora del exilio, de esa separación para con el mundo y la experiencia: “[...] mi divorcio no es la separación de dos partes distintas que coexisten, enemigas, dentro de mí, sino el fin de un matrimonio con algo que por falta de una palabra mejor designo como el mundo”.<sup>107</sup> Pichón se separa de su mujer al mismo tiempo que se despoja de su familia, de sus amistades, de su vida, de su mundo. El divorcio es total, es un nuevo comienzo, *tabula rasa*.

Como ha apuntado Julio Premat en *La dicha de Saturno*, una de las características más sobresalientes y constantes de la escritura de Saer es su autotematismo, o dicho en otros términos, el discurso metafictional y la reflexión sobre los mecanismos de la creación literaria. Esta reflexión sobre la escritura es una vértebra que recorre toda la producción del autor. Se puede sugerir que en este caso estamos frente a una de las puestas en escena más originales de este proceso en toda la obra. Para Premat, la combinación del tema del exilio en conjunto con la temática del doble es en realidad una imagen o una parábola de la creación literaria:

La temática del doble, superpuesta aquí a la del exilio, conlleva una disociación dolorosa que es también una parábola de creación literaria; disociación de un supuesto yo-escritor (o yo-testigo), el que parte e imagina, con un yo-personaje (que permanece y actúa); o dicho con otras palabras, la del mundo de yo consciente con un territorio indefinible y mágico en dónde seguirá viviendo el Gato, paraíso perdido en el que se oculta una verdad fuera del alcance.<sup>108</sup>

El mecanismo aplicado por Saer con los personajes de Pichón y el Gato, esta separación de los dobles, voluntaria y al mismo tiempo forzada por las necesidades internas de la narración, puede ser pensada como una imagen que reorganiza ficcionalmente las funciones de la escritura. Pichón se va, es cierto, pero su Yo escindido construye de aquí en adelante su propia ficción de lo que ocurre en la Zona. De la misma manera que un escritor se imagina la vida de su personaje, su creación, Pichón, en la distancia, imagina lo que el Gato hace en este espacio misterioso, este territorio nublado por la lejanía que ahora se ha convertido en su ficción.

---

<sup>107</sup> *Ibidem.* p. 161.

<sup>108</sup> *Op. Cit.* pp. 142-143.

La figura del escritor es retomada directamente en el texto. Cuando Pichón viaja hasta Rincón para despedirse del Gato, se encuentra en la casa con Washington a punto de transcribir la traducción de un manuscrito a máquina. Al poco tiempo de llegar, Garay se sienta y acepta su turno en la máquina para reproducir las oraciones que dicta el mentor:

Y yo mismo, en el momento que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado simplemente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo, y teniendo, por un momento, sino la posibilidad de ser otro, la certeza, por lo menos de no ser nadie, nada, como no sean las frases que vienen de la boca de Washington y pasan a través de mí, de mis brazos, salen por la punta de mis dedos y se imprimen, parejas, en el papel acomodado de la máquina.<sup>109</sup>

Pichón se borra nuevamente, se vacía de emociones, se suspende. Pero esta vez, a diferencia de otras, se convierte en nadie; se borra totalmente y se vuelve mediador de las palabras que salen de la boca de Washington. La experiencia de la escritura, incluso en esta posición de mediador, hace que Pichón se convierta en algo neutro, en el vacío, y que pierda conciencia total de su Yo. Esta experiencia compartida con Washington podría servir como un tipo de contracara a la separación de Pichón y el Gato, ya que mientras los hermanos se dividen y separan para nunca más encontrarse, el mentor y Garay se juntan, aunque sea en la experiencia oblicua del afuera, de la palabra:

Salgo de eso pensando que estamos los dos afuera de algo, que algo nos ha despedido dejándonos afuera y cerrando la puerta por detrás, a costa de una oscuridad, aún cuando estemos, y quizá los únicos, en el punto negro de la noche repleta de agua, expuestos en plena luz, áridos y lentos, como para ser observados. En esa exterioridad yo no estoy; está aunque ausente, el Gato.<sup>110</sup>

No obstante, al salirse de sí, al encontrarse en esta oscuridad compartida y luego tomar conciencia de la escena, Pichón vuelve a la exterioridad. Peor aún, se percata de la ausencia marcada de su hermano. Ni siquiera nota la ausencia que carga su propia presencia; se vuelve a la posición del negativo, la del doble inferior expulsado del Gato. No hay vuelta atrás, ahora sólo queda el desenlace previsible: la despedida, el irse físicamente y permanecer en el afuera.

Y la despedida, ¿de qué o quién se despide Pichón al dejar la Zona? ¿Se deja la ciudad o es dejado por ella? Cuando vuelve de Rincón, Pichón se reúne rápidamente con Héctor y Elisa. Luego, en su casa, en su cuarto, en su cama, una carta del Gato. Otro

<sup>109</sup> "A medio borrar". *Op. Cit.* p. 165.

<sup>110</sup> *Ibidem.*

desencuentro. Tomatis llama a Pichón para pedirle, en tono de broma, que desista de su viaje absurdo. Comienza a ver el noticiero acompañado por su madre. Pichón se ve a sí mismo proyectado en la pantalla de la televisión, como una silueta, junto a Héctor, durante su visita al puente. De ahora en adelante, se verá siempre así, como esa imagen mediatizada, como esa distancia proyectada contra la pared. La madre, al igual que el hijo, está distante, cansada, falta de emociones, hasta el instante en que Pichón le hace saber que ha cambiado el pasaje de ómnibus para salir más temprano. Ella llora. Pichón está partiendo en colectivo hacia el final del cuento, cuando llega una iluminación fugaz: “[...] la ciudad que va cerrándose como un esfínter, como un círculo, despidiéndome, dejándome fuera, más exterior de ella que del vientre de mi madre [...]”.<sup>111</sup> La ciudad se cierra, tal como si se hubiera cerrado la puerta de acceso al espacio natal y lo expulsara hacia el exterior. La figura del esfínter implica una condición particular de la partida. El esfínter es el músculo del cuerpo que permite o limita el acceso de un fluido de un órgano a otro, esa es la válvula que ha sido cerrada para siempre. La ciudad ejerce su fuerza centrífuga sobre el cuerpo del sujeto, y como en un parto, presenciamos su renacer. Después que cruza ese umbral, Pichón encarna la línea de fuga fuera del territorio; sin embargo, paradójicamente, al partir se pone en evidencia el ensanchamiento de la Zona. Es a causa de la salida del espacio territorial que podemos observar la dimensión existencial de la misma. Pichón parte, pero aún desde el afuera sigue experimentando emociones propias de la Zona.

### **En el extranjero**

*Ni el exilio me libraría de la ciudad.  
Sencillamente sufriría dos veces: por la  
ciudad y por estar lejos de ella.*

Eduardo Lalo, *Simone*

En un artículo titulado “Saer y Onetti: notas sobre la cuestión de las sagas narrativas”, Enrique Foffani explora la naturaleza, la genealogía y los desvíos de influencias de los espacios ficcionales y autónomos de Juan Carlos Onetti y Juan José Saer. Foffani sitúa el interés por la fundación del territorio dentro una larga tradición y lo relaciona particularmente con la pregunta por lo real y la problematización de la narrativa

---

<sup>111</sup> *Ibidem.* p. 173.

común a los dos escritores. Después de una serie de observaciones, el recorrido lleva a Foffani a proponer que el proyecto de Saer se forma, gracias a Faulkner y mediante Balzac, bajo la ley del retorno. Sin olvidar la mediación clave de ambos por parte de Onetti. Esta nomenclatura da lugar a una rearticulación de la categoría del personaje diferente a la del realismo decimonónico, que permite la recurrencia de personajes a través de toda la obra. Además, crea un efecto que Magny ha llamado la realidad-viviente:

[...] dado que la ficción ha logrado una existencia autónoma, los personajes no solamente viven en los libros sino también en los intersticios entre libro y libro; éstos se ajustan desde afuera a la cronología que las obras construyen desde adentro y, al mismo tiempo, parecen también referirse desde adentro a la existencia “objetiva” de los personajes en cuanto a su modo de actuar (de vivir) en ese espacio del afuera.<sup>112</sup>

Foffani explica que la realidad-viviente funciona como un pacto de lectura entre el autor y el lector que, por un lado, crea un lector a largo plazo, y por el otro, crea la ilusión de existencia de un afuera del libro. El lector iniciado, en base a su experiencia de lectura previa de partes de la obra, sigue a los personajes de la saga durante años a modo de la *comédie humaine* balzaciana, volviendo una y otra vez a las narraciones anteriores para completar el rompecabezas descompuesto de sus historias. En adición, crea la ilusión de que los personajes no dependen del libro para existir, sino que son prácticamente entes en la vida real, personas que han de transitar y traspasar los límites del universo de la palabra. Bajo la ley del retorno y la realidad viviente, se tiene la impresión de que el personaje continúa su vida en el exterior, de que acontecen eventos en su vida independientemente de lo que ocurra en el mundo del texto. Su vida en el exterior será un tipo de brújula al que siempre estará apuntando el universo del libro, es decir, es un afuera que siempre está presente en el discurso de los personajes que han permanecido en la zona de la literatura. Este afuera se convierte en la contracara del adentro, pero al mismo tiempo es su complemento, un punto gravitacional que funciona como el apoyo y la condición de posibilidad del universo del libro.

Esta técnica se ve ejemplificada particularmente en el caso de Pichón. Aunque el personaje ahora esté ubicado en el extranjero, mantiene la comunicación abierta con los personajes y el espacio de la Zona. De ahora en adelante, su presencia está marcada a

---

<sup>112</sup> “Saer y Onetti: notas sobre la cuestión de las sagas narrativas”. en Basile, Teresa y Enrique Foffani (comp.). *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay, 2013. p. 127.

través de cartas, encuentros o historias que relatan los personajes que han salido del universo textual. Por ejemplo, en *Nadie nada nunca* (1980), novela clave y *en clave* de la saga, la madre de los hermanos Garay recibe una carta donde Pichón expresa su inquietud por “las noticias sobre los caballos que le llegan a Francia”.<sup>113</sup> Pichón no está físicamente presente, pero está al tanto de todo lo que ocurre. En *Glosa*, por medio de un movimiento vertiginoso de prolepsis, presenciamos una visita del Matemático a París en 1979. El reencuentro es instigado por la reunión entre la delegación de exiliados y el bloque de diputados socialistas, quienes se comprometen a hacerse cargo de las masacres, las desapariciones, las torturas y los asesinatos cometidos en plena luz del día durante la dictadura. O, en *Lo imborrable* (1993), Tomatis menciona que ha recibido una carta de Pichón que comienza: “Ocupo un puesto subalterno en un lugar subalterno: soy profesor en la Sorbona”.<sup>114</sup> Justo después, se devela que ha habido una interrupción de correspondencia entre Garay y Tomatis que ha durado 18 meses. Pichón ha transitado un episodio depresivo similar al de Tomatis y se toma un año de sabático en el que se encierra en su apartamento sin leer ni escribir a nadie, colmando sus días llenando palabras cruzadas. Como se puede observar a simple vista, cada una de estas intervenciones o reinserciones de Pichón en la Zona está relacionada directamente con ejes temáticos de suma importancia en la saga: la desaparición del Gato y Elisa, la dictadura, episodios depresivos en los personajes. En consecuencia, las alusiones a Pichón, durante este período, pueden ser interpretadas como un eje que estructura cada nueva entrega.

Existe, adicionalmente, otro mecanismo importante aplicado por Saer en la construcción de su universo literario: el método de inclusión posterior de la ficción. La crítica Beatriz Sarlo ha utilizado una imagen para ilustrar la configuración de la temporalidad en las novelas de Saer, *La paradoja de Zenon*. Ésta funciona al dedillo para ilustrar el método de fragmentación y expansión del tiempo que le permite al autor insertar una multiplicidad infinita de aristas narrativas para cada uno de los personajes. La anécdota que da origen a la paradoja va así: Aquiles y la tortuga tienen una carrera. Ya que Aquiles sabe que es más rápido que la tortuga, le da una ventaja a su contrincante. Al

<sup>113</sup> *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral: 2000. p. 27.

<sup>114</sup> *Lo imborrable*. Buenos Aires: Seix Barral: 2003. p. 83.

correr y llegar al punto donde estaba la tortuga, Aquiles no la ha alcanzado porque en este tiempo la tortuga ha adelantado unos pasos. Una y otra vez pasará lo mismo. Cuando él alcance el lugar donde ésta estaba, ella habrá caminado aún más. Bajo esta lógica Aquiles nunca alcanzará la tortuga. Saer logra que la construcción del tiempo en sus novelas imite el funcionamiento del espacio en estas paradojas. El autor desarrolla una técnica que le permite desplazarse a través del tiempo infinitamente divisible, como lo es el espacio desde el punto de vista matemático.

En el ensayo “La condición mortal”, Sarlo hace una serie de observaciones en torno a varios personajes de la saga, el Gato Garay y Elisa, Washington, y Leto. Hasta *Glosa*, el futuro de estos personajes es una ficción abierta, siempre se puede cambiar el rumbo de su destino. Por ejemplo, en el caso de Ángel Leto, la primera vez que aparece es en *La vuelta completa* (1966) y reaparece en un cuento de *La mayor*, “Amigos”. Como apunta Sarlo, es increíble pensar que en una ficción que duró 20 años en madurar, en un golpe vertiginoso, nos enteramos de la muerte futura de Washington, el suicidio de Leto y la desaparición del Gato y Elisa. Aún así, en *Lo imborrable*, novela posterior a *Glosa*, tiene lugar una visita que hace Leto a Tomatis antes de morir. Entonces, no sólo se mantiene la ficción abierta el mayor tiempo posible, sino que después que se ha concretado un final para el personaje, se puede agregar capas a la narrativa anterior. En palabras de Sarlo, “En esa línea infinitamente divisible que es el tiempo saeriano, siempre habrá un punto por el que todavía no ha transcurrido un relato”; en las fisuras del tiempo, siempre cabe otra astilla más, temporalidades que no han sido mostradas cuando las novelas iniciales “desplegaron su propio abanico del tiempo”.<sup>115</sup>

### ***La pesquisa***

*Y volví a cruzar el mar con ese inevitable zigzag de los que nos fuimos y siempre regresamos cuando podemos, creyendo liberar con esa escritura otra culpa que ya no está en nosotros, viajando al pasado con seguridad para habitarlo y hacerlo regresar a este presente que sólo recuerda.*

Manuel Ramos Otero, “Descuento”

---

<sup>115</sup> “La condición mortal”. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. pp. 292-293.

Desde el momento que Pichón es expulsado fuera de la Zona, el personaje vive y hace su vida en París. La saga continúa su movimiento implacable, ininterrumpido. Garay se distancia, pero sigue siendo un tipo de motor externo, invisible, que siempre está presente y de quien siempre se habla. El que se va, se borra, pero después de cruzar el espacio entre-medio, después de acostumbrarse a vivir en el afuera, este espacio también se invierte y comienza a dejar sus huellas, sus marcas en la experiencia del sujeto. En un fragmento de carta en el cuento "En el extranjero", Pichón menciona: "[...] dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal".<sup>116</sup> Los viajes, la vida diaria, la distancia, todo conspira para poner el rastro en un segundo plano.

Garay evita regresar por muchos años, sin embargo, en *La pesquisa* (1994) vuelve al centro del foco narrativo. Como se ha probado, la partida está codificada como una anulación y un nuevo nacimiento. Ahora habría que examinar cuáles son las características que permiten un retorno, momentáneo, singular, pero retorno por igual. Julio Premat menciona que "Si el exilio es, también, un nacimiento, el viaje de vuelta tendrá evidentes connotaciones regresivas, es decir que ese viaje, introducirá, a pesar de la banalidad y la neutralidad aparente de la estadía de Pichón en la Zona, un valor trascendente".<sup>117</sup>

*La pesquisa* está estructurada a partir de dos líneas narrativas. La primera es la historia de Morvan, un policía francés que investiga una ola de asesinatos en serie de ancianas en París. Esta historia, en clave de novela policial, es narrada por Pichón durante la cena en un restaurante caluroso en compañía de Tomatis y Soldi. Nos concentraremos en la otra investigación central a la novela, esa segunda línea narrativa, la historia de la vuelta de Pichón a la Zona. El propósito explícito de Garay al volver es vender algunas propiedades antiguas de la familia, visitar algunos viejos amigos y ayudar a Tomatis y Soldi resolver un misterio. Algunos meses atrás ha aparecido el manuscrito de una novela que el grupo ha llamado, según la sugerencia de Soldi, el dactilograma. Se desconoce quién es su autor, pero fue encontrado entre los papeles de Washington Noriega. El

<sup>116</sup> "En el extranjero". *Op. Cit.* p. 206.

<sup>117</sup> *Op. Cit.* p. 103.

manuscrito se titula *En las tiendas griegas* y es custodiado por la hija de Washington. Si bien este es un primer misterio central a la trama, al mismo tiempo estará presente, de modo latente, otra antigua investigación: la desaparición del Gato y Elisa. La vuelta, entonces, está codificada bajo el signo del policial. Es una investigación, una búsqueda, cuyo propósito central es la reconstrucción de las huellas del pasado, el presente y el futuro.

Como Garay nunca se ha podido desprender de la fuerza gravitacional emocional y existencial que ejerce la Zona, el retorno presenta algunos ecos de la partida. Hay factores que han variado, nuevas vueltas de tuerca, pero en principio la atmósfera general del cruce de frontera es similar. Por ejemplo, en esta breve descripción de los días previos a la partida:

Al decidir el viaje en París, varios meses atrás, los objetivos prácticos –la venta de los pocos bienes familiares, único lazo con la ciudad aparte de dos o tres amigos, después de la desaparición del Gato y de la muerte reciente de su madre– le permitían disfrazar la nostalgia y la impaciencia, y durante la semana anterior al vuelo únicamente el vino lo ayudaba a adormecer la ansiedad, pero después de las horas irreales en el avión, ya con los primeros paseos por Buenos Aires, una especie de atonía, por no decir de indiferencia, se apoderó de él: una ausencia de emociones previstas, tal vez demasiado esperadas, que lo hace percibir a la gente, a los lugares y a las cosas, con el desapego de un turista forzado.<sup>118</sup>

Ansiedad, nostalgia, impaciencia; luego, desapego, atonía y una indiferencia generalizada. El personaje se acerca al espacio natal so pretexto de una lista de objetivos prácticos que intentan disimular una serie de emociones. No hay que olvidar que Pichón nunca ha vuelto del exterior desde que partió; en el ínterin han desaparecido el Gato y Elisa, y ha muerto Washington y su madre. Aún estando en París, el mero hecho de vislumbrar la vuelta lo pone nervioso y debe recurrir a un tipo de soñolencia sostenida, una nube de vino que sólo lo adormece. Después, el cruce irreal. Todo parecería indicar que para Pichón esta vuelta es una mezcla entre el sueño y la realidad, tal como los planos que se encuentran en la historia del detective Morvan. Es decir que el cruce es un cruce en todos los sentidos. Es el movimiento, cruzar o pasar de un lado a otro, crear una conexión entre dos puntos, pero también es la interrupción de dos líneas, la interferencia o quiebre entre constantes. Ya después que se ha concretado el viaje, que está del otro lado, llega la atonía, la falta de energía, el silencio. La distancia o la cercanía física en

<sup>118</sup> *La pesquisa* [año 1ra ed. 1994]. Buenos Aires: Booket, 2008. p. 51. Toda futura referencia a la novela en esta sección remite a esta edición.

este caso es totalmente indiferente, porque la distancia emotiva ha vuelto al centro de la escena. Dicho de otro modo, Pichón vuelve años después al lugar que dejó cuando se fue (física y emocionalmente). Incluso, no sólo se podría decir que tiene un tipo de regresión al momento de "A medio borrar", expresando una ausencia marcada de emociones y la distancia del turista, sino que esta segunda vez es aún peor, ya que se intensifica lo que sintió anteriormente al convertirse en un tipo de turista forzado.

Sin embargo, esta vez Garay no está solo. El extranjero, esa figura metafórica de la distancia, ha tomado una forma material. Pichón llega acompañado por su hijo mayor, que todos apodan el francesito. Esta variable modifica y balancea la experiencia de la vuelta:

Es cierto que no ha viajado solo: su hijo mayor, un adolescente de quince años, lo acompaña, y la sensación constante de novedad que le atribuye empobrece sus propias sensaciones. Como si fuesen complementarias, sus experiencias de modifican, mutuas, y, a causa tal vez del carácter contradictorio respecto de la del otro que posee cada una, al entrar en contacto, o al mezclarse, igual que el vino y el agua, recíprocas, se atenúan. A los pocos días de instalados, Pichón ha podido observar una permutación curiosa, ya que es su hijo el que parece haberse adaptado con mayor plasticidad a las circunstancias, el que domina mejor las posibilidades de aprovechar la estadía en la ciudad, en tanto que él que ha nacido en ella y ha pasado en ella la mayor parte de su vida, la considera con la mirada fragmentaria y vacilante de un forastero.<sup>119</sup>

Pichón trae consigo una parte del extranjero, un pequeño doble que al igual que el Gato empobrece sus sensaciones. La primera consecuencia de esta situación es que el personaje ocupa nuevamente el lugar de la sombra o negativo del Gato. Pichón es el primero en notar una curiosa transformación; varios días después de llegar, el hijo se independiza, y tal como si hubieran cambiado de lugar, el hijo actúa de la manera que se esperaría del padre después de tantos años de ausencia. Pichón vuelve al lugar donde vivió tantos años de su vida y se siente distante, no se puede relacionar con nada ni nadie; el hijo llega con ojos virginales y rápidamente empieza a trazar puentes, a conectarse con lo desconocido. Con esta mirada sin prejuicios, el hijo descubre un mundo nuevo de emociones, mientras que el padre, lleno de los prejuicios de la experiencia de una vida pasada, paradójicamente adopta la posición del forastero.

Durante la estadía, Pichón y el hijo deciden acompañar a Soldi y Tomatis a visitar a Julia, la hija de Washington, para revisar el manuscrito. El plan original es hacer el camino en auto, pero en último momento Soldi decide que deberían ir en lancha. Viajan

<sup>119</sup> *Ibidem.* pp. 51-52.

por el río hasta la casa de Noriega y se encuentran con su hija. De vuelta, pasan cerca de la casa de fin de semana de la familia Garay, el lugar fatídico donde años atrás desaparecieron el Gato y Elisa. Con mucho esfuerzo, Pichón le muestra la casa a su hijo. Como sabemos, la venta de las casas es uno de los objetivos prácticos por los que el personaje ha vuelto a la Zona, aunque luego nos enteramos que la venta la pudo haber tramitado un primo con un poder desde París, sin necesidad de que Pichón viniera físicamente.

La desaparición del Gato y Elisa nunca se cierra del todo en la saga, sino que se va develando capa por capa, novela por novela, desde *Nadie nada nunca* hasta la novela póstuma *La grande* (2005). Este puede ser considerado *el* gran acontecimiento en la Zona desde que Pichón partió hacia París. Garay, finalmente, frente a la casa “ha tenido de nuevo la esperanza de que algo dentro de sí mismo, nostalgia, pena, memoria, compasión, se pondría en movimiento, pero, de nuevo, las capas pegoteadas de su ser, como si fuesen un solo bloque compacto, no han querido desplegarse, ni siquiera entreabrirse”.<sup>120</sup> En el momento clave, cuando está frente a frente con el pasado y culmina la búsqueda subyacente de su viaje, Pichón no siente nada. Frente a toda su expectativa, e incluso frente a su deseo explícito de sentir algo, cualquier emoción, no se devela nada. Lo que en un momento fue un borrarse metafórico, a entender, la salida de Pichón fuera de la Zona, se ha convertido en un borrar físico y literal de su hermano, su desaparición. Frente a esta irrupción de la Historia en la historia personal del personaje, Pichón se queda sin palabras.

A partir de la desaparición del Gato y Elisa, y este dato se revela por primera vez en *La pesquisa* por medio de la ilusión de la realidad-viviente y el método posterior de inclusión saereano, Tomatis y Héctor intentan inquirir infructuosamente por los desaparecidos. En ese momento, Pichón decide no volver, argumentando que de cualquier manera no reaparecerían, y que además no podía, o no quería, dejar su nueva familia en Europa. Por causa de este incidente Pichón y Tomatis interrumpen su comunicación durante años, pero a diferencia del episodio depresivo y el quiebre de comunicación presentado en *Lo imborrable*, después de más de dos años de silencio es

---

<sup>120</sup> *Ibidem*. pp. 80-81.

Tomatis el que decide escribirle una carta a su amigo donde explica que finalmente logró entender su prudencia excesiva como:

[...] miedo de afrontar la comprobación directa de que el inconcebible ente repetido, tan diferente en muchos aspectos, y sin embargo tan íntimamente ligado a él desde el vientre mismo de su madre que le era imposible percibir y concebir el universo de otra manera que a través de sensaciones y de pensamientos que parecían provenir de los mismos sentidos y de la misma inteligencia, se hubiese evaporado sin dejar rastro en el aire de este mundo, o peor todavía, que en su lugar le presentaran un montoncito anónimo de huesos sacados de una tierra ignorada.<sup>121</sup>

Hasta este punto de la narración ninguno de los dos se había perdonado, cada uno por razones personales, casi nunca vociferadas. En el caso de Pichón, su mayor reproche es precisamente no haber vuelto en el momento de la desaparición de su hermano, su doble, su conexión con el mundo. El Gato representa para Pichón mucho más que un hermano, representa todas las sensaciones que ha tenido desde que salió del vientre de la madre, todo lo que ha compartido y le ha dado forma a su propia concepción del mundo. El Gato podría ser otra encarnación del espacio natal, pero es una parte que ha desaparecido sin dejar rastro alguno. El hecho de que Pichón ni siquiera haya ido a visitar la casa de Rincón desde que volvió a la ciudad, y que sólo lo hace por una decisión prácticamente aleatoria de Soldi, es una continuación de esta vieja actitud, la imposibilidad de concebir el universo de otra manera. ¿Qué más queda por hacer? Pichón ha hecho su peregrinación y, aunque en la superficie parezca que todo ha permanecido inamovible, ha ocurrido un cambio drástico. Así, “el viaje que han hecho esa tarde a Rincón Norte con Tomatis y los chicos, le quedará sin duda como uno de los mejores momentos de su estadía, aunque sus impresiones e incluso sus sensaciones hayan sido más bien neutras, distantes y un poco irreales”.<sup>122</sup> Aunque aparenta ser un encuentro indiferente con el pasado, este acontecimiento tiene una trascendencia total para Pichón. Era una deuda pendiente que, aunque ha ocurrido casi de pasada, a la distancia y sin querer, ha permitido que Pichón finalmente se encuentre cara a cara con la realidad y el pasado.

La lancha emprende su letárgica vuelta hacia la ciudad. Y, de forma similar al momento de la primera partida, Pichón tiene una revelación, una breve epifanía pasajera sobre la naturaleza de la experiencia del presente. Citamos *in extenso* a causa de la pertinencia del fragmento:

<sup>121</sup> *Ibidem.* pp. 137-138.

<sup>122</sup> *Ibidem.* p. 85.

En un fulgor instantáneo –el rumor del agua, más nítido que durante el trayecto porque el motor se había detenido revelando la tranquilidad de la noche, contribuyó sin duda a su clarividencia repentina– ha entendido por qué, a pesar de su buena voluntad, de sus esfuerzos incluso, desde que llegó de París después de tantos años de ausencia, su lugar natal no le ha producido ninguna emoción: porque ahora es al fin un adulto, y ser adulto significa justamente haber llegado a entender que no es en la tierra natal donde se ha nacido, sino en un lugar más grande, más neutro, ni amigo ni enemigo, desconocido, al que nadie podría llamar suyo que no estimula el afecto sino la extrañeza, un hogar que no es ni espacial ni geográfico, ni siquiera verbal, sino más bien, y hasta donde esas palabras puedan seguir significando algo, físico, químico, biológico, cósmico, y del que lo invisible y lo visible, desde las yemas de los dedos hasta el universo estrellado, o lo que puede llegar a saberse sobre lo invisible y lo visible, forman parte, y que ese conjunto que incluye hasta los bordes mismos de lo inconcebible, no es en realidad su patria sino su prisión, abandonada y cerrada ella misma desde el exterior –de la oscuridad desmesurada que errabundea, ígnea y gélida a la vez, al abrigo no únicamente de los sentidos, sino también de la emoción, de la nostalgia y del pensamiento.<sup>123</sup>

Pichón ha cruzado el umbral, no sólo el del territorio al pasar de la Zona a París y viceversa, sino que ha cruzado el umbral de la adultez, y esto trae consigo una serie de concesiones. El personaje intenta y no logra sentir nada al volver, porque finalmente comprende que el lugar natal es, más que el territorio y el espacio geográfico, lo neutro, lo desconocido. Es el mundo sensorial, la experiencia que nos forma, que no está ligada de ninguna manera a la tierra, sino que está compuesta de todo lo visible y lo invisible. Quizás más importante sea el giro de la adultez. Más que ser la patria, lo natal es un estado existencial de extrañeza, es una prisión de la que no se puede escapar, de la que tan pronto nacemos ya hemos sido expulsados. En fin, Pichón no siente nada, precisamente porque ha sido desterrado mucho antes de su partida y su retorno.

### Un francesito otro

*Lugar* (2000) puede ser considerado el primer libro que propone, en un sentido sistemático, expandir las fronteras geográficas del proyecto y del territorio imaginario de Saer.<sup>124</sup> Por primera vez se incorpora al ciclo narrativo una serie de cuentos cuyos personajes son ajenos a la saga, que además están anclados en otras ciudades del mundo como París, Berlín y Chernóbil. Pero, aunque en primera instancia el libro aparente ser el que más se aleja del universo reconocible de Saer, retoma muchas líneas narrativas, personajes recurrentes y temas comunes al proyecto. En la ponencia titulada “*Lugar*. La

<sup>123</sup> *Ibidem*. pp. 90-91.

<sup>124</sup> Un esbozo de la parábola del extranjero en la obra de Juan José Saer aparece en Mancini, Adriana. “Juan José Saer: el exilio y la astucia”. *Lucera* 7 (primavera 2004): 82-85.

expansión de los límites”<sup>125</sup>, María Teresa Gramuglio argumenta que los cuentos en el sistema literario del autor santafesino sirven como un laboratorio donde experimentar con las transformaciones temáticas y formales que posteriormente se llevan a cabo cabalmente en las novelas. Es precisamente dentro de este marco de continuidad que queremos acercarnos a la próxima lectura. Si bien varios cuentos de la colección tienen una conexión directa con libros anteriores (se puede citar al pasar el ejemplo de “En línea” o “Recepción en Baker Street”, que retoman elementos de *La pesquisa*), en este momento analizaremos “Madame Madeleine”, cuya filiación con las lecturas anteriores es de naturaleza temática.

Madame Madeleine, francesa y normanda, se casa con un ingeniero aventurero y tienen una hija llamada Muriel. Años después, el marido muere en un accidente de avión al servicio del Ministerio de Comunicaciones de Francia. La viuda cría a la hija por su cuenta. Aunque ambas son de temples e ideales diferentes, se quieren y se necesitan la una a la otra profundamente. Cuando Muriel entra en la universidad, decide inscribirse en la Facultad de Medicina. Posteriormente, en contra de los deseos de su madre, se va de misiones sanitarias a lo que ella considera los polos reales de la vida, a diferencia de la vida resguardada y ultra francesa que vive su progenitora. La madre, a causa de su edad y las amistades que la rodean, tiene un desdén marcado por todo lo extranjero. Cuando Muriel vuelve de su misión le hace saber a su madre que se ha casado con un árabe, más precisamente, un argelino. La madre no puede soportar esta decisión y las dos se distancian. Con el pasar del tiempo se reconcilian, pero Madame Madeleine continúa teniendo una suerte de fascinación y resistencia frente a Ahmed, el marido africano de Muriel, quien comparte sus opiniones y manera de ser más con la madre que con la hija. Al poco tiempo nace el nieto, físicamente parecido al padre. En una vuelta cruel del destino, Muriel y Ahmed mueren en un accidente automovilístico y a la anciana no le queda otra opción que hacer las paces y criar a su nieto, ese pequeño francesito *otro*.

Madame Madeleine expresa una aversión por lo extranjero y en especial por los argelinos: “Un desdén por todo lo extranjero, lo lejano, la inducía a arrojarse en una especie de culto por lo local, por las formas de vida que practicaban los que se asemejaban en aspecto físico, en sus costumbres, en su vestimenta, en las cosas que

---

<sup>125</sup> Ponencia presentada en el II Congreso internacional de “Cuestiones críticas”, Rosario, 2009.

comían, en la decoración de sus casas, etcétera”.<sup>126</sup> Este menosprecio y prejuicio por lo diferente, por el Otro, está fundado firmemente en lo exterior, lo visible, la superficie. Madame Madeleine niega a Ahmed por su aspecto tan marcado de árabe. Cuando cede levemente y lo comienza a conocer, se da cuenta de que el esposo argelino de Muriel está adaptado perfectamente al modo de vida francés y en el interior se asemeja mucho más a ella que a su hija. Aún así, Madame Madeleine no puede dejar de reprocharle a Muriel el “haber traído lo extranjero al interior mismo de la fortaleza, en la que, al igual que tantos otros semejantes a ella, se había retirado”.<sup>127</sup> Este cuento dialoga con el tema abordado anteriormente de “el extranjero que se instala en la casa natal”. De igual modo, muestra algunas diferencias: mientras que en *La pesquisa* Pichón había viajado a Francia, hecho su vida allá y luego había traído una parte suya de vuelta a la Zona, en “Madame Madeleine” se usan algunas de estas variables y se le da una nueva vuelta de rosca.

Similar a como ocurre con Ahmed, la relación de Madame Madeleine con su nieto está caracterizada por un cariño matizado fuertemente por la aversión que tiene por lo diferente. Cuando Muriel y Ahmed se encuentran demasiado ocupados, le dejan el niño, y “ella lo cuidaba, le compraba juguetes, le daba de comer, y aunque no lo desquería, tampoco sentía un afecto particular por ese extranjero diminuto, de piel oscura, labios protuberantes y pelo enrulado...”.<sup>128</sup> El que mantenga su distancia del niño no quiere decir que lo odie, sino que su relación se desarrolla dentro de una zona indiferenciada, ambigua, donde el afecto y la repugnancia son vecinas, pero ninguna logra exceder a la otra. El desenlace de la historia, no obstante, es otro. Cuando Muriel y Ahmed mueren en un trágico accidente de automóvil, la abuela se queda frente a esta pequeña y débil criatura, que al igual que ella no tiene a nadie más en el mundo:

El chico, que tenía dos años y medio, parecía ignorar la muerte de los padres, y se aferraba al cuerpo caliente y blando de la abuela. Madame Madelaine [*sic*] sabía que nunca lo abandonaría, y que a pesar de haber rechazado siempre, sin saber por qué, lo extranjero, por una ironía del destino debería resignarse a admitir que, a causa del cuerpecito oscuro que se pegaba obstinadamente al suyo, de ahora en adelante lo extranjero, lo exterior, era ella que lo encarnaba.<sup>129</sup>

<sup>126</sup> “Madame Madeleine”. *Op. Cit.* p. 108.

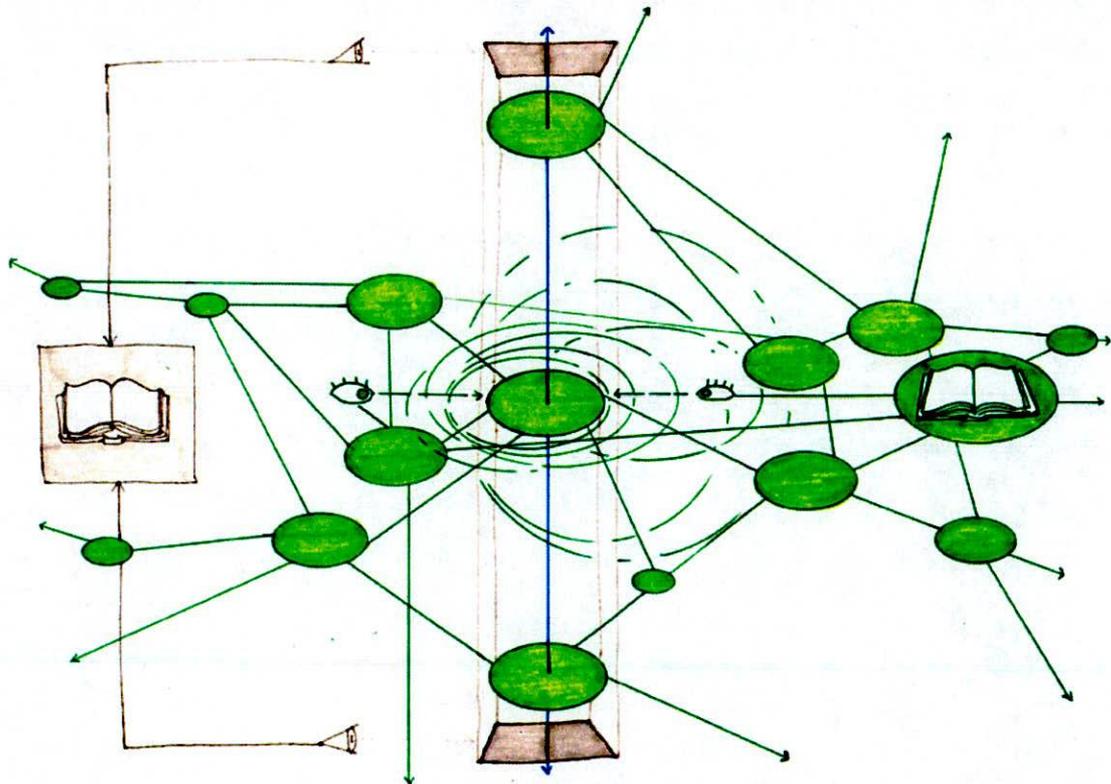
<sup>127</sup> *Ibidem.* p. 109.

<sup>128</sup> *Ibidem.* p. 110.

<sup>129</sup> *Ibidem.*

Frente al afecto, a este contacto que tanto simboliza, la abuela baja sus defensas, su prejuicios, y se da cuenta que a pesar de las apariencias, de la piel y lo exterior, este chico es su sangre, es ella misma, y lo único que le queda en el mundo. A esta criatura huérfana, que comparte su destino con la abuela, no le importa la diferencia de color de piel. Para el niño este es un cuerpo que lo protege y lo abriga. Inmediatamente, luego de esta gran revelación, de esta alianza entre dos cuerpos diferentes, la abuela tiene que admitir que de ahora en adelante ella misma será una encarnación lo extranjero.

Se revela, finalmente, la extensión completa de la parábola del extranjero en Juan José Saer. Lo que en un principio se codifica de forma esencialmente negativa, esa fuerza centrífuga que expulsa hacia el afuera y obliga a Pichón a renacer, con el pasar de los años se convierte en el mediador del retorno, su hijo, el extranjero encarnado. No sólo esto, sino que en un proceso lento y consistente el espacio del afuera deviene el soporte del universo textual. Análogamente, la figura del extranjero que se instala en la casa natal se vuelve inherente a toda la experiencia. En este sentido, diferente a como ocurre con el francesito de Pichón, quien sirve de mediador pero aún es una encarnación exterior del extranjero, Madame Madeleine presenta una nueva configuración de la imagen del espacio natal. Gracias a la aceptación y la unión de la abuela con su nieto, la relación diametralmente opuesta entre el extranjero y el espacio natal se invierte y se estrecha a tal punto que se convierten uno. Ya no es posible que Madame Madeleine (que en este caso representa lo natal) viva sin el nieto (el extranjero); el extranjero se ha convertido en el complemento y soporte del espacio natal.



HYPER PROGRAM 1-4

#### IV: Conclusión: Escribiendo entre orillas

La lectura que hemos hecho de Onetti construye un puente que cruza transversalmente el ciclo de Santa María. Trabajamos con el principio y el final, empezando por una aproximación de la novela inaugural del ciclo, *La vida breve*, seguida por su cierre simbólico en *Dejemos hablar al viento*. En la primera novela analizamos el mecanismo de creación de la ciudad imaginaria aplicado por Brausen y su eventual desplazamiento al espacio ficcional; en la segunda vimos el caso de Medina, personaje originado en el plano de la ficción que lucha enardecidamente por volver al territorio del que ha sido exiliado con intención de destruirlo. En adición, hicimos una lectura del cuento "Presencia", donde Jorge Malabia, exiliado en Madrid, diseña una ficción alrededor de una antigua amante de Santa María, María José Lemos. Aún después de haber dejado Santa María, Malabia no puede alejarse y olvidar por completo; la ciudad imaginaria y la memoria de la chica ocupan su pensamiento por completo hasta el punto que cree poder palparlas con los dedos.

En el caso de Saer, iniciamos el recorrido con un análisis de la formación del territorio imaginario y una lectura de "A medio borrar", el cuento de *La mayor* en que Pichón es expulsado de la Zona por primera vez para irse a París. Después, analizamos la novela *La pesquisa*, donde el personaje retorna al universo textual después de muchos años con un acompañante, una cierta materialización del extranjero, su hijo, el *francesito*. Por último, cerramos la parábola del extranjero al trazar cómo se invierte la relación entre sus términos en el cuento "Madame Madeleine" de la colección *Lugar*.

Encontramos varios puntos en común entre la obra de Juan Carlos Onetti y la de Juan José Saer. Luego de delinear sus coordenadas biográficas y enfatizar que sus vidas también estuvieron marcadas fuertemente por los desplazamientos territoriales, nos adentramos en el proceso de formación de sus universos textuales. Como adelantamos en el primer capítulo, utilizamos la figura del exilio en un sentido metafórico, conscientes de la diferencia conceptual que existe entre éste y otros términos cercanos como diáspora, exilio interno, exilio voluntario, destierro e (in)migración. Pensar el exilio como una figura metafórica permitió analizar características no sólo biográficas, sino particularmente representacionales de la obra: el estar constantemente fuera de lugar, en movimiento, y tener un punto de vista contrapuntual, comparativo, ayuda a ambos

escritores a crear un lugar entre-medio, su propia casa en la literatura. Además, prestamos especial atención a los tránsitos entre espacios, esas dos orillas que podríamos llamar el plano “imaginario” (Santa María y la Zona) y el plano “real” (ciudades como Buenos Aires, París y Madrid).

En el trayecto de la investigación observamos que en cada autor la distinción entre estos dos espacios se hace a partir de conceptos diferentes. En el caso de la Santa María de Onetti, se plantea una división fundamental entre el mundo real y el mundo de la ficción; mientras que en Saer, la frontera primaria se establece entre el espacio natal y el extranjero. En este sentido, ambos diseñan un universo textual separado constitutivamente del plano “real”, pero cada uno conserva su propia especificidad. Por ejemplo, en un inicio, la obra del santafesino utiliza el concepto de lo natal para dar forma al territorio imaginario de la Zona. Sin embargo, con el pasar de los años, se invierte la relación y ese afuera se convierte progresivamente en un sostén del adentro. La parábola o la concepción del extranjero va mutando de una connotación particularmente negativa en el episodio de la expulsión en “A medio borrar”, a una materialización del extranjero (el francesito), que mediatiza y permite la vuelta en *La pesquisa*, y por último, se convierte en una parte íntegra de la experiencia en “Madame Madeleine”. Dicho de otro modo, el extranjero pasa de ser un afuera, un destierro de la experiencia, a convertirse en una casa, el hogar mismo que se habita en la adultez.

El cruce de frontera de un espacio a otro desata mecanismos que tienen consecuencias narrativas cruciales en cada uno de los casos. En Saer, el cruce al extranjero condiciona el espacio textual, es decir, establece vasos de comunicación entre un adentro y un afuera, que, como mencionamos anteriormente, se vuelve su soporte. La estrategia de Onetti es otra, que no casualmente es más afín con la primacía de la ficción en su sistema narrativo. En el cruce a Santa María se vacía o libera el lugar del narrador.

Los desplazamientos, empero, ocurren en diferentes niveles de la obra; en Onetti, en particular, el desplazamiento no sólo ocurre a nivel representacional, también está presente a nivel del referente, o sea, de los nombres. Brausen utiliza la inversión de sus experiencias en el plano “real” como materia prima para construir el plano “ficcional” de Santa María. De esta manera, Elena Sala es el opuesto ficcional invertido de Gertrudis, o el médico Díaz Grey el de Juan María Brausen; incluso en el plano “real” Brausen se

desdobla en Arce. El nombre desplazado lleva consigo un pedazo de la identidad, que transmigra de un texto a otro. Esto explicaría lo que sucede con Larsen; en cada nueva entrega el personaje se mueve de texto y cambia en el proceso, aunque mantenga sus características esenciales. La desestabilización o inestabilidad a nivel del referente es una estrategia constante en Onetti, que no sólo de refleja en los personajes, sino en la construcción misma de Santa María. La ciudad imaginaria pasa de ser una aldea al borde del río en las primeras entregas, a una ciudad, que llega al extremo de dividirse en diferentes secciones como Santamaría y Santamaría Este en *Cuando ya no importe*.

Los binomios que hemos destacado del plano real-plano ficción y espacio natal-extranjero apuntan al horizonte mismo de la creación literaria de los personajes y el espacio en cada saga. En Onetti, los personajes y el espacio se rigen esencialmente por las reglas de la ficción: el espacio se comporta caprichosamente, muta sin cesar, crece y se expande de manera casi lúdica; entiéndase, Santa María se aleja del otro gran referente, la “coherencia” del mundo real. De la misma manera, sus personajes se rigen por el código de la ficción; estos no envejecen, son estáticos y planos, sin memoria del pasado, un día simplemente aparecen en Santa María, materializados por la escritura y la voluntad del Dios Brausen. Sin embargo, en Saer, el espacio y los personajes parecerían tener un nexo más cercano al referente. La Zona se mantiene relativamente estable, quizás debido a su estatuto de espacio “geográfico-existencial”; la relación desviada que entabla con Santa Fe hace que las reglas que rigen ahí sean más cercanas a las del mundo real. Este espacio no se expande o se repliega sobre sí mismo, sino que los personajes cruzan una frontera para habitar un espacio exterior. Los personajes de la saga saereana sí evolucionan y envejecen, tienen un pasado, se enfrentan a la historia y tienen la profundidad psicológica de los hombres en el mundo real.

Un factor que comparten, pero donde se diferencian dramáticamente es en su manejo de la historia y el compromiso social. Aún teniendo en cuenta el factor del exilio como una figura metafórica, a través de nuestro recorrido hicimos hincapié en las imágenes y representaciones de varios exiliados y desaparecidos (María José Lemos en “Presencia” y el Gato y Elisa en *Glosa*). Desde sus inicios como escritor, Juan Carlos Onetti menciona numerosas veces que él cree en la autonomía de la literatura; ésta es una de las características centrales que definen su obra. Para el uruguayo, el único verdadero

compromiso que debe tener el escritor es con la literatura, con el escribir bien y siempre mejor. El hecho de que el autor esté comprometido sólo con la literatura no implica que no tenga sus convicciones y alineamientos políticos, más bien quiere decir que la literatura, esto es, la verdadera literatura, no tiene que estar subyugada a otro fin que no sea a sí misma. La literatura en Onetti no es un medio para llevar un mensaje, sino que es el mensaje en sí; esta creencia, también, está en sintonía con el lugar que ocupa la ficción en su universo literario. María José Lemos es una desaparecida política, es cierto; sin embargo, que sea desaparecida sólo entra en juego como parte de la creación de la ficción. A diferencia de la función que estos personajes ejercen en el universo de Onetti, el capítulo del Gato y Elisa tiene graves consecuencias y secuelas a lo largo del resto de la obra de Saer. Este hecho puede ilustrar nuevamente la proximidad que existe entre la Zona y el mundo real, y la influencia clara de la historia Argentina en su construcción.

## Bibliografía

### A) *Corpus*

Onetti, Juan Carlos. *Dejemos hablar al viento* [año 1era ed. 1979]. España: Espasa Calpe, 1999.

----- *La vida breve* [año 1ra ed. 1950]. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

----- *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

Saer, Juan José. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

----- *La pesquisa* [año 1ra ed. 1994]. Buenos Aires: Booket, 2008.

### B.1) *Sobre Onetti:*

*A fondo: Juan Carlos Onetti*. Entrevista por Joaquín Soler Serrano. RTVE, 1977.

*Jamás leí a Onetti*. Dir. Pablo Dotta. Documental. España, 2009.

Astutti, Adriana. "Onetti: Mi manoseado Arlt". *Andares clancos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Cervera Salinas, Vicente (coord.) "Monográfico: Bienvenido, Onetti (1909-2009)". *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* 14 (2009): 109-118.

Corti, Erminio. "Da Faulkner a Onetti. Uno studio comparativo dei cronotopi letterari fra Yoknapatawpha e Santa María". Milano: Shake, 2004.

Balderston, Daniel (coord.). *Juan Carlos Onetti. Novelas cortas*. ed. crítica. Córdoba: Alción, 2009.

Basile, Teresa y Enrique Foffani (comp.). *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay, 2013.

Dámaso Martínez, Carlos. "Solamente me ha interesado inventar, escribir". *El arte de la conversación: Diálogo con escritores latinoamericanos*. Córdoba: Alción, 2007. pp. 79-86.

Ferro, Roberto. *Onetti. La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

Gamero, Carlos. "Santa María, capital del barroco rioplatense". *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. pp. 103-119.

- Giacoman, Helmy (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Anaya, 1974.
- Harss, Luis. "Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared". *Los Nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. pp. 214-251.
- Ludmer, Josefina. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Martínez, Elena. *Onetti. Estrategias textuales y operaciones del lector*. España: Verbum, 1992.
- Molloy, Sylvia. "El relato como mercancía: *Los adioses* de Juan Carlos Onetti". *Hispanamérica* VII.23/24 (ago.-dic.1979): 5-18.
- Onetti, Juan Carlos. "Por culpa de Fantomas". *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*. 284 (feb. 1974): 221-228.
- Panesi, Jorge. "La lectura como adivinanza en *Los adioses*". *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Rocca, Pablo. "Los últimos días montevideanos de Onetti". *Fragmentos* 20 (2001):110-117.
- . "Vigilia de Juan Carlos Onetti". *El 45. Entrevistas/Testimonios*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2004. pp. 23-38.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Conversación con Juan Carlos Onetti". *Eco* 119 (mar. 1970): 442-475.
- Ruffinelli, Jorge (comp.). *Cuadernos de Crisis* no. 6, Buenos Aires, 1973.
- Ruffinelli, Jorge y Julio Jaimes. "Las fuentes de la angustia y la nostalgia". *Crisis* 10 (feb. 1974): 49-53.
- Saer, Juan José. "Juan Carlos Onetti: La rebeldía del derrotado". Suplemento Cultura y Nación, *Clarín* 26 de noviembre de 2000
- . *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- Villoro, Juan. "La fisionomía del desorden. De *El pozo* a *Los adioses*". *De eso se trata*. España: Anagrama, 2008. pp. 323-346.
- Verani, Hugo. "'Onetti y el palimpsesto de la memoria". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* celebrado en Berlín del 18 al 23 de ago de 1986. Frankfurt del Mena: Vervuert, 1989. pp. 725-732.

- . "Para llegar a Santa María". Prólogo a *Novelas y relatos* de Onetti. Venezuela: Ayacucho, 1989. Disponible en Ruffinelli, Jorge, Domingo Miliani, Jaime Alazraki y Hugo Verani. *Colección Prólogos. Narrativa I*. Venezuela: Ayacucho, 2009.
- VV.AA. *Juan Carlos Onetti. Premio Miguel de Cervantes 1980*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- VV. AA. "Monográfico dedicado a Juan Carlos Onetti". *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*. 292-294 (oct.-dic. 1974).
- VV.AA. *Coloquio internacional. La obra de Juan Carlos Onetti*. Centre de recherches latino-américaines Université de Poitiers. Poitiers: Fundamentos, 1990.
- B.2) *Sobre Saer:*
- "Punto de Vista señala: *La mayor*". *Punto de Vista* 3 (jul. 1978): 18-19.
- "Ricardo Piglia - Juan José Saer. Conversaciones Privadas". *Alambre. Comunicación, información, cultura*. 2 (mar. 2009). 20 oct 2011.  
<http://www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?Id=26>
- Beccacece, Hugo. "La historia detrás de la historia. Entrevista con Laurence Guéguen". Suplemento Cultura, *La Nación* 2 de oct. 2005.
- Catelli, Norma. "El presente de la escritura: Sobre *La grande* de Juan José Saer". *Punto de Vista* 84 (abr. 2006): 8-11.
- Dalmaroni, Miguel y M. Merbilháa. "Un azar convertido en don: Juan José Saer y el relato de percepción". *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (Coor.). Tomo XI de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (Dir.). Buenos Aires: Emecé, 2000. pp. 321-343.
- Dámaso Martínez, Carlos. "Dos encuentros con Juan José Saer". *El arte de la conversación: Diálogo con escritores latinoamericanos*. Córdoba: Alción, 2007. pp. 45-60.
- Foffani, Enrique. "Saer y Onetti: notas sobre la cuestión de las sagas narrativas". *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, Ed. Rose Corral. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007. pp. 285-312. Reproducido en Basile, Teresa y Enrique Foffani (comp.). *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay, 2013. pp. 111-137.

- Foffani, Enrique y Adriana Mancini. "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje". *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (Coor.). Tomo XI de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (Dir.). Buenos Aires: Emecé, 2000. pp. 261-291.
- Giardinelli, Mempo. "Juan José Saer: Para mí la literatura es una propuesta antropológica". *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires: Beas, 1992. pp. 191-200.
- Gramuglio, María Teresa. "Juan José Saer: El arte de narrar". *Punto de Vista* 6 (jul. 1979): 3-8.
- (ed.). *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.
- Iglesia, Cristina. *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- Mancini, Adriana. "Juan José Saer: el exilio y la astucia". *Lucera* 7 (primavera 2004): 82-85.
- "La grande de Juan José Saer. Otra vuelta, la última, pero en espiral". *Verba hispanica*. Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana 20, 2 (2012):165-178.
- Monteleone, Jorge. "Lo póstumo: Juan José Saer y *La grande*". *Ínsula* LXI.711 (mar. 2006): 14-17.
- Piglia, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo*. Sergio Delgado (ed.). Santa Fe: Universidad del Litoral, 1995.
- Premat, Julio (coord.). *Glosa - El entenado* ed. crítica. Córdoba: Alción, 2010.
- *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Ricci, Paulo (comp.). *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- "Razones". *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986. pp. 9-24. Reproducido en Premat, Julio (coord.). *Glosa - El entenado* ed. crítica. Córdoba: Alción, 2010. pp. 912-921.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Speranza, Graciela. *Primera persona: Conversaciones con 15 narradores argentinos*. Argentina: Norma, 1995.

C) *Bibliografía general:*

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia. Reflections From Damaged Life*. New York: Verso, 2005.
- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- . *Medios sin fin. Notas sobre la política*. España: Pre-textos, 2010.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Clifford, James. "Diasporas". *Cultural Anthropology* Vol. 9, No. 3 (Aug 1994): 302-338. Publicado posteriormente en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. USA: Harvard University Press, 1997. pp. 244-278.
- Cymerman, Claude. "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista Iberoamericana* LIX.164-165 (jul.-dic. 1993): 523-550.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. USA: Penguin, 2009.
- . *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-textos, 2006.
- Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski (eds.). *Sujetos en tránsito: (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.
- Franco, Marina. *El exilio: Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Jensen, Silvina. *Los exiliados: La lucha por los derechos humanos durante la dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- Jitrik, Noé (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11: *La narración gana la partida* (Elisa Drucaroff dir.). Buenos Aires: Emecé, 2000.
- . "Miradas desde el borde: El exilio y la literatura argentina". *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. Saúl Sosnowski (comp.). Buenos Aires: EUDEBA, 1988. pp. 133-147.
- Ramos, Julio. "Migratorias". *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el Siglo XIX*. Venezuela: El perro y la rana, 2009. pp. 431-444.
- Said, Edward W. *Reflexions on Exile and Other Essays*. USA: Harvard University Press, 2002.

----- . *Representations of the Intellectual*. USA: Vintage Books, 1994.

Santiago, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. pp. 11-28.

Steiner, George. *Extraterritorial*. España: Siruela, 2002.

Yankelevich, Pedro y Silvina Jensen (comps.). *Exilios: Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.

Anexo

Las imágenes de las páginas 2 y 83 son de Marc Ngui. Forman parte de una serie inspirada en el libro *Mil mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Se puede acceder a ellas en la página <http://www.bumblenut.com/>

La imagen de la página 26 corresponde al plano de Santa María escrito con la letra de Onetti encontrado en los manuscritos de *Juntacadáveres*. Fue tomada de la página web <http://onetti.net/>. También es reproducido en Balderston, Daniel (coord.). *Juan Carlos Onetti. Novelas cortas*. ed. crítica. Córdoba: Alción, 2009 y en el documental *Jamás leí a Onetti* de Pablo Dotta (España, 2009).

La imagen de la página 55 corresponde al plano de la Zona al que se hace referencia en el capítulo “*A medio borrar* o cómo llegar al extranjero”. Fue tomado del CD de manuscritos de Premat, Julio (coord.). *Glosa - El entonado* ed. crítica. Córdoba: Alción, 2010.